

Universiteit Utrecht  
Academiejaar 2013-2014

*More than meets the Eye*

Een suggestie ter verdieping van modetentoonstellingen

Master: moderne en hedendaagse kunst

Door: Danique Klijs

Begeleider: dr. Linda Boersma

juni 2014

## Voorwoord

Een jaar geleden begon ik vol goede moed aan de master Moderne en Hedendaagse Kunst ter aanvulling op mijn bachelor Visual Arts & Design Management. Toen de eerste collegeweek erop zat, vreesde ik even dat ik mijn tot dan toe opgedane kennis en ervaring in mode en design niet kwijt zou kunnen in deze master. Mijn huidige scriptiebegeleider heeft mij toen gerustgesteld, volgens haar bood de master hiervoor genoeg ruimte binnen de zelfstandige opdrachten, de eindstage en uiteraard de scriptie. Zo gezegd, zo gedaan: mijn fictieve tentoonstelling in het kader van het vak 'Hedendaagse kunst tentoonstellen' droeg de titel *The Fashion of Art* en vond plaats in het ModeMuseum, mijn recensie in het kader van het vak 'Kunstkritiek: praktijk en theorie' betrof een modetentoonstelling in het Centraal Museum, mijn eindstage vond plaats in het ModeMuseum en als klap op de vuurpijl heb ik mij in mijn scriptie ook kunnen toeleggen op modetentoonstellingen.

Voor het eindresultaat van deze scriptie ben ik in de eerste plaats veel dank verschuldigd aan mijn begeleider Linda Boersma. Haar gedeelde enthousiasme over mijn onderwerp en haar opbouwende kritiek waren beide onmisbaar. Daarnaast ben ik mijn vriend dankbaar voor het redigeren van mijn teksten en bovenal zijn eindeloze geduld op de momenten dat ik het zelf even niet meer zag zitten. Mijn stagebegeleider Karen Godstenhoven ben ik dankbaar voor het bieden van een ontzettend leerzame stageplek, die indirect heeft bijgedragen aan mijn scriptie en daarnaast haar creatieve input met betrekking tot de titel van de scriptie. Ten slotte gaat mijn dank uit naar mijn ouders die mij altijd hebben aangemoedigd het optimale uit mijn studie te halen en daarin mij de volledige vrijheid hebben gegeven zelf te ontdekken.

## Inhoudsopgave

Inleiding	4
H1. Status quo literatuur en praktijk modetentoonstellingen in binnen- en buitenland	7
H2. Van '28 aspects' naar 10 aspecten met betrekking tot modetentoonstellingen	16
H3. <i>Fetishism in Fashion</i> aan de hand van 10 aspecten	32
H.4 Een suggestie ter verdieping van modetentoonstellingen	61
Conclusie	65
Literatuurlijst	67
Lijst van afbeeldingen	71

## Inleiding

Hoewel de laatste decennia het aantal modetentoonstellingen in musea flink is gestegen, wordt mode binnen het museum nog niet als volwaardig beschouwd. Dit blijkt onder andere uit de afblijvende aandacht voor modetentoonstellingen in kunsthistorische opleidingen en de afwezigheid van modetentoonstellingsrecensies van kunsthistorici. Jong en oud komen dagelijks in aanraking met mode, zowel letterlijk als figuurlijk, waardoor mode zeer tot de verbeelding spreekt onder een groot publiek. Mode is hiermee, mits deze in de juiste context geplaatst wordt, bij uitstek in staat te reflecteren op de stand van zaken in de samenleving en daarmee bepaalde vraagstukken centraal te stellen. Het is echter niet altijd de intentie van een curator om de bezoeker nieuwe kennis bij te brengen, laat staan een bepaald vraagstuk uit de samenleving centraal te stellen. Veel modetentoonstellingen hebben enkel als doel de bezoeker te overweldigen met schoonheid en/ of vakmanschap die respectievelijk mode en haute couture in het bijzonder kenmerken. Deze tentoonstellingen trekken grote aantallen bezoekers naar het museum en hebben dan ook zeker hun bestaansrecht.<sup>1</sup> Aangezien mode zich er toe leent te reflecteren op of refereren naar (de geschiedenis van) de samenleving, omdat iedereen er dagelijks mee in aanraking komt en mode daarmee diep vervlochten is in de samenleving, is het interessant om van de mogelijkheid gebruik te maken en een verdiepende slag in een modetentoonstelling te maken. Met verdieping wordt in dit onderzoek bedoeld dat een modetentoonstelling naast het tonen van een overzicht van een specifieke mode ook (maatschappelijke) verbanden kan leggen in de tentoonstelling. Dit kan variëren van het inzichtelijk maken van de unieke werkwijze van een ontwerper tot een nog niet eerder vertoonde vergelijking van de ontwerper met (een ontwerper vanuit) een andere discipline en van het aansnijden van een maatschappelijk probleem tot het inzichtelijk maken van een stijlperiode door ook andere aspecten uit die tijd te tonen en ten gehore te brengen, zoals film, muziek, fotografie, etc. Uit recensies van modetentoonstellingen blijkt dat hier ook behoefte aan is. Een recent voorbeeld waaruit dit blijkt, is de tentoonstelling *Arrgh! Monsters in de mode*<sup>2</sup> die eind 2013 plaatsvond in het Centraal Museum. Hoewel de tentoonstelling een feest was om naar te kijken, was de samenstelling van de ontwerpers op basis van de titel zeer voor de hand liggend, waardoor er geen nieuw inzicht werd geboden.<sup>3</sup> *Elsevier* recensent John de Greef schrijft over deze tentoonstelling: “Maar alles bijeen werkt de zonder meer gemakkelijke maskerade wel als een maaltijd van louter zoete desserts. Je geniet, maar je mist ook het zout en peper van de actuele mode.”<sup>4</sup> De Greef mist dus ook een kritische houding of openbaring in de tentoonstelling.

Inhakend op het gegeven dat enerzijds modetentoonstellingen door veel kunstcritici nog steeds niet als volwaardige discipline binnen beeldende kunstmusea worden beschouwd en anderzijds het

---

<sup>1</sup> Nanda Janssen, 'Mode is in de mode', *Kunstbeeld*: <<http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/20626/weblog-nanda-janssen-mode-is-in-de-mode.html>> bezocht op 13 februari 2014.

<sup>2</sup> 19/10/'13 – 19/01/'14 Centraal Museum, Utrecht.

<sup>3</sup> Ontwerpen van Walter van Beirendonck, Bas Kosters en Craig Green vormden het overgrote deel van de tentoonstelling, zij staan echter al lang bekend om hun karikatuuristische ontwerpen en worden ook veelvuldig aan elkaar gelinkt.

<sup>4</sup> John de Greef, 'Monsterlijke expo in Utrecht en oud studentenwerk in Antwerpen', *Elsevier*: <<http://www.elsevier.nl/Stijl/blogs/2013/10/Monsterlijke-expo-in-Utrecht-en-oud-studentenwerk-in-Antwerpen-1394688W/>> bezocht op 25 maart 2014.

gegeven dat modetentoonstellingen over de mogelijkheid beschikken om een verdiepende slag te maken, is het doel van deze thesis een aanvulling te bieden op de modetentoonstellingsliteratuur door een suggestie te doen ter verdieping van modetentoonstellingen.

Om een suggestie te kunnen doen ter verdieping van modetentoonstellingen is er behoefte aan een goed voorbeeld. De hoofdexpositie van de Arnhem Mode Biënnale in 2013, *Fetishism in Fashion*, zou als vernieuwende, relevante en inhoudelijk sterk uitgewerkte tentoonstelling hiertoe kunnen dienen.<sup>5</sup> Vanwege de beperkte ruimte zal de thesis worden afgebakend tot een diepteanalyse van één onderzoeksobject: de tentoonstelling *Fetishism in Fashion* en zal onderzocht worden in hoeverre deze tentoonstelling als voorbeeld kan dienen ter verdieping van modetentoonstellingen. Hiertoe is de volgende onderzoeksvraag opgesteld:

*Hoe kan Fetishism in Fashion als uitgangspunt dienen ter verdieping van modetentoonstellingen?*

Om deze vraag te kunnen beantwoorden, zal een uitvoerige beschrijving van de tentoonstelling *Fetishism in Fashion* moeten worden gegeven. Als leidraad voor de bestudering van deze tentoonstelling, zal een recente analyse van een modetentoonstelling uit het verleden als uitgangspunt worden genomen, namelijk de beschrijving van de tentoonstelling *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton*<sup>6</sup> door Judith Clark uit het boek *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*.<sup>7</sup> Naast het feit dat de auteurs van het boek op hun gebied veel aanzien genieten, Judith Clark als (mode)curator en co-auteur Amy de la Haye als modetheoreticus, is de beschrijving van *Fashion: An Anthology* overeenkomstig met die van *Fetishism in Fashion*, omdat beide als uitgangspunt dienen voor de bestudering van modetentoonstellingen in bredere zin. Volgens Clark en De la Haye veroorzaakte *Fashion: An Anthology* namelijk een omslag in de modetentoonstellingspraktijk: niet alleen was Beaton één van de eersten die hedendaagse mode in een modetentoonstelling opnam, ook maakte hij een subjectieve selectie en koos hij voor een thematische opstelling in plaats van een chronologische. In het boek wordt de tentoonstellingsgeschiedenis in tweeën gesplitst aan de hand van het jaar waarin deze tentoonstelling plaatsvond: modetentoonstellingen vóór en ná 1971. In het hoofdstuk '28 aspects' beschrijft Clark de tentoonstelling van Cecil Beaton aan de hand van 28 door haarzelf geformuleerde aspecten. Hoewel deze aspecten specifiek ingaan op de tentoonstelling van Beaton, zijn hier een aantal universele aspecten uit af te leiden die toepasbaar zijn op een willekeurige modetentoonstelling, waaronder *Fetishism in Fashion*.

Er is veel informatie beschikbaar aan de hand waarvan de tentoonstelling *Fetishism in Fashion* geanalyseerd kan worden. Bij de tentoonstelling werd een kleine catalogus (*M<sup>o</sup>baatje*), een boek (*Fetishism in Fashion by Lidewij Edelkoort*) en een magazine (*M<sup>o</sup>BAMAG*) uitgegeven. Ook op de websites [www.moba.nu](http://www.moba.nu) en [www.fetishisminfashion.com](http://www.fetishisminfashion.com) is veel informatie terug te vinden over de biënnale in het algemeen en de tentoonstelling in het bijzonder. Daarnaast is er in de media veel aandacht besteed aan de Mode Biënnale. Zowel *Vogue Nederland* als *Glamcult* besteedden als

---

<sup>5</sup> 09/06/'13 – 21/07/'13 Rozet, Arnhem.

<sup>6</sup> 1971, V&A, Londen.

<sup>7</sup> Judith Clark, Amy de la Haye with Jeffrey Horsley, *Exhibiting Fashion: Before and after 1971*, London 2014.

mediapartners beide een groot deel van hun uitgave van juni 2013 aan de Mode Biënnale en daarnaast besteedden ook dagbladen als *De Gelderlander*, *NRC* en *Volkskrant* aandacht aan de Biënnale. Ten slotte kan deze beschikbare informatie aangevuld worden met mijn eigen herinnering aan het bezoek van de tentoonstelling.

In hoofdstuk 1 zal worden aangevangen met een beknopte beschrijving van de actuele stand van zaken van de literatuur en de praktijk van modetentoonstellingen in het binnen- en buitenland. Een groot deel van de theorie is afkomstig uit het internationale tijdschrift *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. Dit tijdschrift houdt zich sinds eind jaren negentig actief bezig met het schrijven over mode en heeft in 2008 een uitgave volledig gewijd aan het onderwerp 'Exhibitionism'. Naast theorie wordt ook de modetentoonstellingspraktijk in dit hoofdstuk besproken en worden onder andere een aantal recensies besproken waaruit wederom de behoefte blijkt naar verdieping van modetentoonstellingen.

In hoofdstuk 2 zullen vervolgens aan de hand van '28 aspects' van Judith Clark uit *Exhibiting Fashion: Before and After 1971* 10 universele aspecten worden geformuleerd aan de hand waarvan een modetentoonstelling geanalyseerd kan worden. Deze aspecten zullen worden onderbouwd aan de hand van de in hoofdstuk 1 besproken theorieën.

In hoofdstuk 3 zullen de 10 aspecten uit hoofdstuk 2 worden toegepast op de tentoonstelling *Fetishism in Fashion*. Middels deze uitvoerige beschrijving van *Fetishism in Fashion* zal zowel de werkbaarheid van de 10 aspecten worden getoetst, als (middels de beschrijving van een geslaagd voorbeeld uit de praktijk) een bijdrage worden geleverd aan de suggestie ter verdieping van modetentoonstellingen.

In hoofdstuk 4 worden de kennis uit hoofdstuk 3 in het bijzonder en de kennis uit de overige hoofdstukken in het algemeen verwerkt om tot een suggestie te kunnen komen ter verdieping van modetentoonstellingen in (beeldende kunst)musea.

## H1. Status quo literatuur en praktijk modetentoonstellingen in binnen- en buitenland

In dit hoofdstuk wordt een beknopt overzicht gegeven van de stand van zaken van de literatuur uit binnen- en buitenland met betrekking tot modetentoonstellingen en daarnaast de praktijk van modetentoonstellingen in Nederland. Er is tot op heden weinig Nederlandse literatuur verschenen met betrekking tot modetentoonstellingen, waardoor de internationale literatuur hier de hoofdmoot zal vormen. Aangezien het vakgebied nog volop in ontwikkeling is, vormen de meest recente literatuur en praktijkvoorbeelden voor mij ook de meest belangrijke. In de recente literatuur wordt regelmatig verwezen naar *Museums as Fashion Media*<sup>1</sup> van Fiona Anderson en *Establishing Dress History*<sup>2</sup> van Lou Taylor uit respectievelijk 2000 en 2004. Deze literatuur vormt klaarblijkelijk nog steeds een belangrijke basis voor *fashion curation*.<sup>3</sup> Aangezien deze literatuur echter al wat ouder is en de belangrijkste standpunten worden aangehaald in de literatuur die wel behandeld zal worden, zal deze literatuur niet afzonderlijk besproken worden. Wat betreft de modetentoonstellingspraktijk zullen alleen Nederlandse voorbeelden besproken worden, omdat er in Nederland heden ten dage veel modetentoonstellingen plaatsvinden en deze thesis gericht is op de modetentoonstellingspraktijk van Nederlandse beeldende kunstmusea.

### §1. Internationale literatuur met betrekking tot modetentoonstellingen

Op internationaal gebied is het tijdschrift genaamd *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, dat in 1997 werd opgericht uit de behoefte aan een kritische analyse van het geklede lichaam (dominant).<sup>4</sup> De uitgave van maart 2008 is een *special issue* en draagt de titel 'Exhibitionism'. De keuze voor deze uitgave komt voort uit de grote populariteit van modetentoonstellingen in musea. Volgens de redacteurs Valerie Steele en Alexandra Palmer roepen modetentoonstellingen tegelijkertijd veel kritiek op.<sup>5</sup> Veel critici zijn volgens hen echter slecht geïnformeerd: ze maken zich boos over de aanwezigheid van hedendaagse mode in musea of de commerciële sponsordeals die ermee gemoeid zijn en keren zich tegen de invloed van de ontwerpers wier werk wordt geëxposeerd zonder zich te verdiepen in de aard van de sponsordeals of de motivatie van de betrokken ontwerper. Al met al wordt er volgens de redacteurs verrassend weinig serieus onderzoek over het onderwerp gepubliceerd. De *Exhibitionism*-uitgave bundelt onder andere verschillende essays die gepresenteerd werden tijdens het symposium 'Museum Quality: Collecting and Exhibiting Fashion and Textiles' in het Fashion Institute of Technology.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Fiona Anderson, 'Museums as Fashion Media', in: Stella Bruzzi e.a., *Fashion Cultures: Theories, Explanations and Analysis*, London 2000.

<sup>2</sup> Lou Taylor, *Establishing Dress History*, Manchester 2004.

<sup>3</sup> Onder de term *fashion curation* wordt de discipline van het cureren van modetentoonstellingen verstaan. Tot op heden bestaat er geen dekkende Nederlandse vertaling van deze term en wordt deze term ook in Nederlandse literatuur gehanteerd.

<sup>4</sup> <http://www.bloomsbury.com/uk/journal/fashion-theory/>, bezocht op 13 februari 2014.

<sup>5</sup> Valerie Steele, Alexandra Palmer, 'Letter from the editor', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart), p. 5.

<sup>6</sup> 17/02/'06 - 18/02/'06 The Museum at FIT, New York.

Het eerste artikel 'Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition' door Valerie Steele, stelt de controverse rondom huidige modetentoonstellingen aan de kaak door in te gaan op de geschiedenis, ontwikkelingen en verschillende presentatievormen.<sup>7</sup> Uit het artikel blijkt dat er vooral veel kritiek is op solotentoonstellingen van levende ontwerpers of bestaande modehuizen. Over het algemeen worden deze volledig of voor een groot deel gesponsord door de betreffende ontwerper of het modehuis. Deze tentoonstellingen leveren vervolgens niet alleen veel inkomsten op voor het museum, omdat ze erg populair zijn onder het publiek, maar dragen ook direct bij aan de promotie van de betreffende ontwerper. Volgens Steele is het onmiskenbaar dat ontwerpers commercieel baat hebben bij een modetentoonstelling, toch is het volgens haar daarom juist van belang om deze commerciële aspecten ter sprake te brengen in een modetentoonstelling. Wanneer deze aspecten namelijk buiten beschouwing zouden worden gelaten, worden de getoonde ontwerpen *gedecontextualiseerd*: de commerciële context waaruit de objecten zijn voortgekomen en dus van invloed is op de objecten wordt weggelaten. Steele haalt vervolgens een citaat uit *Establishing Dress History*<sup>8</sup> van Lou Taylor aan, waarin Taylor aangeeft dat een museum in eerste instantie moet uitvinden in hoeverre de sponsordeel toestaat dat het museum onafhankelijk tentoonstellingsonderzoek, interpretatie en publicatie mag doen. Dit betekent echter niet dat de ontwerper geen medecurator kan zijn, want in sommige gevallen werkt dit juist heel goed. Steele sluit af met de opmerking dat modetentoonstellingen "both beautiful and intelligent" zouden moeten zijn.

In 'Reviewing Fashion Exhibitions', een ander artikel uit de *Exhibitionism*-uitgave, gaat Alexandra Palmer in op het belang van moderecensies.<sup>9</sup> Moderecensies bieden volgens Palmer namelijk bij uitstek de mogelijkheid om, in relatie tot de bezochte tentoonstelling, huidige interpretaties van historische en hedendaagse mode te beschouwen en om diverse thema's en tentoonstellingsinstallaties te bediscussiëren. Veel journalisten en academici voelen er volgens haar echter niets voor om doorwrochte recensies over dit onderwerp te schrijven, terwijl curatoren bang zijn om hun oordeel uit te spreken over werk van hun gelijken. Palmer betreurt dat de recensies die wel verschijnen over modetentoonstellingen over het algemeen niet in de kunstbijlage, maar op de modepagina's terug te vinden zijn. De betreffende recensenten neigen zich, volgens haar, te focussen op de relevantie van de tentoonstelling met betrekking tot de heersende trends in plaats van het niveau en de verdiensten van de tentoonstelling zelf.

Een ander relevant artikel van Alexandra Palmer uit deze uitgave van *Fashion Theory* is 'Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions'.<sup>10</sup> Hier gaat Palmer in op de inhoudelijke en praktische uitdagingen waar men mee te maken heeft bij het tentoonstellen van textiel en kostuum in Europese en Noord-Amerikaanse musea, waarbij de bezoekers de objecten niet aan mogen raken. De auteur draagt hier in het artikel verschillende museale en commerciële

---

<sup>7</sup> Valerie Steele, 'Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart), pp. 7-29.

<sup>8</sup> Taylor (zie noot 2), 2004.

<sup>9</sup> Alexandra Palmer, 'Reviewing Fashion Exhibitions', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart), pp. 121-126.

<sup>10</sup> Alexandra Palmer, 'Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart), pp. 31-63.



oplossingen voor aan. Ze beschrijft onder andere hoe roterende tentoonstellingen een oplossing kunnen bieden voor het niet te lang blootstellen van de kwetsbare objecten aan onder andere licht en stof en het kunnen tonen van de volledige collectie die anders nooit tegelijkertijd in de beschikbare ruimte zou passen. De bezoeker heeft hierdoor ten slotte steeds opnieuw een reden om terug te komen naar het museum. Palmer ondersteunt haar verhaal met voorbeelden uit haar eigen ervaringen met textiel- en kostuumtentoonstellingen in Canada en de Verenigde Staten sinds de jaren tachtig.

De meest recent verschenen literatuur, daterend van januari 2014, is het boek *Exhibiting Fashion: Before and After 1971* van coauteurs Amy de la Haye en Judith Clark.<sup>11</sup> Hierin bundelen de auteurs hun expertises binnen het werkveld van de kleding en culturele geschiedenis. Hun expertises in respectievelijk *fashion theory* en *fashion curating* vullen elkaar mooi aan. De la Haye biedt verschillende historische contexten en museale interpretaties door voornamelijk te kijken naar de uiterlijke kenmerken van de getoonde kledingstukken in nauwe zin en de manier van tentoonstellen in brede zin, terwijl Clark probeert tot een vocabulaire van tentoonstellingsvormgeving te komen. Gezamenlijk zijn ze tot de conclusie gekomen dat de tentoonstelling *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton*<sup>12</sup> uit 1971 een keerpunt heeft veroorzaakt in de *fashion curation*. Beaton is namelijk niet alleen één van de eerste curatoren die hedendaagse mode in het museum toont, hij is ook de eerste die een subjectieve selectie toont aan de hand van thema's in plaats van een chronologische volgorde. In het laatste hoofdstuk van het boek, 'An Incomplete Inventory of Fashion Exhibitions Since 1971', geeft Jeffrey Horsley een chronologisch overzicht van modetentoonstellingen vanaf 1971 tot begin 2013.<sup>13</sup> Met deze lijst toont hij aan dat mode in toenemende mate een geaccepteerd onderwerp is binnen de musea en dat modetentoonstellingen steeds populairder worden onder het museumpubliek. Het Centraal Museum komt vanaf 1971 al direct voor in de lijst met de tentoonstelling *Keuze uit Tien Jaar Aanwinsten*<sup>14</sup> en verschijnt vervolgens om de één á twee jaar met een tentoonstelling in de lijst. Het museum blijft volgens dit overzicht het enige Nederlandse beeldend kunstmuseum dat zich hiermee bezig houdt tot 1997,<sup>15</sup> dan volgt Museum Boijmans van Beuningen met *Maison Martin Margiela (9/4/1615)*<sup>16</sup>. In de inleiding geeft Horsley aan dat de inventarisatie ook weergeeft welke nieuwe ontwikkelingen hebben plaatsgevonden sinds 1971. Zo is recent de thematische benadering binnen modetentoonstellingen ontstaan, hierbij wordt ingegaan op de culture en sociale kwesties die uit de mode voortkomen. Daarnaast is volgens hem ook het aantal solo modetentoonstellingen toegenomen gedurende de periode vanaf 1971. Met dit overzicht hoopt Horsley ten slotte curatoren en instituties

---

<sup>11</sup> Judith Clark, Amy de la Haye with Jeffrey Horsley, *Exhibiting Fashion: Before and after 1971*, London 2014, pp. 6-8.

<sup>12</sup> 1971 V&A, Londen

<sup>13</sup> Jeffrey Horsley, 'An Incomplete Inventory of Fashion Exhibitions since 1971', *Exhibiting Fashion: Before and after 1971*, London 2014, pp.170-245. (Clark en De la Haye hebben Horsley begeleid bij het schrijven van zijn PhD op de London College of Fashion. Zijn onderzoek betrof het samenstellen van een chronologie van internationale modetentoonstellingen die hij heeft opgesomd in hoofdstuk 5 van *Exhibiting Fashion Before and After 1971* en heeft voorzien van een evaluatieve inleiding.)

<sup>14</sup> 23/10/71 – 09/01/72 Centraal Museum, Utrecht.

<sup>15</sup> De term 'beeldende kunstmuseum' wordt hier bewust gebruikt om onderscheid te maken met historische of toegepaste kunstmusea. Het Nederlands Kostuummuseum organiseerde in 1988 namelijk ook al de tentoonstelling *Moyneux 1937-1950: From the Collection of Else Rijkens* (18/06/88 – 21/08/88 Nederlands Kostuummuseum, Den Haag).

<sup>16</sup> 11/06/97 – 17/08/97, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

aan te sporen om manieren uit te vinden waarop modetentoonstellingen vastgelegd kunnen worden en wereldwijd toegankelijk kunnen worden gemaakt. Toegang tot deze informatie zou volgens hem namelijk toekomstig onderzoek en debat met betrekking tot benaderingen en technieken van modetentoonstellingen in musea mogelijk maken.

Evelien Bracke schreef in academiejaar 2004-2005 als student aan de Universiteit van Gent haar thesis getiteld *Framing Fashion. Een denkkader voor fashion curation*.<sup>17</sup> Ondanks dat haar thesis minder recent is, is deze interessant in het kader van deze thesis, omdat de invalshoek van Bracke enigszins overeenkomt met de invalshoek van dit onderzoek. Aangezien Bracke zich hoofdzakelijk richt op het Verenigd Koninkrijk, Frankrijk en de Verenigde Staten, is er ruimte voor aan aanvullend onderzoek. Bracke geeft namelijk aan dat het zwaartepunt van *fashion studies* en experimenten met betrekking tot modetentoonstellingen zich vooral in deze landen bevinden. Zoals in paragraaf 1.3 van deze thesis echter duidelijk zal worden, vinden er inmiddels ook veelvuldig modetentoonstellingen plaats in Nederland en België. In haar 'Woord vooraf' geeft ze aan dankbaar te zijn voor de mogelijkheid om een kritisch wetenschappelijk onderzoek op te bouwen over een onderwerp dat lange tijd werd geweerd uit de academische wereld. Met haar thesis wil zij, zoals de titel al aangeeft, komen tot een mogelijk denkkader (een discours) voor het fenomeen *fashion curation*. Daarbij stelt ze niet alleen de vraag welk discours van toepassing is op *fashion curation*, maar ook wat de mogelijkheden en beperkingen van dit discours zijn. Bracke neemt hiervoor de actuele tentoonstelling *Malign Muses: When Fashion Turns Back*<sup>18</sup> als uitgangspunt, omdat ze deze tentoonstelling als breukpunt binnen de ontwikkeling van modetentoonstellingen beschouwt. Deze tentoonstelling probeerde namelijk als meta(mode)tentoonstelling (een modetentoonstelling over het tentoonstellen van mode), te reflecteren op hoe mode kan worden tentoongesteld, over aspecten van *fashion curation* en over het concept van een modecurator. Bracke gaat hierbij niet alleen in op de inhoud van de tentoonstelling, maar gebruikt ook de vorm van de tentoonstelling: de verschillende thema's die binnen de tentoonstelling worden aangekaart, als leidraad voor de opbouw van haar thesis. In de tentoonstelling *Malign Muses* wordt dus niet één verhaal gepresenteerd als zijnde de waarheid, maar worden verschillende suggesties aan de bezoeker geboden. Daarnaast komt de tentoonstelling voort uit een interdisciplinaire samenwerking met een modetheoreticus, een mode-illustrator, een architect en een juwelenontwerpster. Volgens Bracke bevindt *Malign Muses* zich daardoor op het grensgebied van de *new museology* en de *new fashion history* manifesteert, dit zal dan ook het uiteindelijke denkkader bepalen.<sup>19</sup>

## §2. Nederlandse literatuur met betrekking tot modetentoonstellingen

---

<sup>17</sup> Evelien Bracke, *Framing Fashion. Een denkkader voor fashion curation*, Universiteit Gent academiejaar 2004-2005, pp. 1-13.

<sup>18</sup> 18/09/04 - 30/01/05 Modemuseum, Antwerpen.

<sup>19</sup> Onder *new museology* verstaat Bracke een meer reflectieve, analytische, kritische omgang met museologische factoren: de betekenis van een object is geen vaststaand gegeven, maar afhankelijk van contextfactoren. *New fashion history* kenmerkt zich volgens haar eveneens door een meer analytische houding. Toen er in het postmoderne klimaat aandacht kwam voor populaire culturele manifestaties, ontstond er vanuit verschillende invalshoeken grote interesse voor deze discipline.

In het artikel *Mode en Musea. Zes trends, elf musea* beschrijven hoogleraren Christine Delhaye en Ellinoor Bergvelt de uitkomsten van een onderzoek naar modetentoonstellingen in Nederland uitgevoerd door hun studenten in het kader van het vak Signalementen binnen de duale Master Museumstudies in academiejaar 2009-2010.<sup>20</sup> De uitkomsten van het onderzoek bespraken zij ook in het artikel 'Fashion Exhibitions in the Netherlands: Between Visual Spectacles and Community Outreach' dat in december 2012 in *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture* verscheen.<sup>21</sup> De vraag die in het onderzoek centraal stond, was: "waar komt de stijgende aandacht voor mode vandaan en welke invloed heeft deze op collecties en presentaties in de diverse musea in Nederland?".<sup>22</sup> Het eerste deel van de vraagstelling konden zij met hun studenten beantwoorden door middel van literatuuronderzoek. Het komt er volgens de auteurs in het kort op neer dat de stijgende aandacht voor mode in de eerste plaats voorkomt uit de sinds de jaren zestig heersende consumptiemaatschappij: dit betekende enerzijds dat consumeren een praktijk werd die deel uitmaakte van de gehele bevolking, anderzijds betekende dit een onophoudelijk verlangen naar het nieuwe. Mode heeft hier volgens hen, als ultieme stimulator van het systematische proces van vernieuwing, een belangrijke rol in gespeeld. Sinds de tweede helft van de negentiende eeuw is mode dan ook niet langer een zaak van de elite, maar heeft de interesse in mode zich over de hele samenleving verspreid. De wetenschappelijke interesse in mode is volgens Delhaye en Bergvelt ontstaan sinds de opkomst van het postmodernisme dat de hiërarchie tussen onderzoeksgebieden mode (dat voorheen door haar status als toegepaste kunst of massaproduct minder wetenschappelijke belangstelling kende) en autonome kunst heeft ontmanteld. Sindsdien bestaat volgens de auteurs het wetenschappelijk terrein *fashion theory* van waaruit vervolgens ook het gelijknamige tijdschrift is ontstaan. Het emancipatieproces van mode is volgens de hoogleraren echter nog steeds niet voltooid, de academische belangstelling in mode is buiten de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk vrij gering. Met de toegenomen wetenschappelijke interesse in mode, ontstond ook een toenemende interesse vanuit het culturele veld in mode: mode is een volwaardige museale discipline geworden. Anderzijds zien we volgens de auteurs dat modeontwerpers steeds vaker de grens van autonome kunst opzoeken. Om het tweede deel van de vraagstelling te kunnen beantwoorden hebben de hoogleraren de elf belangrijkste Nederlandse musea geselecteerd om deze vervolgens door de studenten kwalitatief nader te laten onderzoeken. Hier kwamen vervolgens zes trends uit naar voren, te weten: kruisbestuivingen en interdisciplinariteit, identiteit in/ van het museum, engagement met de gemeenschap en de rol van de textielcollectie, *edutainment*, verdwijnen van permanente mode- en expositieruimtes en digitale ontsluiting van mode- en kostuumcollecties. Ten slotte werd er tijdens het onderzoek ingegaan op de al dan niet gedeelde wens voor de oprichting van een Nationaal Modemuseum. Zoals uit de Engelstalige titel van het artikel in *Fashion Theory* al enigszins naar voren komt, komen de auteurs tot de conclusie dat musea de neiging hebben een modetentoonstelling in de vorm van een visueel spektakel neer te zetten. Hierbij krijgen zij soms het commentaar voorbij te zijn

---

<sup>20</sup> Christine Delhaye, Ellinoor Bergvelt, *Mode en Musea. Zes trends, elf musea*, Amsterdam (UvA) 2009-2010.

<sup>21</sup> Christine Delhaye, Ellinoor Bergvelt, 'Fashion Exhibitions in the Netherlands: Between Visual Spectacles and Community Outreach', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 16 (2012) nr. 4 (december), pp. 461-492.

<sup>22</sup> Delhaye, Bergvelt (zie noot 20), p. 2.

gegaan aan de inhoud ofwel het educatieve potentieel van de tentoonstelling. De uitdaging ligt volgens de auteurs daar om een balans te vinden tussen educatie en vermaak: *edutainment*. Een andere ontwikkeling bij musea in het algemeen en modetentoonstellingen in het bijzonder is volgens hen het engagement met de gemeenschap. Modetentoonstellingen blijken bij uitstek een middel te zijn om een breder publiek bij een museum te kunnen betrekken, omdat je door middel van mode in de belevingswereld van een specifieke doelgroep kunt treden. Met betrekking tot de mogelijkheid van een Nationaal Modemuseum, is de conclusie van het onderzoek dat hoewel veel conservatoren het voordeel inzien van een centraal punt van waaruit de verschillende collecties onderzocht kunnen worden, zij bang zijn dat een fysiek Modemuseum ten koste zal gaan van de huidige diversiteit van de modecollecties. Een oplossing zou volgens de hoogleraren een nationaal digitaal modearchief kunnen zijn.

In het artikel 'Mode is in de mode', waarvan de titel is gebaseerd op een uitspraak van modeconservator Madelief Hohé, constateert schrijver en curator Nanda Janssen dat Nederlandse musea steeds vaker mode programmeren.<sup>23</sup> Aan de hand van vele voorbeelden beschrijft zij vervolgens hoe mode voor het voetlicht komt in Nederlandse musea: "signalerende thematentoonstellingen, tentoonstellingen die nieuw licht werpen op de eigen modecollectie, solo's van Nederlandse talenten/ arrivés en solo's van internationale modehuizen". Ook gaat ze in op verschillende motieven van musea om mode te tonen, bijvoorbeeld: "om flink uit te pakken qua presentatie" of "om de vaste collectie te actualiseren". Dit laatste geldt met name voor historische musea zoals het Zuiderzeemuseum en het Zeeuwsmuseum. Janssen geeft ook enkele oorzaken aan voor de toegenomen aandacht voor mode bijvoorbeeld het gegeven dat er momenteel in Nederland veel (internationaal bekend) modetalent bestaat, zoals Viktor & Rolf, Iris van Herpen, Monique van Heist, maar ook lingerieontwerper Marlies Dekkers. Een andere oorzaak zou volgens haar kunnen zijn dat mode dicht bij de belevingswereld van de bezoeker staat. De enorme bezoekersaantallen leveren volgens Janssen daarvan het bewijs.

### §3. Modetentoonstellingspraktijk in Nederland

Tot in de jaren tachtig waren hoofdzakelijk de kostuumafdelingen binnen de beeldende kunst musea verantwoordelijk voor het tonen van historische mode. Met de opkomst van het postmodernisme verdween de hiërarchie tussen autonome en toegepaste kunst naar de achtergrond en begonnen musea zich ook te interesseren in het tonen van hedendaagse mode. Er bleek vervolgens veel interesse in hedendaagse modetentoonstellingen vanuit het grote publiek, waardoor deze tentoonstellingen een grote inkomstenbron vormen voor de musea. Op dit moment hebben nog slechts enkele Nederlandse musea een modeconservator in dienst: Centraal Museum heeft Ninke Bloemberg, Gemeentemuseum heeft Madelief Hohé en bij het Groninger Museum mag curator Sue-

---

<sup>23</sup> Nanda Janssen, 'Mode is in de mode', *Kunstbeeld*: <<http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/20626/weblog-nanda-janssen-mode-is-in-de-mode.html>> bezocht op 13 februari 2014.

ann van der Zijp mode tot één van haar deelgebieden rekenen. De andere musea halen de expertise dus voorlopig van buitenaf. Aangezien er tot op heden geen opleidingen tot modecurator bestaan, worden hier veelal ontwerpers of modetheoretici voor benaderd: de modeontwerpers Alexander van Slobbe en Fransisco van Benthum waren bijvoorbeeld verantwoordelijk voor de modetentoonstelling *Gejaagd door de Wind*<sup>24</sup> en lector modevormgeving José Teunissen en tentoonstellingsvormgever Judith Clark vormden samen de gastconservatoren van *The Art of Fashion: installing allusions*<sup>25</sup>. In bovenstaande gevallen kan men dus nog nauwelijks van 'expertise' spreken, aangezien de gastconservatoren, met uitzondering van Judith Clark, in de eerste plaats ergens anders in gespecialiseerd zijn. De curatoren van het ModeMuseum in Antwerpen zijn daarentegen wel specialisten op het gebied van modetentoonstellingen, maar dan belanden we weer bij een ander probleem dat zich voordoet. Nu steeds meer beeldende kunstmusea namelijk geïnteresseerd zijn in het tonen van hedendaagse mode, verkiezen modeontwerpers deze musea boven een toegepaste kunstmuseum zoals het ModeMuseum. Alsof de laatste hen een reputatie als ambachtsman oplevert, terwijl de beeldende kunstmusea hen een status als kunstenaar zou opleveren. De modeontwerpers lijken een solo modetentoonstelling dus te beschouwen als marketingmiddel. Dit is waarschijnlijk terecht, aangezien ze in een museumzaal veel meer de ruimte krijgen om hun identiteit te visualiseren, dan tussen andere merken in een boetiek.

Het is aan te prijzen en zelfs ook noodzakelijk dat beeldende kunstmusea zich bezig houden met het bereiken van publiek ten tijde van forse bezuinigingen in de culturele sector. Zoals echter ook werd opgemerkt door Delhaye en Bergvelt, lijken musea zich niet altijd te beseffen dat het ook mogelijk is om een groot publiek aan te spreken met een inhoudelijke (kritische) modetentoonstelling. Hoewel het in paragraaf 1.1 besproken artikel *Reviewing Fashion Exhibitions* de problematiek aankaart rondom de afwezigheid of de beperkte diepgang van modetentoonstellingsrecensies, is bovengenoemd commentaar ook terug te vinden in verschillende recensies over Nederlandse modetentoonstellingen. Het commentaar betreft in de meeste gevallen historische modetentoonstellingen of solotentoonstellingen van 'levende' ontwerpers in beeldende kunstmusea, maar in sommige gevallen ook thematische modetentoonstellingen. Een eerste voorbeeld hiervan is een opmerking afkomstig van Milou van Rossem in het *NRC* over de historische modetentoonstelling *Chanel: de legende*<sup>26</sup>. "Die context mist de expositie in Den Haag."<sup>27</sup> Hiermee doelt ze op het feit dat wel in de expositie naar voren komt dat Chanel haar tijd sterk beïnvloedde, maar niet zozeer hoe Chanel ook duidelijk een product van haar tijd was, hetgeen volgens van Rossem wel in beeld werd gebracht in de tentoonstelling *No.5 Culture Chane*<sup>28</sup> in Parijs. Van Rossem schreef in een eerdere recensie in het *NRC* over de solotentoonstelling *Vanheistinheerlen*<sup>29</sup>: "Een heel verassende tentoonstelling is *Vanheistinheerlen* niet; wie bekend is met de stijl en mode van Monique van Heist zal weinig nieuws

<sup>24</sup> 22/03/09 – 25/10-'09 Zuiderzeemuseum, Enkhuizen.

<sup>25</sup> 19/09/09 – 10/01/10 Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

<sup>26</sup> 12/10/13 - 02/02/14, Gemeentemuseum, Den Haag

<sup>27</sup> Milou van Rossem, 'Chanel in het Gemeentemuseum: tijdloze jurken en magische pakjes', *NRC*:

<<http://www.nrc.nl/mode/2013/10/21/chanel-in-het-gemeentemuseum-tijdloze-jurken-en-magische-pakjes/>> bezocht op 25 maart 2014.

<sup>28</sup> 05/05/13 – 05/06/13 Palais de Tokyo, Parijs.

<sup>29</sup> 20/04/13 – 04/08/13 Schunk, Heerlen

ontdekken, al blijft haar werk een plezier om naar te kijken.”<sup>30</sup> Hiermee geeft van Rossem kritiek op het feit dat de tentoonstelling vermakelijk is, maar haar niets nieuws toont en/ of geen nieuwe inzichten biedt. Een voorbeeld van een andere recensent werd al in de inleiding besproken, namelijk de recensie over de thematische tentoonstelling *Arrrgh! Monsters in de mode*<sup>31</sup>. In de recensie van John de Greef in *Elsevier* kwam het erop neer dat de tentoonstelling vermakelijk was, maar weinig kritisch of openbarend.<sup>32</sup> Het meest recente voorbeeld betreft geen modetentoonstelling, maar een designtentoonstelling. Doordat design echter net als mode als toegepaste kunst wordt beschouwd, ondervinden designtentoonstellingen grotendeels dezelfde problemen als modetentoonstellingen binnen beeldende kunst musea. Hierdoor biedt de recensie over de solotentoonstelling van Marcel Wanders, *Marcel Wanders: Pinned Up*<sup>33</sup> interessant vergelijkingsmateriaal. In een recensie in de *Volkskrant* zegt Timo de Rijk over deze tentoonstelling: “Het is wel een gotspe dat het Stedelijk zich zonder kritisch perspectief leent voor wat nog het meest lijkt op een beurspresentatie. [...] Lang geleden leverde het instituut een belangrijke culturele bijdrage, waarna het de afgelopen decennia voornamelijk bleef steken in keurige historische representatie. Nu brengt het gesponsord spektakel, van het soort dat op de meubelbeurzen van Keulen en Milaan misschien tintelt, maar in het museum nog het meeste doet denken aan de ervaring van een avond Eurovisie Songfestival.”<sup>34</sup> De Rijk geeft hiermee felle kritiek op het feit dat Stedelijk zich uitleent als showroom, wat volgens hem nog erger is dan de keurige historische representaties die ze de afgelopen decennia gaven.

*Chanel* mist volgens Van Rossem een belangrijk deel van de context en *Vanheistinheerlen* toont volgens haar niets nieuws. De Greef klaagt over de diepgang die ontbreekt bij *Monsters in de mode* en De Rijk klaagt ten slotte over de afwezigheid van het kritische perspectief in de tentoonstelling van Marcel Wanders en vindt dat Stedelijk hiermee niet meer dan een gesponsord spektakel biedt. Er is volgens de recensenten bij bovengenoemde voorbeelden kortom sprake van te weinig of geen diepgang, vernieuwing of een kritische houding. De kritiek is dus vooral gericht op de boodschap van de tentoonstelling. Hierin is dus duidelijk behoefte aan verdieping van modetentoonstellingen te herkennen.

Waar bovengenoemde voorbeelden in tekort schieten, observeer ik in *Fetishism in Fashion* hoe het ook anders kan.<sup>35</sup> De tentoonstelling was niet alleen een prachtige cohesie tussen vorm en inhoud, maar legde ook thema's bloot waar het publiek en in sommige gevallen zelfs de deelnemende ontwerpers zich niet eerder bewust van waren. Ook waren er maatschappelijke boodschappen in de tentoonstelling te herkennen. Binnen het subthema *Consumerism*, waar ontwerpen werden getoond waaruit een kritische houding tegenover de problematiek van de consumptiemaatschappij sprak, werd

---

<sup>30</sup> Milou van Rossem, 'In Heerlen toont Monique van Heist haar vrolijkste kant', *NRC*: <<http://www.nrc.nl/mode/2013/04/26/in-heerlen-toont-monique-van-heist-haar-vrolijkste-kant/>> bezocht op 25 maart 2014.

<sup>31</sup> 19/10/'13 – 19/01/'14 Centraal Museum, Utrecht

<sup>32</sup> John de Greef, 'Monsterlijke expo in Utrecht en oud studentenwerk in Antwerpen', *Elsevier*: <<http://www.elsevier.nl/Stijl/blogs/2013/10/Monsterlijke-expo-in-Utrecht-en-oud-studentenwerk-in-Antwerpen-1394688W/>> bezocht op 25 maart 2014.

<sup>33</sup> *Marcel Wanders: Pinned Up* (01/02/'14 – 14/06/'14, Stedelijk Amsterdam)

<sup>34</sup> Timo de Rijk, 'Het Stedelijk is flink de weg kwijt', *Volkskrant* <<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/3360/musea-en-galerieen/article/detail/3609166/2014/03/07/Het-Stedelijk-is-flink-de-weg-kwijt.dhtml>> bezocht op 25 maart 2014.

<sup>35</sup> 09/06/'13 – 21/07/'13 Rozet, Arnhem.

bijvoorbeeld afzonderlijk aandacht besteed aan ramp in Bangladesh.<sup>36</sup> Dit werd gedaan door middel van een altaar in de vorm van mannequins met T-shirts waarop afbeeldingen van de ramp waren afgedrukt. Door de ramp zou men volgens de curator aan het denken moeten worden gezet over de situatie van de massaproductie in lagelonenlanden waar veiligheidsnormen en minimum loon niet bestaan. Middels het altaar leek de curator de bezoekers bewust te willen maken van het feit dat zolang zij goedkope weggooikleding blijven kopen, zij ook mede schuldig zijn en de merken blijven vragen om door te gaan met hun productie.

## Conclusie

In de hierboven besproken literatuur worden de ontwikkeling van mode in het museum op internationaal en nationaal niveau en de positieve en negatieve ontwikkelingen hiervan reeds uitvoerig besproken. Ook zijn in de literatuur interessante voorbeelden terug te vinden van hoe een specifieke modetentoonstelling geanalyseerd kan worden en vervolgens als uitgangspunt kan dienen voor een breder onderzoek naar modetentoonstellingen, zoals in: *Exhibiting Fashion: Before and After 1971* en *Framing Fashion. Een denkkader voor fashion curation*. Daarnaast komt naar voren dat het vinden van een juiste balans tussen vorm en inhoud een lastige kwestie blijft in de praktijk van het tentoonstellen van mode in het museum, dit blijkt ook uit de recensies. Anderzijds blijkt er op de beschrijvingen van modetentoonstellingen ook het één en ander aan te merken, geeft Alexandra Palmer aan in *Reviewing Fashion Exhibitions. Fetishism in Fashion* is ten slotte een goed voorbeeld van een tentoonstelling die enerzijds een publiekstrekker was, maar tegelijkertijd ook inhoudelijk (kritisch) was. Deze tentoonstelling zou als voorbeeld kunnen dienen voor andere beeldende kunstmusea. Voordat deze tentoonstelling echter uitvoerig zal worden besproken, worden in het volgende hoofdstuk aan de hand van het voorbeeld uit *Exhibiting Fashion: Before and After 1971* een aantal universele aspecten met betrekking tot modetentoonstellingen opgesteld. Deze universele aspecten zullen vervolgens in hoofdstuk 3 worden toegepast op *Fetishism in Fashion*, waarna in hoofdstuk 4 een suggestie zal worden geformuleerd ter verdieping van modetentoonstellingen.

---

<sup>36</sup> Op 24 april 2013 stortte in Bangladesh een textiel fabriek in waarbij meer dan 1000 mensen om het leven kwamen en meer dan 2000 mensen gewond raakten.

## H2. Van '28 aspects' naar 10 aspecten met betrekking tot modetentoonstellingen

Als leidraad voor een grondige analyse van de tentoonstelling *Fetishism in Fashion*<sup>1</sup> zal '28 aspects', hoofdstuk 4 uit *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*<sup>2</sup>, als uitgangspunt genomen worden. In '28 aspects' heeft de auteur Judith Clark zich vanuit het perspectief van een tentoonstellingsmaker toegelegd op de beschrijving van de tentoonstelling *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton*(1971).<sup>3</sup> Ze heeft gekeken naar de presentatie van de objecten en wil hiermee zowel reflecteren op de persoonlijke overwegingen van Cecil Beaton met betrekking tot de tentoonstelling als zijn vernieuwende ideeën over het presenteren van mode in het museum. Hierbij is ze tot 28 aspecten gekomen die haar niet alleen in staat stellen gedetailleerd in te gaan op de tentoonstelling van Beaton, maar ook om hun weerklank in een breder debat over het maken van modetentoonstellingen aan de orde te stellen. Middels deze aspecten gaat ze zowel in op de aspecten binnen de tentoonstelling als aspecten die van buitenaf van invloed zijn/ betrekking hebben op de tentoonstelling. Hoewel deze 28 aspecten zijn voortgekomen uit een analyse van de tentoonstelling van Beaton, zou een selectie van deze aspecten vertaald kunnen worden naar een aantal universele aspecten die op iedere modetentoonstelling van toepassing zouden kunnen zijn. Aan de hand van deze aspecten zou in het volgende hoofdstuk de tentoonstelling *Fetishism in Fashion* uitvoerig geanalyseerd kunnen worden.

### §1. 28 aspecten

Hieronder staan de 28 aspecten opgesomd zoals benoemd in het hoofdstuk '28 aspects' uit *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*.

- '1. Finding Space'
- '2. Haynes'
- '3. Claire de Lune'
- '4. Environments, 1996'
- '5. The Boutiques'
- '6. Wigs'
- '7. Painted Backdrops: Dalí, Bosch and Lepape'
- '8. Flowers, Horses, Swings, Chandeliers and a Tricorne Hat'
- '9. Two Tiers'
- '10. Perspex'
- '11. (Ascot) late'

---

<sup>1</sup> 09/06/'13 – 21/07/'13 Rozet, Arnhem.

<sup>2</sup> Judith Clark, Amy de la Haye, *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*, Londen 2014.

<sup>3</sup> 1971 V&A, Londen.



- '12. Peach Mirror'
- '13. Rotations'
- '14. Gauze – Blurring'
- '15. The Mannequins, Gestures'
- '16. Numbers'
- '17. The References'
- '18. Dated'
- '19. Original Originals'
- '20. Entrance'
- '21. Shoes (continued)'
- '22. Temporary, Permanent'
- '23. Italian *Vogue*'
- '24. After Beaton, Jones'
- '25. 'An invitation to see'
- '26. The Exhibition-maker'
- '27. The Plan'
- '28. *Harper's Bazaar*, 2013'

## §2. 10 aspecten

Op basis van bestudering van de, aan Cecil Beatons tentoonstelling gerelateerde, 28 aspecten worden hieronder 10 aspecten geformuleerd die van toepassing zijn op modetentoonstellingen in het algemeen. Daarbij zal toegelicht worden hoe deze algemene aspecten zijn voortgekomen uit één of meer van de 28 aspecten en hoe deze vervolgens ingezet kunnen worden bij bestudering van een modetentoonstelling.

### 1. Samenwerking curator en vormgever

Judith Clark gaat bij het tweede aspect, 'Haynes', uitvoerig in op de vormgever van de tentoonstelling: Michael Haynes.<sup>4</sup> Ze gaat zowel in op de totstandkoming van zijn betrokkenheid bij de tentoonstelling, als zijn achtergrond als etaleur. Clark was blijkbaar van mening dat de achtergrond van de vormgever en de aard van de samenwerking met de curator van invloed waren op het eindresultaat van de tentoonstelling en dus van belang zijn bij de bestudering van de tentoonstelling. Clark beschrijft dat Cecil Beaton en Michael Haynes beiden buitenstaanders waren in de museumwereld op het moment dat ze benaderd werden voor de opdracht. Cecil Beaton had een grote reputatie op het gebied van modefotografie en Michael Haynes als etaleur. Volgens Clark heeft Haynes de tentoonstelling "getransformeerd". Naast de aankleding en opstelling van *Fashion: An Anthology*, heeft hij volgens de beschrijving van Clark een belangrijke stempel gedrukt op de inhoud van de tentoonstelling. Met zijn

---

<sup>4</sup> Clark 2014 (zie noot 2), pp. 123-124.

grote netwerk van ontwerpers, boetiekeigenaren en kunstenaars wier ideeën over mode en consumptie op dat moment aan het veranderen waren, bracht hij de inhoud van de tentoonstelling up-to-date. Beiden hadden dus hun eigen achtergrond en ideeën en het is duidelijk dat een samensmelting hiervan heeft geleid tot het uiteindelijke resultaat van *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton*.

In het negentiende aspect, 'Original Originals', gaat Clark in op het feit dat uit de openingszinnen van de catalogus, die bij *Fashion: An Anthology* verscheen, blijkt dat het uiteindelijke resultaat van de tentoonstelling afweek van de oorspronkelijke intentie van Beaton.<sup>5</sup> Vier jaar later kwam Diana Vreeland volgens Clark met de tentoonstelling waar Beaton oorspronkelijk naar had gestreefd. Namelijk een tentoonstelling rondom de centrale, Amerikaanse vrouwfiguren op het gebied van de gedurfdde smaak: *American Women of Style*<sup>6</sup>. In de tentoonstelling van Vreeland werden de garderobes getoond van vooraanstaande vrouwen zoals de Hertogin van Malborough, Mrs Charles Dana Gibson en Josephine Baker. In 2010 volgde ook nog eens een antwoord op deze tentoonstelling van de curator Andrew Bolton: *American Women: Fashioning a National Identity*.<sup>7</sup> De intentie van Bolton was om een tentoonstelling op te bouwen aan de hand van de archetypes van Amerikaanse vrouwelijkheid, maar gedurende het vooronderzoek ontstond het idee om een tentoonstelling rondom specifieke vrouwen te organiseren als antwoord op de tentoonstelling van Vreeland. Uiteindelijk werden de plannen alsnog enigszins gewijzigd en draaide de tentoonstelling meer om idealen dan om iconen.

Uit bovenstaande aspecten van Judith Clark betreffende de tentoonstelling *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton* blijkt hoe de achtergronden en ideeën van de curator en de vormgever en de samensmelting van deze ideeën een belangrijke rol spelen in de totstandkoming van de tentoonstelling en van invloed kunnen zijn op opvolgers van de betreffende tentoonstelling. De directeur van het ModeMuseum in Antwerpen, Kaat Debo, zegt hierover in een interview met Jeffrey Horsley: "het is belangrijk dat we mode presenteren met een scenografie, dat de mode in een context wordt gepresenteerd, want de kleding zelf vertelt niet altijd het hele verhaal."<sup>8</sup> De vormgeving van de tentoonstelling draagt dus voor een groot deel bij aan de overdacht van de inhoud van de tentoonstelling. Dit betekent dat de vormgever nauw samen zou moeten werken met de curator. Evelien Bracke gaat in de inleiding van haar thesis in op de rol van de curator aan de hand van een artikel van Nathalie Heinich en Michael Pollak<sup>9</sup> die een transformatie in deze rol van *museum curator* naar *exhibition auteur* constateren.<sup>10</sup> Oorspronkelijk werd de functie van een curator volgens deze auteurs gerelateerd aan de algemene betekenis van 'beheerder', maar in de jaren zeventig/ tachtig ontstond een geleidelijke betekenisverandering als gevolg van de ontwikkeling en toenemende

---

<sup>5</sup> Clark, de la Haye 2014 (zie noot 2), pp. 152-153.

<sup>6</sup> 1975 Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>7</sup> 05/05/10 – 15/08/10 Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>8</sup> Jeffrey Horsley, 'A Fashion *Muséographie*: the delineation of innovative presentation modes at Modemuseum, Antwerp.' (dit artikel verschijnt officieel in 2015 in het tijdschrift *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*).

<sup>9</sup> Nathalie Heinich, Michael Pollak, 'From Museum Curator to Exhibition Auteur', *Thinking about exhibitions*, London 1996.

<sup>10</sup> Evelien Bracke, *Framing Fashion. Een denkkader voor fashion curation*, Universiteit Gent academiejaar 2004-2005, pp. 7-8.

specialisatie van de makers van zowel tijdelijke als permanente tentoonstellingen; de *curator* is geëvolueerd tot *creator*. Verderop in haar thesis beschrijft Bracke hoe in de tentoonstelling *Malign Muses, When Fashion Turns Back*<sup>11</sup> deze laatste rol van de curator (*creator*) uitstekend in beeld wordt gebracht.<sup>12</sup> In deze tentoonstelling werden in acht afzonderlijke installaties verschillende manieren belicht waarop mode en klederdracht zich verhouden tot hun verleden. Normaal gesproken maakt de curator een keuze voor één benadering, maar in dit geval werden acht suggesties gepresenteerd van relaties tussen hedendaagse mode en haar geschiedenis. Volgens Bracke probeerde de curator, Judith Clark, de bezoekers hiermee bewust te maken van het feit dat wat zij in een tentoonstelling te zien krijgen altijd de visie van de curator is. Daarnaast werd volgens Bracke in de tentoonstelling ook de nadruk gelegd op de status van de curator als creatief brein achter de expositie door de meervoudige benoeming van de naam 'Judith Clark' in de tentoonstelling en in de catalogus: "*Malign Muses* is geen modetentoonstelling in de strikte zin, maar een persoonlijke interpretatie van Judith Clark". Op die manier vormt Clark een belangrijk aspect binnen het globale concept van de tentoonstelling. Vervolgens beschrijft Bracke hoe Clark niet in haar eentje verantwoordelijk was voor de tentoonstelling, maar de samenwerking heeft opgezocht met modetheoreticus Caroline Evans.<sup>13</sup> Volgens Bracke heeft Clark in de tentoonstelling de metaforen, waarmee Evans in haar recente werk *Fashion at the Edge. Spectacle, Modernity and Deathliness*<sup>14</sup> reflecteert op mode en haar geschiedenis, vertaald naar ruimtelijke suggesties. Daarnaast waren de grafische elementen in de tentoonstelling, die volgens Bracke door hun suggestieve en esthetische kracht een meerwaarde verleenden aan de conceptuele inhoud van de tentoonstelling, afkomstig van mode-illustrator, schilder, beeldhouwer, kroniekschrijver en modecriticus Ruben Toledo. Ten slotte zocht Clark ook de samenwerking op met een architect en een juweelontwerpster. Bracke geeft aan dat de interdisciplinaire samenwerking tussen een curator en andere specialisten volgens Heinich en Pollak een tendens is die binnen de tentoonstellingswereld steeds meer toeneemt. Volgens Bracke kende deze tendens voor *Malign Muses* nog niet veel toepassing binnen het kader van modetentoonstellingen.

## 2. Indeling van de ruimte

Judith Clark bespreekt in haar eerste aspect, 'Finding Space', wat Beaton wel en niet toonde in de beperkte, beschikbare ruimte.<sup>15</sup> Het was onmogelijk om de volledige kledingcollectie, bestaande uit 446 objecten van het V&A te tonen, maar Beaton kreeg wel de opdracht om zoveel mogelijk objecten te tonen.<sup>16</sup> De tentoonstelling riep volgens Clark uiteindelijk veel vragen op: zowel door hetgeen wel werd getoond, als door hetgeen niet werd getoond. In het negende aspect, 'Two Tiers', gaat Clark in op de afstand tussen het publiek en het tentoongestelde; regulering hiervan is volgens haar essentieel

---

<sup>11</sup> 18/09/04 – 30/01/05 Modemuseum, Antwerpen.

<sup>12</sup> Bracke 2004-2005 (zie noot 10), pp. 31-33.

<sup>13</sup> Bracke 2004-2005 (zie noot 10), pp. 39-42.

<sup>14</sup> Caroline Evans, *Fashion at the Edge. Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven 2003.

<sup>15</sup> Clark, de la Haye 2014 (zie noot 2), p. 122.

<sup>16</sup> V&A is de gangbare afkorting van het Victoria and Albert Museum in Londen.

voor een tentoonstelling in museale setting.<sup>17</sup> In het geval van Beaton's tentoonstelling kon het publiek dicht bij het tentoongestelde komen. Volgens Clark ging hierdoor enerzijds het ontzag voor de getoonde objecten verloren, maar ging de tentoonstelling hierdoor anderzijds in tegen de ideeën van elitarisme in de mode. Clark gaat daarnaast in afzonderlijke aspecten in op het gebruik van pruiken in de tentoonstelling: 'Wigs', de toepassing van ronddraaiende plateaus waarop sommige mannequins waren opgesteld: 'Rotations', en de keuze voor bepaalde mannequins: 'The Mannequins, Gestures'. Ze geeft aan dat pruiken kunnen verwijzen naar een historische periode, maar door het gebruik van één soort pruik kan kleding uit verschillende tijdperken juist bijeen worden gebracht. Door neutrale of geen pruiken te gebruiken, wordt voorkomen dat de aandacht wordt afgeleid van de kleding. In het geval van Beaton's tentoonstelling werden volgens Clark nauwelijks pruiken gebruikt in het belang van de abstractie: op die manier konden geen misverstanden ontstaan over het historische juiste gebruik van make-up en de individualiteit van de oorspronkelijke eigenaar die het kledingstuk had gedoneerd. De mannequins in de tentoonstelling reflecteerden volgens Clark meer de stijl van degene die ze had aangekleed dan de stijl van degene aan wie het kledingstuk ooit toebehoorde. In de tentoonstelling werden daarnaast roterende plateaus gebruikt die de tentoonstelling beweging gaven en die op voorhand de algemene kritiek op modetentoonstellingen: de levenloosheid, onderuit haalden.

Volgens Alexandra Palmer ligt de moeilijkheid in het feit dat, terwijl de kwetsbare objecten in modetentoonstellingen niet aangeraakt mogen worden, aanraking bij uitstek de manier is waarop we kleding interpreteren.<sup>18</sup> Ze beschrijft hoe we de materialen door onze handen laten gaan, de kleding aantrekken en op die manier nieuwe pasvormen ervaren. De ervaring met het dragen van kleding maakt de bezoeker een kenner nog voordat hij het museum is binnengestapt. Volgens Palmer kan de bezoeker door de context van het museum waarin de mode getoond wordt, zonder schuldgevoelens nadenken over mode en zijn of haar eigen winkelervaringen herwaarderen. Er is echter een belangrijk verschil tussen het bezoeken van een modetentoonstelling en een warenhuis: de bezoekers worden uitsluitend uitgenodigd de tentoonstelling te aanschouwen. Op basis van hun eigen herinnering zouden zij het gevoel op moeten kunnen roepen van de aanraking en het dragen van de kleding, want aanraken is strikt verboden. Lichaamsvocht en –vuil zijn tenslotte zeer beschadigend voor de kwetsbare artefacten. Musea zijn volgens Palmer altijd op zoek naar de juiste opstelling, waarbij de kleding niet beschadigd wordt, maar er tegelijkertijd geen levenloze tentoonstelling ontstaat. Palmer geeft in haar artikel aan hoe zij zelf tot een oplossing is gekomen in haar tentoonstelling *Elite Elegance: Couture Fashion in the 1950's*.<sup>19</sup> Hier waren de objecten in een open display op ongeveer één meter afstand van het publiek opgesteld, maar om de bezoekers een intiemer idee van de kledingstukken te kunnen geven, werden detailfoto's van de kledingstukken getoond. De foto's dienden als het ware als een substituuut voor het niet kunnen/ mogen aanraken van de objecten. Het is volgens Palmer de taak van de curator om een rijke emotionele en intellectuele ervaring te creëren

<sup>17</sup> Clark, de la Haye 2014 (zie noot 2), p. 137.

<sup>18</sup> Alexandra Palmer, 'Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart), pp. 31-63.

<sup>19</sup> November 2002 – lente 2003 Royal Ontario Museum, Toronto.

voor de bezoeker die weet dat de getoonde objecten fysiek onaanraakbaar, maar emotioneel toegankelijk zijn.

Bracke gaat in haar thesis specifiek in op de displayproblematiek in relatie tot mode en lichamelijkeheid.<sup>20</sup> Ze geeft aan dat mode en het menselijk lichaam zo innig met elkaar verbonden zijn dat een confrontatie met kledingstukken zonder drager vreemd aandoet. Hierbij heeft ze het zowel over het biologische lichaam, als de cultureel bepaalde persoon die het kledingstuk draagt. Als curator moet je dus zowel bezighouden met de artificiële weergave van lichamelijkeheid en beweging, als met de *material memories* van het kledingstuk. Het eerste probleem waar je als curator tegen aanloopt, is het grote historische verschil met lichaamsbouw en -houding van de oorspronkelijke dragers van de bewaarde kledingstukken. Ieder kledingstuk vergt een aangepaste en specifieke mannequin. Los van het feit dat dit een tijdrovend onderdeel is van het tentoonstellen van mode, omdat iedere pop afgestemd moet worden op de pasvorm van het kledingstuk, is er door de jaren heen op verschillende wijzen met de styling omgegaan. In de tweede helft van de negentiende eeuw werd de kleding in zowel winkels als musea getoond op klassieke kleermakerspoppen zonder ledematen, hierop volgden vanaf de eeuwwisseling steeds realistischer wordende mannequins. In het geval van historische kleding werden de mannequins voorheen afgestemd op de stijlperiode van de betreffende kleding. Tegenwoordig is men voorstander van het weergeven van de historische context door middel van foto's en ander beeldmateriaal. Binnen het perspectief van *new museology* heerst volgens Bracke de mening dat hoezeer men ook een historisch kloppend beeld probeert te geven van een bepaalde periode, men toch nooit dient te vergeten dat het beeld grotendeels bepaald wordt door de eigentijdse culturen: we projecteren onze visie op het verleden. Bracke geeft aan dat men in het algemeen van mening is dat de mannequin zo min mogelijk af zou moeten leiden van de kleding. In sommige gevallen is de mannequin zelfs onzichtbaar. Daarnaast worden ook wel eens abstracte presentatiemodellen gebruikt. Een voorbeeld dat Bracke hiervan geeft is de tentoonstelling *Modehuis Oud-Amelisweerd*.<sup>21</sup> Hierin werd hedendaagse Nederlandse mode gepresenteerd alsof deze achteloos was achtergelaten door een *fashion victim* in haar woning. De focus verschuift van de weergave van mode als artistiek fenomeen, naar de weergave van mode als expressiemiddel van een individu. Dit komt expliciet naar voren in het artikel 'Embedding the Personal: Autobiography in the Form of a Fashion Exhibition'.<sup>22</sup> Hierin onderzoekt Jeffrey Horsley of een mode autobiografie een levensvatbare aanpak is voor de samenstelling van een modetentoonstelling. Indien men wel gebruikt maakt van mannequins, loopt men volgens Bracke nog tegen een ander probleem aan, namelijk dat de mannequins levenloos blijven, terwijl de kleding is ontworpen voor mensen van vlees en bloed. In een statische opstelling gaan dus heel wat karakteristieken van een ontwerp verloren, zoals de wijze waarop een kledingstuk zich om een lichaam heen beweegt. De kleding komt dus nooit zo goed tot

---

<sup>20</sup> Bracke 2004 – 2005 (zie noot 10), p. 88-105.

<sup>21</sup> 1997 Centraal Museum, Utrecht.

<sup>1</sup> <sup>22</sup> Jeffrey Horsley, 'Embedding the Personal: Autobiography in the Form of a Fashion Exhibition' (dit artikel verschijnt officieel in juni 2014 in het volgende boek: *Fashion and Museums: Theory and Practice (Dress, Body, Culture)* door Marie Riegels Melchior en Birgitta Svensson).

zijn recht als op levende personen. In *Fashion: An Anthology* probeerde Beaton dit probleem te voorkomen door enkele mannequins op roterende plateaus te plaatsen. In de tentoonstelling *Waist down*<sup>23</sup> werden ventilatoren op de rokken van Prada gericht om beweging te creëren. V&A probeert dit probleem deels te verhelpen middels het project *Fashion in Motion* waarbij hedendaagse ontwerpen eenmalig op levende modellen worden gepresenteerd. Daarnaast omvat het project ook een videopresentatie van de meest recente modeshow van de betreffende ontwerper en een kleinschalige museale opstelling van de getoonde creaties. Het gebruik van levende modellen is uiteraard alleen geschikt voor hedendaagse modepresentaties. Voor het gebruik van levende modellen voor historische mode geldt namelijk dezelfde kritiek als voor het gebruik van historisch gestylde mannequins. Wat betreft Bracke is de toepassing van videopresentaties in combinatie met een statische opstelling een absolute meerwaarde. Helaas is er vaak geen videomateriaal van historische collecties bewaard gebleven en is men aangewezen op 'statisch' fotomateriaal. Er bestaan echter geen eenduidige oplossingen voor de weergave van beweging van mode en daarom sluit Bracke af met het advies aan modecuratoren om de bezoeker te wijzen op deze displayproblematiek.<sup>24</sup>

### 3. Vormgeving van de ruimte

Clark gaat bij het achtste aspect, 'Flowers, Horses, Swings, Chandeliers and a Tricorne Hat' in op het gebruik van zeer uiteenlopende attributen in de tentoonstelling.<sup>25</sup> Volgens Clark bestaat er onder modetentoonstellingscuratoren een grote onzekerheid over het te veel of te weinig aankleden van een modetentoonstelling. Beaton was volgens Clark van mening dat de attributen konden duiden waar het publiek naar zou moeten kijken. De attributen konden bijvoorbeeld de nadruk leggen op bepaalde details of kenmerken van de getoonde kledingstukken. Zo werden de getoonde kledingstukken van Schiaparelli geheel volgens de surrealistische stijl voorzien van bizarre attributen, zoals een paardenkop, een schedel van een ram en een circusschommel die een vervreemdend effect creëerden. Beaton had volgens Clark echter besloten dat de kleding de hoofdrol moest spelen. Zoals ook al bleek uit het eerste aspect is de vormgeving van essentieel belang voor een modetentoonstelling.

Volgens Alexandra Palmer heeft Europa sinds de jaren tachtig de theatrale *window-dressing* technieken van de Amerikanen overgenomen om hun historische en moderne modetentoonstellingen tot leven te brengen.<sup>26</sup> Er bestaan nog steeds grote kwaliteitsverschillen in zowel de educatieve inhoud van museumtentoonstellingen als de technieken die zijn toegepast op de opstelling van de verschillende kostuumsoorten. Dit heeft volgens Palmer te maken met het feit dat er nog weinig academische en professionele opleidingen voor kostuum- en modecuratoren zijn.

In *Museum Quality* gaat Steele ook kort in op de tentoonstelling *Malign Muses*, waarbij ze aangeeft

---

<sup>23</sup> 16/11/04 - 16/01 /05 Prada *Epicenters* in Los Angeles, New York, Shanghai, Tokyo.

<sup>24</sup> Bracke 2004-2005 (zie noot 10), p. 101-105.

<sup>25</sup> Clark, de la Haye 2014 (zie noot 2), pp. 136-137.

<sup>26</sup> Palmer 2008 (zie noot 18), p. 32.

dat voor curator Judith Clark de tentoonstellingsinstallatie minstens zo belangrijk was als de inhoud.<sup>27</sup> Dit onderbouwt Steele met een theorie van Alan Wallach waarin hij aangeeft dat de tentoonstellingsinstallatie en de inhoud zelfs niet van elkaar te scheiden zijn.<sup>28</sup> Volgens hem vertellen tentoonstellingen hun complexe verhalen in ruimtelijke zin door een zorgvuldig op elkaar afgestemd gebruik van objecten, beelden en teksten die de bezoeker de kans geven om te kijken, reflecteren en betekenissen uit te werken.

#### 4. (Historische) kennisoverdracht

Bij het achttiende aspect, 'Dated', bespreekt Judith Clark een artikel uit een uitgave van de Britse Vogue uit 1971 waarin een foto van een in de tentoonstelling opgenomen jasje van Schiaparelli staat afgebeeld, met daarbij de tekst: "The dress you can't date; Or can you?".<sup>29</sup> Vervolgens staan er in het artikel een viertal jaartallen onder elkaar, waarvan de lezer de meest waarschijnlijke kan aankruisen. Volgens Clark was de boodschap duidelijk: het jasje had net zo goed hedendaags kunnen zijn. Vervolgens geeft Clark aan dat het achterwege laten van de datering van een object een fundamenteel onderdeel is van het tentoonstellingspel: de affiniteit met het heden wordt hierdoor namelijk de centrale kwaliteit van het object.]

Dit was ook de overtuiging van Vreeland, die werkzaam was als 'special consultant' van het Costume Institute van het Metropolitan Museum of Art van 1972 tot aan haar dood in 1989.<sup>30</sup> Alexandra Palmer beschrijft hoe Vreelands idee over de geschiedenis werd geleid door hoe vroegere modes of ontwerpers de huidige opvattingen hebben beïnvloed.<sup>31</sup> Volgens Palmer werden de labelteksten ook niet door Vreeland zelf geschreven: ze vond dit een verspilling van haar tijd. Verder was er bij haar tentoonstellingen ook weinig communicatie tussen de curatie en productie afdeling van het Costume Institute. Palmer kan echter niet ontkennen dat haar tentoonstellingen een enorme en aangrijpende indruk achterlieten op zowel de mode- als de museumwereld.

Christine Delhaye en Ellinoor Bergvelt beschrijven in hun artikel dat kledingstukken tot in loop van de tweede helft van de twintigste eeuw op encyclopedische wijze werden getoond in musea.<sup>32</sup> Gedurende de afgelopen decennia is de praktijk van het verzamelen en tentoonstellen van kleding en kostuums aanzienlijk veranderd. Volgens de auteurs worden kledingstukken niet langer gezien als dragers van kennis (over een tijdperk, een leefgebied, een persoon, et cetera), maar begrepen als op zichzelf staande 'beelden'. In de praktijk blijkt dat dit volgens Delhaye en Bergvelt nog wel eens ten koste te gaan van de educatieve functie van een tentoonstelling. Zij onderstrepen dit met een voorbeeld van het Zuiderzeemuseum. Onder leiding van de in 2006 aangestelde directeur, Eric Schilp, deed het

---

<sup>27</sup> Valerie Steele, 'Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart), pp. 27-28.

<sup>28</sup> Wallach, geciteerd in Haxthausen 2003: xvii.

<sup>29</sup> Clark, de la Haye 2014 (zie noot 2), pp. 151-152.

<sup>30</sup> <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/general-information/2011/the-costume-institute>, bezocht op 20 februari 2014.

<sup>31</sup> Palmer 2008 (zie noot 18), p. 43.

<sup>32</sup> Christine Delhaye, Ellinoor Bergvelt, 'Fashion Exhibitions in the Netherlands: Between Visual Spectacles and Community Outreach', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 16 (2012) nr. 4 (december), pp. 466-474.

Zuiderzeemuseum afstand van de specifieke focus op de regio en de historische periode 1880-1932.<sup>33</sup> Het museum wilde vervolgens met hedendaagse mode de collectie actualiseren en hiermee een nieuw (jong) publiek aantrekken. In de eerstvolgende tentoonstelling *Gejaagd door de wind*<sup>34</sup> toonde het museum traditionele, nationale klederdracht zij aan zij met hedendaagse ontwerpen met als doel te laten zien hoe deze klederdracht de hedendaagse ontwerpen had beïnvloed. Het was volgens Delhaye en Bergvelt duidelijk dat de tentoonstelling óók was bedoeld om een visueel genot en esthetische sensatie te ontlokken en daar was de tentoonstelling dan ook volledig in geslaagd. De invloed van de klederdracht op de hedendaagse ontwerpen werd echter nergens toegelicht door de curatoren. Er was dan ook veel kritiek op deze visuele opstelling die ten koste ging van een verdiepend inzicht. Delhaye en Bergvelt begrijpen deze kritiek. Zij herkennen in dit voorbeeld het probleem dat Frederic Jameson bespreekt in zijn artikel 'Postmodernism and Consumer Society' waarin hij de gevolgen schetst van "decontextualising of history" naar een "perpetual present".<sup>35</sup> Hiermee bedoelt hij dat zodra we ons niet meer bewust zijn van ons verleden, we ons enkel bewust zijn van het heden: zodra er iets heeft plaats gevonden, zijn we het alweer vergeten. Wanneer de curator de context van de getoonde objecten achterwege laat, zoals bij het Zuiderzeemuseum de relatie tussen de klederdracht en de hedendaagse ontwerpen niet werd toegelicht, bevinden we ons volgens Jameson in een "continuïng present". Jameson vraagt zich af of het nu niet belangrijker is dan ooit om als museum historisch perspectief te bieden en daarmee tegen het korte-termijn denken in te gaan dat zo kenmerkend is voor de huidige markt-gedreven maatschappij. Volgens Alexandra Palmer is het publiek goed in staat mode van na de Eerste Wereldoorlog te begrijpen waarvan de vorm niet veel afwijkt van de huidige kleding, vergeleken met historische kledij.<sup>36</sup> De uitdaging voor een curator is volgens haar dan ook om de bezoekers verder dan de visuele winkelervaring te bewegen en hen aan te moedigen te kijken en kritisch te denken over hetgeen tentoongesteld wordt. Curatoren zouden er volgens Palmer ten slotte naar moeten streven het culturele en intellectuele begrip van mode en kleding te verbreden, zodat de objecten en de ervaring levendiger, gedenkwaardiger en blijvender zullen zijn.

##### 5. Aandacht voor de relatie mode en kunst

In het aspect, 'Painted Backdrops: Dalí, Bosch and Lepape', beschrijft Judith Clark de achtergronden die gebruikt zijn in de tentoonstelling die refereren naar diverse kunstwerken. Het was volgens Clark niet in alle gevallen duidelijk waarom deze in verband werden gebracht met de getoonde kleding waar ze achter verschenen.

---

<sup>33</sup> De periode 1880-1932 is de periode waarin de Afsluitdijk tot stand kwam. In 1948 werd het museum opgericht voor het behoud van het culturele erfgoed: de visserscultuur van de Zuiderzee regio die verloren dreigde te gaan na de oprichting van de Afsluitdijk.

<sup>34</sup> 22/03/'09 – 25/10-'09 Zuiderzeemuseum, Enkhuizen.

<sup>35</sup> Delhaye, Bergvelt (zie noot 32), pp. 473-474.

<sup>36</sup> Palmer 2008 (zie noot 18), p. 59.



Volgens Delhaye en Bergvelt is het typerend voor hedendaagse modetentoonstellingen dat ze voorzien zijn van een interdisciplinaire en cross culturele context.<sup>37</sup> Deze context stelt volgens de auteurs de bezoeker in staat nieuwe associaties te leggen en te genieten van ongewone perspectieven waarop mode kan worden aanschouwd.

In de inleiding van *Mode en verbeelding. Over kleding en kunst*<sup>38</sup> geeft modetheoreticus José Teunissen aan dat de grenzen tussen kunst en mode sinds de jaren zestig steeds meer vervagen. Richard Martin beschrijft in het hoofdstuk 'Voorbij schijn en gewoonte' in dezelfde bundel hoe het begin van deze grensvervaging zijn oorsprong vindt bij de Mondriaan-jurk van Yves Saint Laurent.<sup>39</sup> Volgens Martin sloot niet alleen de schilderijstijl van Mondriaan aan op de 'tweedimensionale mode' van die tijd, ook toonde deze jurk dat mode elementen kan overnemen van de kunst en daarmee avant-garde kan zijn. Op dat zelfde moment zien we volgens Martin dat anderzijds de kunst de popart omarmt. Volgens Martin zouden kunst en mode vanaf dat moment samen de eigentijdse visuele populaire cultuur bepalen.

Veel solotentoonstellingen van modeontwerpers bevestigen deze stelling. In de tentoonstelling van Dries van Noten<sup>40</sup> die momenteel plaatsvindt in Musée Les Arts Decoratifs krijgt de bezoeker een kijkje in de creatieve geest van de ontwerper. De ontwerper toont de inspiratiebronnen van zijn collecties die variëren van toegepaste kunst tot fotografie, film, muziek en beeldende kunst. Andere tentoonstellingen willen een volledige tijdsgeest in beeld brengen en betrekken hierin ook diverse kunstvormen. Een goed voorbeeld hiervan is de tentoonstelling *God save the Queen*<sup>41</sup> waarin het punktijdperk in beeld werd gebracht, aan de hand van muziek, film, fotografie, kunst en mode. Voor sommige modetentoonstellingen vormt deze grensvervaging tussen mode en kunst het uitgangspunt van de tentoonstelling, bijvoorbeeld in het geval van: *The Art of Fashion. Installing Allusions*<sup>42</sup> in Museum Boijmans van Beuningen en *Mode ♥ Kunst: een affaire*<sup>43</sup> in het Gemeentemuseum.

Ten slotte wordt kunst ook vaak opgenomen in een modetentoonstelling om het betreffende thema verder te onderbouwen. Dit was bijvoorbeeld te zien in de tentoonstelling *Blue Jeans*<sup>44</sup>, waar onder andere een werk van Johannes Vermeer getoond werd, waarop de geportretteerde spijkerkleding droeg.

## 6. Balans tussen commercie en autonomie

In het vierde aspect, 'Environments, 1996', beschrijft Judith Clark hoe uit bewaard gebleven briefcorrespondentie, die werd gehouden binnen het V&A, blijkt dat het museum voorafgaand aan de tentoonstelling huiverig was over het tentoonstellen van hedendaagse mode. Clark geeft aan geïnteresseerd te zijn in de onderliggende redenen waarom het tonen van hedendaagse mode een

<sup>37</sup> Delhaye, Bergvelt 2012 (zie noot 32), p. 474.

<sup>38</sup> Jan Brand, Jos Arts, e.a., *Mode en verbeelding. Over kleding en kunst*, Arnhem 2009.

<sup>39</sup> Richard Martin, 'Voorbij schijn en gewoonte', *Mode en verbeelding. Over kleding en kunst*, Arnhem 2009, pp. 26-43.

<sup>40</sup> 01/03/14 – 31/08/14 Musée Les Arts Décoratifs, Parijs.

<sup>41</sup> 03/03/12 – 10/06/12 Centraal Museum, Utrecht.

<sup>42</sup> 19/09/09 – 10/01/10 Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

<sup>43</sup> 03/09/11 – 08/01/12 Gemeentemuseum, Den Haag.

<sup>44</sup> 24/11/12 – 10/03/13 Centraal Museum, Utrecht.

obstakel vormde voor het museum. Ze vraagt zich af waarom mode niet als serieuze activiteit werd beschouwd. Hiervoor verdiept ze zich onder andere in de eerste modebiënnale in Florence die plaatsvond in 1996, vandaar de titel van het betreffende aspect, waar deze kwestie ook centraal staat. Het onderwerp van deze modebiënnale was niet zozeer wat tentoongesteld werd, maar eerder waarom mode tentoongesteld werd.

In het aspect 'The Boutiques' beschrijft Clark de drie boetieks die in de tentoonstelling te zien waren: Dior, Mr Freedom and Biba. Dit waren reproducties van bestaande boetieks in Londen. Volgens Clark representeerden deze boetieks de twee werelden die met elkaar bosten in de tentoonstelling: de museumwereld en de commerciële modewereld. Het verkopen lag namelijk niet ver onder de oppervlakte van Beatons tentoonstelling: mode verkopen door middel van fotografie was tenslotte zijn vak. Aangezien het museum echter ook profiteerde van zijn reputatie, werd de vergelijking van een tentoonstelling met de etalage van een boetiek aan het verhaal van de tentoonstelling toegevoegd. Op die manier was hij de eventuele kritiek over het commercialisme van de tentoonstelling voor. Volgens Clark zou Diana Vreeland deze kritiek een paar jaar later wel ontvangen op de tentoonstelling over de levende ontwerper Yves Saint Laurent in het Costume Institute in New York.

In de inleiding kwam reeds naar voren dat modetentoonstellingen en met name die van levende ontwerpers veel kritiek oproepen. Palmer wijst in haar artikel nog op een andere ontwikkeling.<sup>45</sup> Volgens haar zijn er steeds meer winkels, uit het hogere segment, die een museumachtige structuur nabootsen, waarvoor ze vooraanstaande internationale architecten zoals Herzog & De Meuron (bekend door Tate Modern) en Rem Koolhaas inhuren. Palmer beschrijft een opbergstelsel dat Koolhaas heeft ontworpen voor de Prada winkel in de wijk Soho in New York dat aandoet als een museumarchief, maar waarmee hij de varianten die men aantreft in de oude, stoffige opslagruimtes van museumkostuum- en textielcollecties ver achter zich laat. Culturele instituten moeten volgens Palmer concurreren met deze imitatiemusea. De vraag is volgens haar echter of de museumbezoeker de museumervaring van de commerciële ervaring kan onderscheiden, in het bijzonder in het geval van een tentoonstelling die zich richt op een levende ontwerper. Dit is een lastig punt, want het is niet altijd duidelijk wat de grenzen tussen commercie en cultuur zijn. Palmer citeert hier een observatie van een schrijver over de Giorgio Armani tentoonstelling in het Guggenheim<sup>46</sup> die op dit probleem stuitte: "the stunning eveningwear and women's sportswear that dress the museum's cylindrical hallways will likely prove an irresistible enticement to buy, buy, buy" (Lohrer 2000). Palmer beschrijft vervolgens dat aangezien het Guggenheim geen toegepaste kunst bezit en dus ook niet beschikt over richtlijnen voor het tonen van deze objecten, de vormgever en het art-direction team van Armani de ruimte kregen om de tentoonstelling in te richten alsof het de showroom van het bedrijf zelf was. Palmer citeert vervolgens een dergelijke reactie van een bezoeker van de tentoonstelling *Waist Down*<sup>47</sup> van Prada: "One's not sure what's on display and what's for sale ... One supposes that's the problem when the

---

<sup>45</sup> Palmer 2008 (zie noot 18), p. 34.

<sup>46</sup> 20/10/00 – 17/01/01 Guggenheim, New York.

<sup>47</sup> 2005 (zie noot 23).

'designer who's done more for putting women in skirts than any other contemporary designer mounts her own retrospective. Perhaps, the exhibition would have felt less like an advertisement if other skirts from other designers were included" (Sonya 2006). Volgens Palmer wordt het musea steeds moeilijker gemaakt om te kunnen concurreren met de overweldigende tentoonstellingen van commerciële modehuizen. Het conserveren en opstellen van kledingstukken kost namelijk erg veel tijd en geld, waardoor musea zich genoodzaakt voelen hun traditionele grenzen op te moeten rekken en samenwerkingen en/of sponsordeals met commerciële modehuizen aan te moeten gaan om ook spectaculaire modetentoonstellingen te kunnen realiseren. Hierdoor vervagen de grenzen tussen museale en commerciële modetentoonstellingen. Musea zouden volgens Palmer (in navolging van Hooper-Greenhill), om zich toch met hun modetentoonstellingen te kunnen onderscheiden, hun aandacht van kwantiteit naar kwaliteit moeten verleggen. Volgens Palmer wordt er namelijk van musea verwacht dat zij educatieve en intellectuele perspectieven bieden. Hoewel een oppervlakkige kostuum- of modetentoonstelling de bezoeker makkelijk tevreden zou kunnen stellen, maakt deze van de ervaring van de bezoeker wel die van de *window-shopper* en wordt de rol van de curator die van een vooraanstaande stylist. Uiteindelijk, stelt Palmer, bepaalt het museum de spelregels. Het publiek kan zich intellectueel bewegen, maar altijd binnen de grenzen die hem door het museum worden opgelegd.

Uit bovenstaande blijkt dat het voor een groot deel onmacht ten opzichte van de concurrentie van de commerciële modewereld is, waardoor musea zich met hun modetentoonstellingen in de richting van de commerciële modehuizen bewegen. Modetentoonstellingen zorgen echter over het algemeen ook voor veel inkomsten van het museum. Hoewel extra inkomsten een belangrijkere rol spelen sinds de forse bezuinigingen in de culturele sector in de afgelopen paar jaar, speelt dit al langer een rol. Valerie Steele beschrijft in haar artikel hoe een beambte van het Metropolitan Museum of Art, waar Diana Vreeland verantwoordelijk was voor het Costume Institute, over Vreeland zei: "Forget her lack of integrity to a period; she gives visibility to the Costume Institute no money could buy" (Talley 1981).<sup>48</sup> Tot op de dag van vandaag zorgt het Costume Institute volgens Steele voor een groot deel van de inkomsten door kaartverkoop en bezoekers voor de rest van het museum. Steele benadrukt (in navolging van Lou Taylor) ten slotte dat musea in het geval van een samenwerking met een ontwerper of modehuis in eerste instantie uit zouden moeten vinden in hoeverre de samenwerking en/ of sponsordeal toestaat dat het museum onafhankelijk tentoonstellingsonderzoek, interpretatie en publicatie mag doen. Een museum zou namelijk altijd kritisch moeten kunnen blijven in zijn tentoonstellingen.

## 7. Catalogus

In één van de laatste aspecten, 'Shoes (continued)', gaat Judith Clark in op de relevantie van de catalogus die verscheen bij de expositie. Volgens Clark worden de bijschriften in de catalogus bij de tentoonstelling *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton* universeel van groot belang geacht: ze

---

<sup>48</sup> Steele 2008 (zie noot 27), p. 18.

representeren de uitbreiding van een grote collectie van historische waarde die essentieel was voor de ontwikkeling van de V&A modecollectie. Daarnaast zijn de bijschriften van onschatbare waarde gebleken bij het identificeren van de kledingstukken op de foto's van de tentoonstelling en bij het bestuderen van de door Beaton uitgewerkte thema's die hij creëerde rondom de ruim 400 objecten. Deze teksten werden nadien de tentoonstelling geredigeerd tot de beschrijvingen die vandaag de dag nog steeds een belangrijk onderdeel vormen van de documentatie van de kledingcollectie van V&A. Daarnaast blijkt volgens Clark uit de inleiding van de catalogus wat de eigenlijke intentie van Beaton was met betrekking tot de tentoonstelling. Zoals eerder besproken werd in het kader van het aspect 'Original originals', had Beaton eigenlijk een tentoonstelling rondom de centrale, Amerikaanse vrouwfiguren op het gebied van de gedurfde smaak willen creëren, zoals Vreeland vier jaar later deed.

Uit bovenstaande blijkt dat Clark bijzonder veel waarde hecht aan de inhoud van de catalogus van de betreffende tentoonstelling. Ook volgens Evelien Bracke is de tentoonstellingscatalogus een belangrijke bron bij het analyseren en vergelijken van modetentoonstellingen.<sup>49</sup> Deze vormt volgens haar niet alleen het materiele restant van een modetentoonstelling door middel van artikelen en beeldmateriaal, maar is ook als fenomeen op zich een interessante basis voor reflectie. Bracke beschrijft hoe de catalogus als autonoom medium kan worden beschouwd, met andere mogelijkheden en beperkingen, die evenwaardig is aan de tentoonstelling zelf.

In sommige gevallen overstijgt de catalogus de tentoonstelling of voldoet de anderzijds gezien tentoonstelling niet aan de onderzoeksvraag die ten grondslag ligt aan de catalogus. In het geval van de tentoonstelling *Arrrgh! Monsters in de Mode*<sup>50</sup> lijkt de te trekken conclusie dat de tekst van de catalogus die ten grondslag lag aan de tentoonstelling wel nieuwe inzichten biedt, terwijl de tentoonstelling dat niet deed.<sup>51</sup>

In andere gevallen dient een catalogus volgens Bracke meer als 'visual essay' en vormt op die manier een onderdeel van de tentoonstelling.<sup>52</sup> De catalogus is dan onderdeel van de modecuratie. Catalogi kunnen dus verschillende functies vervullen binnen de tentoonstelling en daardoor op verschillende manieren iets bijdragen aan de analyse van een modetentoonstelling.

## 8. Media-aandacht

Clark gaat bij het aspect 'Italian *Vogue*' in op de twee pagina's tellende recensie van Anna Piaggi die in de december uitgave van 1971 van de Italiaanse *Vogue* verscheen: 'An exhibition in London: Chanel and Blue Jeans in Beaton's Fashion-anthology'. Volgens Clark was de recensie typerend voor Piaggi: met haar kenmerkende, metaforische taalgebruik in de titel, raadt ze de lezer van harte aan de tentoonstelling te bezoeken.

---

<sup>49</sup> Bracke 2004-2005 (zie noot 10), p. 23.

<sup>50</sup> 19/10/13 – 19/01/14 Centraal Museum, Utrecht.

<sup>51</sup> Danique Klijs, *Arrrgh! Monsters in de Mode. Tentoonstelling over Character design of een karikatunistische vertoning?*, Universiteit Utrecht academiejaar 2013-2014.

<sup>52</sup> Bracke 2004-2005 (zie noot 10), p. 23.

Om de mate waarin een tentoonstelling geslaagd is, goed te kunnen beoordelen, zijn recensies een bruikbare bron. Het probleem hierbij is echter dat er weinig kritische recensies worden geschreven. Palmer wijdt in de *Exhibitionism* uitgave van *Fashion Theory* een artikel aan dit onderwerp, getiteld 'Reviewing Fashion Exhibitions'.<sup>53</sup> Ze geeft aan dat de recensies van modetentoonstellingen "voornamelijk zijn opgebouwd uit een combinatie van modejournalistiek gekoppeld aan emotionele ontboezemingen over de ontwerpen die tot de beschouwer hebben gesproken via één of andere verspreide esthetische, ontastbare gemeenschap". Deze recensies vind je volgens haar over het algemeen terug op de modepagina's, niet in de kunstbijlage van de krant, waar de recensenten zich neigen te focussen op de tentoonstelling in termen van haar relevantie met betrekking tot de huidige modetrends en stijl. Daartegenover staan negatieve kritieken afkomstig van de museumwereld die zich hoofdzakelijk richten op de geschiktheid van mode in een museumsetting, in plaats van het succes en de verdiensten van de tentoonstelling zelf. Alle debatten over het wel of niet tonen van mode in het museum dragen volgens Palmer echter bij aan het generen van aandacht voor modetentoonstellingen. Palmer geeft aan dat recensenten de daadwerkelijke opstellingen zouden moeten analyseren en hier hun oordeel over uit zouden moeten spreken. Ze moet zich richten op de tentoonstelling zelf en haar condities: wat was het doel van de tentoonstelling, hoe wilde men dit bereiken, zijn ze hierin geslaagd en zo niet, waarom niet? De recensent moet voor de lezer beschrijven en analyseren waarmee deze in de tentoonstelling geconfronteerd zal worden. Dit omvat zowel een omschrijving van de plaatsing van de objecten in en de opbouw van de tentoonstelling, als een beoordeling van de keuzes die hierin gemaakt werden. Draagt dit bij aan of leidt dit af van de tentoonstelling? De recensent moet ten slotte de selectie van de getoonde werken beschouwen: hoe worden deze tentoongesteld en hoe draagt dit bij aan de visuele en intellectuele interpretatie van zowel de tentoonstelling als de individuele objecten? Dit omvat volgens Palmer ook de zaaltekst, de plaatsing en een observatie van de lettergrootte en de leesbaarheid.

Hoewel er dus hoogstwaarschijnlijk ook geen inhoudelijke kritieken over de tentoonstelling *Fetishism in Fashion*<sup>54</sup> zijn verschenen, zouden de (oppervlakkige) beschrijvingen ook bij kunnen dragen aan de beeldvorming van de tentoonstelling en zullen er ook conclusies getrokken kunnen worden uit het aantal artikelen en de variatie van mediaplatformen die aandacht hebben geschonken aan de tentoonstellingen.

## 9. Lokale omgeving

Dit laatste aspect is niet direct afgeleid van één van de door Clark benoemde aspecten, maar komt in het algemeen wel naar voren in de uitwerking van de verschillende aspecten. Met dit aspect wordt bedoeld, in hoeverre de lokale omgeving bijdraagt aan de inhoud van de tentoonstelling. Beaton wilde in eerste instantie de tentoonstelling opbouwen rondom Amerikaanse vrouwfiguren op het gebied van de gedurfde smaak. Het V&A verwachtte echter van hem dat hij zoveel mogelijk toonde uit hun zojuist

---

<sup>53</sup> Alexandra Palmer, 'Reviewing Fashion Exhibitions', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart), pp.122-123.

<sup>54</sup> 2013 (zie noot 1).

enorm uitgebreide kledingcollectie. Hierdoor werd hij gedwongen de tentoonstelling op basis van andere thema's in te delen, waarbij hij onder andere koos voor het nabootsen van drie bekende boetieks uit Londen. Dit voorbeeld toont aan hoe de omgeving waarin de tentoonstelling plaatsvond in de meest letterlijke zin werd betrokken in de tentoonstelling. Indirect werden ook de persoonlijke omgevingen van de curator en de vormgever in de tentoonstelling opgenomen: hun persoonlijke netwerken hebben voor een groot deel het (hooggewaardeerde) eindresultaat van de tentoonstelling bepaald.

In de tentoonstelling *Blue Jeans. 350 jaar spijkergoed* in het Centraal Museum in Utrecht werd de directe omgeving ook betrokken bij de tentoonstelling.<sup>55</sup> Het 350-jarig bestaan van jeans viel samen met het 175-jarig bestaan van het Utrechts modebedrijf Tom Broekman (tevens eigenaar van De Rode Winkel): een begrip in Utrecht. Het modebedrijf werd dan ook betrokken bij de opzet van de tentoonstelling. Enkele modejournalisten schreven in hun recensies dat zij vooraf lage verwachtingen hadden van een tentoonstelling over een alledaags onderwerp als jeans waarvan de geschiedenis bovendien alom bekend is doordat deze is uitgemolken door grote jeansmerken als Levi's die deze geschiedenis inzetten als marketingmiddel.<sup>56</sup> Uit hun recensies blijkt echter dat hun verwachtingen worden overtroffen en dat de tentoonstelling andere aspecten van het alom bekende kledingstuk belicht zoals de zogenaamde *jeans-aficionado's*<sup>57</sup>, jeans in de beeldende kunst en de milieubelastende effecten van jeans. De samenwerking met Tom Broekman heeft dus bijgedragen aan de bijzondere opzet van de tentoonstelling en onverwachte invalshoeken van het onderwerp 'jeans' aangedragen. Daarnaast zorgde de samenwerking er ook voor dat de tentoonstelling op veel plekken in de stad onder de aandacht werd gebracht. Naast de publicatie die verscheen bij de tentoonstelling, bracht Tom Broekman zelf ook een boek uit en deze werden op verschillende plekken in de stad naast elkaar aangeboden. Daarnaast vond er een uitwisseling van hun netwerken plaats doordat het jubileumfeest van Tom Broekman in het museum plaatsvond. De samenwerking van het Centraal Museum met de omgeving (in dit geval Tom Broekman Utrecht) diende in dit geval dus een inhoudelijk en emotioneel doel. De klanten van Tom Broekman werden naar de tentoonstelling gelokt en andersom werden de museumbezoekers (die dit nog niet waren) zich bewust van Tom Broekman als 175-jarig begrip in Utrecht.

## 10. Maatschappelijke context

Een aspect dat enigszins aansluit op het aspect 'lokale omgeving', maar niet naar voren komt in '28 aspects' en wat dus geen onderdeel lijkt te zijn geweest van de tentoonstelling *Fashion: An Anthology* is 'maatschappelijke context'.

---

<sup>55</sup> 24/11/12 – 10/03/13 Centraal Museum, Utrecht.

<sup>56</sup> Milou van Rossum, 'Nederland spijkerbroekenland: Blue jeans in het Centraal Museum', *NRC*, 6 december 2012 en John de Greef, 'Spijkergoede expo over alledaagse jeans', *Elsevier*, 26 november 2012.

<sup>57</sup> *Jeans-aficionado's* zijn mannen, en een enkele vrouw, die een voorliefde hebben voor dikke Japanse denim.

Uit het artikel van Christine Delhaye en Ellinoor Bergvelt over modetentoonstellingen in Nederland blijkt dat musea zich steeds meer bewust zijn gaan worden van hun omgeving.<sup>58</sup> Zij bedoelen hiermee echter niet de directe omgeving van een tentoonstelling (zoals Londen in het geval van *Fashion: An Anthology* en Utrecht en Tom Broekman in het geval van *Blue Jeans*), maar de maatschappij als geheel, met andere woorden: maatschappelijke betrokkenheid van een museum. Volgens Delhaye en Bergvelt kunnen musea zichzelf in de huidige maatschappij niet langer beschouwen als een op zichzelf staande plek voor visueel genot of esthetische contemplatie. Culturele instituten zouden zich volgens de auteurs bewust moeten zijn van de hedendaagse, globale samenleving die zich kenmerkt door een gesegmenteerd publiek dat verschillende interesses en voorkeuren heeft waar de culturele instituten in zouden moeten voorzien. Modetentoonstellingen zijn bij uitstek een middel zijn om bepaalde doelgroepen aan te spreken. Vanwege het feit dat kleding onderdeel uitmaakt van ons dagelijks leven, of het nu in de vorm van een gebruiksobject of in de vorm van reclame is; als tastbaar of virtueel object, is een kledingstuk als museaal artefact volgens de auteurs veel toegankelijker dan autonome kunst. In het artikel gaan Delhaye en Bergvelt vervolgens hoofdzakelijk in op een aantal voorbeelden van (historische) musea die de multiculturele samenleving in hun stad of regio betrekken in hun tentoonstellingen.

## Conclusie

In dit hoofdstuk zijn 10 aspecten geformuleerd die zijn afgeleid van de 28 aspecten van Judith Clark van de tentoonstelling *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton*. De 10 aspecten: 'Samenwerking curator en vormgever', 'Indeling van de ruimte', 'Vormgeving van de ruimte', '(Historische) kennisoverdracht', 'Aandacht voor de relatie mode en kunst', 'Balans tussen commercie en autonomie', 'Catalogus', 'Media-aandacht', 'Lokale omgeving' en 'Maatschappelijke context, zijn in dit hoofdstuk verder uitgewerkt aan de hand van de in hoofdstuk 1 beschreven theorieën van onder andere Palmer, Steele, Delhaye & Bergvelt en Bracke. Om te toetsen of deze 10 aspecten daadwerkelijk in het algemeen toepasbaar zijn op modetentoonstellingen en dus kunnen bijdragen aan een suggestie ter verdieping van modetentoonstellingen, zullen deze 10 aspecten in het volgende hoofdstuk worden getoetst aan de recente tentoonstelling *Fetishism in Fashion* van Lidewij Edelkoort.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Delhaye, Bergvelt 2012 (zie noot 32).

<sup>59</sup> 2013 (zie noot 1).

### H3. *Fetishism in Fashion* aan de hand van 10 aspecten

In het vorige hoofdstuk zijn de 28 aspecten van *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton* (1971) vertaald naar 10, mogelijk, algemeen toepasbare aspecten van modetentoonstellingen.<sup>1</sup> Inmiddels is het veertig jaar geleden dat *Fashion: An Anthology* plaatsvond en hoewel deze tentoonstelling een omkeer in het modetentoonstellingsbeleid veroorzaakte, heeft de praktijk van de *fashion curation* sindsdien niet stilgestaan. Om in deze thesis uiteindelijk tot een uitgangspunt ter verbetering van begrip en uitvoering van modetentoonstellingen te kunnen komen, zal dan ook niet alleen naar dit voorbeeld uit 1971 gekeken worden, maar ook naar een actueel (inspirerend) voorbeeld.

*Fetishism in Fashion* is een voorbeeld van een modetentoonstelling waarin visueel spektakel en inhoud op coherente wijze samenkomen.<sup>2</sup> Hoewel de tentoonstelling niet plaatsvond in een (beeldende kunst)museum, maar de hoofdexpositie vormde van de vijfde editie van de Arnhem Mode Biënnale, zou deze tentoonstelling als voorbeeld kunnen dienen voor modetentoonstellingen in beeldende kunstmusea. In de volgende paragrafen zal om te beginnen een korte toelichting worden gegeven op de tentoonstelling en de Mode Biënnale, waarna de tentoonstelling aan de hand van de 10 aspecten, voortgekomen uit het vorige hoofdstuk, uitvoerig zal worden beschreven.

Deze uitvoerige beschrijving zal niet alleen een beter inzicht geven in intrinsieke kwaliteiten van de tentoonstelling, maar hieruit zal ook blijken in hoeverre de 10 aspecten werkbare aspecten zijn voor het beschrijven van een willekeurige modetentoonstelling. Ten slotte zal deze beschrijving bij moeten dragen aan een suggestie ter verdieping van modetentoonstellingen.

#### §1. Introductie *Fetishism in Fashion* op Arnhem Mode Biënnale 2013

In 2005 werd de eerste Mode Biënnale georganiseerd, een initiatief van de gemeente Arnhem en ArtEZ hogeschool voor de kunsten. Met de Mode Biënnale wilden zij iedere twee jaar de stand van zaken tonen op het gebied van mode en mode-design. De Biënnale zou zich op de grens van mode en kunst bevinden. Met de experimentele en internationale inslag en internationale opzet van de Arnhem Mode Biënnale, zou Nederland als modeland op de kaart gezet worden.

Voor de vijfde editie werd Lidewij Edelkoort (1950) aangesteld als artistiek leider. Edelkoort geniet internationale faam als *trendforecaster*. Dat de organisatie zich zo'n grote naam kon permitteren, is te danken aan het feit dat Edelkoort als voormalig student aan de kunstacademie in Arnhem de stad een warm hart toedraagt. De organisatie had tijdens de vorige editie, onder leiding van de relatief jonge en onervaren artistiek leider Joffrey Moolhuizen (1976) grote verliezen geleden: de gemeente Arnhem en de provincie Gelderland moesten een gat van 225 duizend euro dichten. De toenmalige directeur, Willemien Ippel, is samen met het bestuur onder dwang opgestapt en in oktober 2011 opgevolgd door

---

<sup>1</sup> 1971 V&A, Londen.

<sup>2</sup> 09/06/'13 – 21/07/'13 Rozet, Arnhem.



crisismanager Olga Godschalk. De grote naam en het internationale netwerk van Edelkoort waren dus hard nodig om de organisatie er weer bovenop te helpen. Edelkoort en Godschalk hoopten samen op 35 tot 40 duizend bezoekers.

De Mode Biënnale werd door Edelkoort omgedoopt tot M°BA 13, volgens haar “een naam waar het buitenland iets mee kan. Het lijkt op MoMa. Die ‘o’ zegt iets over cultuur.”<sup>3</sup> Het thema van de vijfde editie was *Fetishism in Fashion*. Hierin ging de tentoonstelling verder dan de seksuele lading van de term fetisjisme, ook de emotionele, obsessieve band die men met bepaalde kledingstukken, accessoires of merken heeft, werd ingesloten. Edelkoort verklaarde hier zelf over: “Als groot liefhebber van kleding en vooral textiel, heb ik besloten om de obsessie voor mode te analyseren en te ontleden door middel van een thematiek gewijd aan het verschijnsel fetisjisme. Een analyse van de behoefte om onszelf te ontdekken en uit te drukken, te bedekken en aan het oog te onttrekken tot de meest excentrieke extremen waartoe het verlangen naar schoonheid de mens kan aanzetten; op zoek naar de sterke connecties die bestaan tussen een kledingstuk en de drager, de passie die een paar schoenen kan veroorzaken of de emotionele ervaring die de tactiliteit van textiel ons kan brengen.”<sup>4</sup> Na afloop bleek helaas dat de organisatie met een tekort van 160 duizend euro bleef zitten. Hoewel het aantal beoogde bezoekers tijdens de laatste editie niet was gehaald, was dit enorme tekort toch hoofdzakelijk te wijten aan de tegenvallende editie van 2011. Hierdoor is besloten de Mode Biënnale in 2015 niet door te laten gaan en op dit moment is nog onduidelijk of de Biënnale in 2016 opnieuw zal plaatsvinden.

## §2. Analyse aan de hand van 10 aspecten

Na deze korte introductie van de Arnhem Mode Biënnale in het algemeen en de tentoonstelling *Fetishism in Fashion* in het bijzonder, zal de tentoonstelling nu beschreven worden aan de hand van de 10 aspecten zoals voortgekomen uit het vorige hoofdstuk. Deze aspecten zijn onderverdeeld over 10 paragrafen.

### 1. Samenwerking curator en vormgever

Lidewij Edelkoort was als artistiek leider van M°BA 13 hoofdcurator van de tentoonstelling *Fetishism in Fashion*. Hierbij werkte zij samen met co-curator Philip Fimmano met wie ze op dat moment al tien jaar samen tentoonstellingen maakte.<sup>5</sup> Willem Schenk, net als Fimmano ook werkzaam voor Studio Edelkoort, was als assistent van de tentoonstelling voor een groot deel verantwoordelijk voor het onderzoek dat ten grondslag lag aan de tentoonstelling. De vormgeving van de tentoonstelling was opgesplitst in de 3D- en 2D-vormgeving. De in Arnhem gevestigde Studio InekeHans was verantwoordelijk voor de 3D-vormgeving: displays, ruimtelijke ingrepen en een deel van de routing.

<sup>3</sup> Milou van Rossem, ‘Fetisjisme centraal op biënnale in Arnhem’, *NRC*: <[www.nrc.nl/mode/2012/06/12fetisjisme-centraal-op-biennale-in-arnhem/](http://www.nrc.nl/mode/2012/06/12fetisjisme-centraal-op-biennale-in-arnhem/)> bezocht op 28 februari 2014.

<sup>4</sup> ‘Fetishism in Fashion’, officiële website M°BA 13: <<http://moba.nu/moba-13/fetishism-in-fashion/>> bezocht op 3 maart 2014.

<sup>5</sup> Lidewij Edelkoort en Philip Fimmano hebben onder andere samengewerkt aan de tentoonstellingen *ARMOUR: the fortification of man* (07/06/’03 – 28/09/’03) in Fort Asperen en *Talking Textiles* (28/09/’13 – 26/01/’14) in het TextielMuseum.

AB/C was verantwoordelijk voor de volledige 2D-vormgeving: huisstijl, grafische deel van de routing en overige uitingen.

#### Curator

Lidewij Edelkoort, geboren in Wageningen in 1950, heeft de modeopleiding gevolgd aan de kunstacademie in Arnhem en heeft in de loop van haar carrière wereldwijde bekendheid verworven als *trendforecaster*. Hiertoe heeft ze eind jaren tachtig het netwerk *Trend Union* opgericht, waar vanuit ze nog steeds opereert. Tweejaarlijks brengt zij een *Trendboek* uit, waarin ze concepten, kleuren en materialen aankondigt die over twee of meer jaar de trend in de mode zullen zijn. Deze boeken gelden als leidraad voor ontwerpers en productontwikkelaars van grote merken als Armani, Zegna, Zara en Max Mara. Behalve *trendforecaster* is Lidewij Edelkoort uitgever, filantroop, actief in het onderwijs (van 1999 tot 2008 was ze hoofd van de Dutch Design Academy in Eindhoven) en curator. Lidewij Edelkoort is op veel manieren geëerd, geroemd en onderscheiden. Zo riep *Times Magazine* haar uit tot een van de meest invloedrijke mensen in de mode en ontving ze in 2012 ontving de prestigieuze Prins Bernhard Cultuurfonds Prijs voor haar verdiensten en was ze in 2012 te gast bij het tv-programma *Zomergasten*.

Als Edelkoort in een interview tijdens de Mode Biënnale wordt gevraagd wat haar fetisj is, antwoordt ze dat haar voormalig docent Elly Lamaker dat is.<sup>6</sup> Lamaker heeft de modeopleiding aan de academie in Arnhem opgericht en heeft volgens Edelkoort haar en haar medestudenten de ideeën van het modernisme bijgebracht: ze moesten altijd beginnen bij een concept, daarbij moesten ze zichzelf altijd blijven “bevragen” en nooit een keuze maken op basis van schoonheid, maar op basis van een goede reden. Ook mochten ze nooit “nee” accepteren en moesten ze voor het onmogelijke gaan. Door haar studie aan de academie in Arnhem, die haar volgens eigen zeggen voor een belangrijk deel heeft gevormd tot wie ze nu is, voelt Edelkoort zich nog steeds verbonden met de stad.<sup>7</sup> Ze koos er daarom ook voor om het zestigjarige bestaan van de modeopleiding als uitgangspunt voor de Mode Biënnale te nemen en dit met de stad en de regio te vieren. Ook alle co-curatoren van het randprogramma zijn voormalig studenten van de academie. Zij hebben volgens Edelkoort allemaal de kracht en autonomie van de opleiding op eigen wijze voortgezet en vaak tot ver buiten Nederland gebracht.

Uit een interview met de *Volkskrant* blijkt dat het woord fetisjisme al langer in het hoofd van Edelkoort zat.<sup>8</sup> Edelkoort gebruikte het woord al regelmatig in haar teksten nog voordat ze door de Mode Biënnale werd benaderd. Ze geeft aan dat het succes van *Vijftig tinten grijs*<sup>9</sup> voor haar een bevestiging was dat ze op het goede spoor zat. Voor Edelkoort gaat het woord echter verder dan sm, bondage, pijn en plezier: het symboliseert volgens haar ook de hang naar verbondenheid met elkaar of met een voorwerp. Ze geeft aan dat het thema volgens haar daarnaast de mogelijkheid biedt om de vele gezichten van de mode te onderzoeken op een manier die nog niet eerder is gedaan: het onderzoek is

<sup>6</sup> Anoniem, interview met Lidewij Edelkoort, *Polimoda*: <<http://fetishisminfashion.com/post/54294544529/infantile-fetish-during-m-ba-13s-opening>> bezocht op 6 maart 2014.

<sup>7</sup> Nicole Beaujean, 'Op ontdekkingsreis met Lidewij Edelkoort Koningin van M°BA 13', *M°BAMAG*, pp. 8-9.

<sup>8</sup> Bregje Lampe, 'MoBA: Arnhemse extravaganza', *Volkskrant*: <<http://www.bregjelampe.nl/moba-arnhemse-extravaganza>> bezocht op 10 maart 2014.

<sup>9</sup> E.L. James, *Fifty Shades of Grey*, Londen 2011.

vooral gericht op de manieren waarop we onszelf ontdekken en bedekken. Hier komen volgens Edelkoort ook hele excentrieke ontwerpen uit voort, die meestal afkomstig zijn van de jongste generatie ontwerpers.

Edelkoort heeft de tentoonstelling samen met co-curator Philip Fimmano en assistent Willem Schenk opgezet. In een interview geeft Edelkoort aan dat zij en Fimmano in de zomer van 2013 al tien jaar samen tentoonstellingen maken.<sup>10</sup> Ze beschrijft hoe het project voor hen persoonlijk ook ging over volwassenwording. Dit betekende volgens Edelkoort echter niet dat ze niet alsnog tegen verschillende uitdagingen aanliepen. Willem Schenk heeft een grote bijdrage geleverd aan de tentoonstelling door onderzoek te doen naar en het vastleggen van modes over de hele wereld. Dit was volgens Edelkoort een nauwkeurig en tijdrovend proces was. Edelkoort geeft ten slotte aan dat zij ondanks de intensiteit en omvang van het project geprobeerd hebben zoveel mogelijk te genieten van het creatieproces en zich onder andere hebben laten onderdompelen in afgelegen plaatsen zoals Marokko en India.

### Vormgever 3D

Ineke Hans (1966) heeft net als Lidewij Edelkoort aan de kunstacademie in Arnhem gestudeerd, maar dan in de richting van productontwerp, waarna ze een Master in meubelontwerp heeft behaald op de Royal College of Art in Londen. In 1998 richtte ze haar bedrijf INEKEHANSARNHEM op. Sinds 2008 heeft ze met haar bedrijf de aandacht meer verlegd naar industrieel ontwerp, maar haar kwaliteiten zijn zeer uiteenlopend: ze produceert meubels, interieuraccessoires en juwelen zowel in unieke producten, als in kleine oplagen, maar ook op grote schaal voor internationale klanten. Daarnaast werkt ze aan tentoonstellingen en architecturale ontwerpen. Ze staat bekend om haar nuchtere en hybride ontwerpbenadering waarbij ze zich focust op detail, functie, helderheid en een interesse in de taal van de objecten. Hierbij past ze zowel oude als hele nieuwe productiemethoden toe op intelligente, ongebruikelijke manieren.

Voor M<sup>o</sup>BA 13 koos Hans voor het gebruik van donkergrijs en zwart voor de banieren die verspreid door de stad en op de locaties waren geplaatst en voor het meubilair op de verschillende expositie. Ze zegt hier zelf over dat deze kleur twee doelen dient: enerzijds dragen de kleuren bij aan de herkenbaarheid en zichtbaarheid van M<sup>o</sup>BA 13, anderzijds hebben de kleuren een dienend karakter, want vestigen ze vanwege hun ingetogenheid de aandacht op de tentoongestelde voorwerpen. Voor de zichtbaarheid en vindbaarheid van het hoofdkwartier en de andere locaties heeft ze zich laten inspireren door de *headquarters* in de Verenigde Staten, waar altijd veel vlaggenmasten voor de deur staan: vandaar het gebruik van de banieren. Voor de tentoonstellingen ontwierp ze een soort “familie van meubilair” waarmee de curatoren vervolgens vrij aan de slag konden.<sup>11</sup> Hans had te maken met een beperkt budget en houdt daarnaast niet van weggooispullen. Alles was daarom dusdanig ontworpen dat het hergebruikt zou kunnen worden. Hans heeft volgens eigen geen specifieke vormgeving ontwikkeld voor de tentoonstelling *Fetishism in Fashion*, maar een neutrale vormtaal,

---

<sup>10</sup> Lisa Nederveen, ‘MoBA’, *Platinum Love Magazine*: <<http://www.platinumlovemagazine.com/articles/moba>> bezocht op 4 maart 2014.

<sup>11</sup> Anoniem, *M<sup>o</sup>BAMAG*, Arnhem 2013, p. 27.

doch opvallend en herkenbaar, die niet alleen voor volledig M°BA 13 gebruikt kon worden, maar ook in de toekomst voor hetzelfde of andere evenementen.



Afb. 1 Vlaggen voor de Eusebiuskerk in Arnhem, foto: Gerrit Schreurs.



Afb. 2 Banieren door het stadscentrum in Arnhem, foto: Gerrit Schreurs.

## Vormgever 2D

Toen Edelkoort de uitnodiging aannam om de vijfde editie van de Arnhem Mode Biënnale te gaan organiseren, doopte ze het evenement om tot M°BA. Het kleine o'tje is een vondst van Anthon Beeke,

initiator van het collectief AB/C dat verantwoordelijk was voor de 2D vormgeving van het evenement. Edelkoort is al 25 jaar samen met grafisch ontwerper Anthon Beeke, de samenwerking lag dus voor de hand.

Een jaar voor M<sup>o</sup>BA 13 werd het Anthon Beeke Collectief (AB/C) opgericht op initiatief van Lidewij Edelkoort. Anthon Beeke (1940) is autodidactisch grafisch vormgever. In 1963 vestigde hij zich in Amsterdam als zelfstandig ontwerper en in 1976 werd hij adjunct-directeur van het gerenommeerde ontwerpbureau Total Design waar onder andere Wim Crouwel in de directie zat. In 1989 richtte hij zijn eigen ontwerpbureau op genaamd Studio Anthon Beeke, waar hij in 2007 mee moest stoppen vanwege een herseninfarct.

Het is niet de eerste keer dat Edelkoort en Beeke hun krachten bundelen, Beeke heeft jarenlang samen met zijn dochter Borinka de vormgeving van het door Edelkoort samengestelde tijdschrift *View on Color* verzorgd, daarnaast hebben ze samen Design Academy Eindhoven publiek gemaakt en op de kaart gezet door middel van affiches en momenteel is Beeke samen met Edelkoort art director en uitgever van een *forecasting* magazine op het gebied van design, kleur en horticultuur genaamd *Bloom*.<sup>12</sup>

Uit de Close-Up documentaire *Anthon Beeke – van slagingsjongen tot grafisch ontwerper*<sup>13</sup> valt op te maken dat de samenwerking tussen Edelkoort en AB/C tijdens *Fetishism in Fashion* niet zozeer voortkomt uit hun privérelatie als wel dat hun privérelatie voortkomt uit hun overeenkomstige denkwijzen. Wanneer Edelkoort aan het woord komt in de documentaire beschrijft zij hun relatie als complementair: hun werkgebieden liggen erg dicht tegen elkaar aan, maar raken elkaar op verschillende vlakken niet en dat maakt volgens Edelkoort de combinatie spannend. Uit een anekdote die in dezelfde documentaire verteld wordt door collega Jan van Toorn, blijkt dat de werkwijze van Beeke overeenkomt met de werkwijze van Edelkoort die haar door Elly Lamaker werd bijgebracht. Volgens Van Toorn werkten Crouwel en Beeke ooit samen aan een affiche voor het Holland Festival. Op een bepaald moment vraagt Beeke aan Crouwel welke kleur de achtergrond moet krijgen. Hierop antwoordt Crouwel: “Blauw.” Waarop Beeke hem vraagt waarom. Waarop Crouwel reageert met: “omdat ik dat mooi vind”. Volgens Beeke was dat geen reden.

Het AB/C collectief bestaat naast Beeke, uit de ontwerpers Jeroen Jas en Mariola López Mariño en Sacha Happee die verantwoordelijk is voor het management. Ieder heeft zijn eigen expertise, maar voor grote projecten vormen zij een hechte groep. Zij waren dan ook gezamenlijk verantwoordelijk voor de sterke en zeer herkenbare nieuwe huisstijl van M<sup>o</sup>BA 13. AB/C heeft daarnaast vorm gegeven aan alle 2D elementen van de biënnale waaronder de vlaggen, de zaalteksten, de beeldcampagne: de ‘beast woman’ die in alle steden te zien was en hét icoon van M<sup>o</sup>BA 13 is geworden en het boek dat bij deze editie werd uitgegeven: *Fetishism in Fashion by Lidewij Edelkoort*. De vormgeving van M<sup>o</sup>BAMAG en het M<sup>o</sup>BAATJE (kleine catalogus) waren eveneens in handen van AB/C.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Anoniem, officiële website Anthon Beeke: <<http://www.beeke.nl/>> bezocht op 4 maart 2014.

<sup>13</sup> Anoniem, ‘Anthon Beeke – van slagingsjongen tot grafisch ontwerper’, *Close-Up*: <<http://www.uitzendinggemist.nl/aflleveringen/1113847>> bezocht op 6 maart 2014.

<sup>14</sup> Anoniem (zie noot 11), pp. 66.



Afb. 3 Affiche met daarop afgebeeld de bekende 'beast woman', foto: auteur.

## 2. Indeling van de ruimte

*Fetishism in Fashion* was de hoofdexpositie van M°BA 13 en vond plaats in het hoofdkwartier: M°BA CENTRAAL in het splinternieuwe culturele centrum, Rozet, aan de Kortestraat dat speciaal voor de Mode Biënnale eerder open ging. Naast de hoofdexpositie vond hier ook de tentoonstelling *Elevation* plaats.<sup>15</sup> Dit was een tentoonstelling waarin de toenemende passie voor schoenen centraal stond. Schoenenontwerpers Marijke Bruggink en Marlie Witteveen waren verantwoordelijk voor de samenstelling van de tentoonstelling die in een afzonderlijke ruimte binnen het gebouw plaatsvond. Deze tentoonstelling wordt verder niet besproken, omdat deze geen onderdeel is van de hoofdexpositie *Fetishism in Fashion*.



Afb. 4 Voorkant Rozet, hoofdkwartier van M°BA 13, foto: Gerrit Schreurs.

<sup>15</sup> Anoniem (zie noot 11), p. 18.

De hoofdexpositie *Fetishism in Fashion* was, aansluitend op het jaartal 2013, onderverdeeld in 13 subthema's/ fetisjen: Nudism, Sado-Masochism, Infantilism, Nipponism, Spiritualism, Absurdism, Romanticism, Legendism, Consumerism, Regionalism, Patriotism, Nomadism en Shamanism. Deze werden getoond in afzonderlijke ruimtes verspreid over verschillende verdiepingen. Daarnaast werd er binnen deze thema's, in afzonderlijke ruimtes, expliciet aandacht besteed aan hedendaagse korsetten (Nudism), de ramp in de textielfabriek in Bangladesh (Consumerism) en waren er M°BA ateliers met onder andere werk van byBorre en Bart Hess.

### *MOOD ROOM*

De bezoeker werd verzocht aan te vangen in de MOOD ROOM die was ingericht in de kelder van het gebouw. In deze schaars verlichte ruimte zonder daglicht werd de bezoeker in de stemming van de tentoonstelling gebracht door middel van grote schermen waarop kunst, fotografie, films en clips werden getoond. Bij binnenkomst werd de bezoeker direct met een negen meter breed, audiovisueel scherm geconfronteerd dat zich aan de andere kant van de ruimte recht tegenover de ingang bevond. Door de grootte van het scherm en de doordringende geluiden die daar vandaan kwamen, werd de aandacht van de bezoeker hier direct heen getrokken. Op het scherm kwamen inspiratiebeelden voorbij die ten grondslag lagen aan het thema fetisjisme en de verschillende subthema's die daaronder vielen. Daarnaast was een U-vormige wand midden in de ruimte geplaatst, waardoor een afzonderlijke ruimte binnen de ruimte werd gecreëerd, waarin een videowerk werd getoond. Aan de buitenkant van deze wanden waren verschillende fotoseries te zien waaronder een fotoserie van performance artiesten Leigh Bowery en ORLAN. Deze artiesten zetten hun lichaam in als kunstwerk en hervormen deze door middel van het aanbrengen van maquillage, het dragen van excentrieke kostuums, maar ook door vervreemdende plastische chirurgie toe te passen. Zij hebben ervoor gezorgd dat we op een andere manier naar het menselijk lichaam kijken/ met het menselijk lichaam omgaan en zijn dan ook iconen geweest voor de huidige generatie fetisjisten zoals modeontwerper Alexander McQueen en zangeres en performer Lady Gaga. De MOOD ROOM is volgens Edelkoort een hommage aan deze twee grootheden. Daarnaast werd er ook werk getoond van het fotografenduo Arie Versluis en Ellie Uyttenbroek die een grondige analyse van tatoeages in het straatbeeld in hun fotoserie in beeld brengen en het *Fetish Alphabet* in de vorm van 26 foto's waarin fetisjen in beeld zijn gebracht door Ruud van der Peijl.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> 'Mood Room', officiële website M°BA 13: <<http://moba.nu/mood-room/>> bezocht op 4 maart 2014.



Afb. 5 MOOD ROOM in de kelder van Rozet, foto: Gerrit Schreurs.

Vervolgens moest de bezoeker enkele verdiepingen naar boven om de subthema's te bekijken. Hierbij passeerde de bezoeker eerst nog de tentoonstelling *Elevation*. Het was soms niet helemaal duidelijk wat de route van de tentoonstelling was doordat deze over meerdere verdiepingen verspreid was, er per verdieping meerdere looprichtingen mogelijk waren en de verschillende kamers bijvoorbeeld tegenover elkaar lagen. Aangezien er ook geen volgorde of rangorde onder de verschillende thema's bestond, wordt hieronder de volgorde van de thema's uit het boek aangehouden die redelijk overeen komt met de opeenvolging van de verschillende ruimtes in Rozet.

### I. *Nudism*

Alvorens de bezoeker bij de ruimte kwam waar het thema *Nudism* was uitgewerkt, kwam deze langs een tiental korsetten die in een lange rij op de overloop waren opgesteld. Hier bevond zich ook de zaaltekst van het overkoepelende thema *Fetishism in Fashion*. Vanaf deze plek kon de bezoeker al wel in de eerste ruimte naar binnen kijken, omdat deze ruimte alleen door een glazen reling was afgeschermd van de trap, waarboven deze ruimte zich bevond. Daardoor kon de bezoeker al zien dat de kleurstelling van de korsetten overeen kwam met de kleurstelling van de kledingstukken uit het thema *Nudism*. Namelijk, zoals de naam doet vermoeden, huidkleurig. In deze ruimte stonden vergeleken met de andere ruimtes erg weinig mannequins opgesteld, slechts drie, en deze waren verspreid over de ruimte. Binnen het thema werden ontwerpen getoond die niet alleen door het kleur en materiaalgebruik (leer: dierenhuid en zijde: de 'zijdezachte' huid van een mens) refereerden naar *Nudism*, maar ook doordat de ontwerpen over het algemeen een groot deel van de blote huid (in dit



geval die van de mannequins) toonden. Het ontwerp van Iris van Herpen dat werd getoond, is bijvoorbeeld volledig opgebouwd uit smalle stroken leer waardoor men er dwars doorheen kan kijken. Daarnaast werden enkele accessoires en hoofddeksels in een vitrinekast getoond, die qua vormgeving aansloten op de kledingstukken: zelfde kleur- en materiaalgebruik. Op de muur hing een grote foto met een model dat een hoofddeksel draagt dat is afgestemd op haar roomwitte (gemaquilleerde) huid. Door het hoofddeksel lijkt haar gezicht een andere vorm aan te nemen. Het thema naaktheid werd ten slotte niet alleen gevisualiseerd middels de getoonde kledingstukken en accessoires en de mannequins (roomwit), maar ook door middel van de naaktheid (kaal en leeg) van de ruimte.



Afb. 6 Opstelling van korsetten op de overloop, foto: Gerrit Schreurs.



Afb. 7 Opstelling van Nudism vanaf de trap gezien foto: Gerrit Schreurs.

## II. *Sado-Masochism*

Wanneer de bezoeker deze ruimte betrad, kreeg deze het gevoel ingesloten te gaan worden door de tien mannequins (zowel mannen als vrouwen) die in een U-vorm waren opgesteld, als het ware een vangnet. Doordat alles in zwart uitgevoerd was: niet alleen de getoonde ontwerpen, maar ook de mannequins en de voetstukken, kwam deze opstelling zeer dreigend over. Naast het enkel zwarte kleurgebruik, sloot ook het materiaalgebruik: hoofdzakelijk (lak)leer en latex, van de getoonde ontwerpen aan op het duistere thema. Daarnaast droegen de mannequins riemen, veters, banden en zwepen. Aan het eind van de U-opstelling bevonden zich nog twee vitrinekasten waarin verschillende sadomasochistische accessoires en objecten waren tentoongesteld. De bezoeker moest dus de dreigende mannequins passeren om deze accessoires vervolgens van dichtbij te kunnen bekijken.



Afb. 8 Opstelling Sado-Masochism, foto: Gerrit Schreurs.

## III. *Infantilism*

Deze ruimte kwam voller en rommeliger over dan de andere ruimtes: overeenkomstig met de sfeer van een volle peuterklas. Dit idee werd versterkt doordat drie mannequins werden ingesloten door een hekje dat deed denken aan een kinderbox. De plateaus waren hier grijs, net als de mannequins en waren variërend in hoogte, dit droeg nog meer bij aan de rommelige sfeer. Een groot deel van de ontwerpers van de getoonde werken was afkomstig uit Japan. Dit is een voor de hand liggende keuze aangezien het idee achter *Infantilisim* (behoefte naar *pampering*) aansluit op het in Japans bestaande begrip 'kawaii'.<sup>17</sup> Schattige karakters bestaan in Japan niet alleen voor kinderen, maar ook voor volwassenen. Denk bijvoorbeeld aan Hello Kitty en Nijntje (in Japan bekend onder de naam Miffy) die

<sup>17</sup> Het begrip 'kawaii' kwam ter sprake in de tentoonstelling *NOW JAPAN* in de kunsthall in Arnhem: <<http://www.kunsthalkade.nl/tentoonstelling.php?item=2047>> bezocht op 18 april.

onder jong en oud erg populair zijn in Japan. Op de muur werd een *lookbook*-foto getoond van de eveneens uit Japan afkomstige ontwerper Mikio Sakabe.



Afb. 9 Opstelling Infantilism met op de voorgrond de kinderbox, foto: Gerrit Schreurs.

#### IV. *Nipponism*<sup>18</sup>

In deze ruimte waren veel extra's toegevoegd om een 'andere wereld' te creëren. De mannequins droegen traditionele Nō-maskers en stonden dit keer niet op plateaus, maar op vierkante, met bamboe beklede, dikke matjes.<sup>19</sup> Het kleine aantal mannequins, vijf in totaal, stond verspreid opgesteld in de relatief kleine ruimte. De ontwerpen waren enkel afkomstig van gevestigde modehuizen als Prada, Dries van Noten en de Japanse Issey Miyake en tonen in kleur, vorm, materiaal en motief sterke overeenkomsten met de Japanse klederdracht. Voor de ramen hingen bamboegordijntjes en aan de muur hingen verschillende op Japan geïnspireerde, grote foto's van Erwin Olaf. Op de achtergrond was muziek te horen die afkomstig was van de kleine ruimte ernaast. Hier werd de opname van de modeshow van de lente/ zomercollectie van Dior van 2007 getoond. Deze collectie was vernoemd naar de opera *Madame Butterfly*. Deze tragedie speelt zich af in Nagasaki en de Dior-collectie was dan ook geïnspireerd op de Japanse klederdracht.

<sup>18</sup> De term 'Nipponism' is afgeleid van de term 'Nippon' (of 'Nihon') een term die de Japanners zelf gebruiken om hun land mee aan te duiden. 'Nipponism' wordt in het Engels gebruikt om alles mee aan te duiden dat een Japanse oorsprong heeft.

<sup>19</sup> Het Nō-masker is één van de belangrijkste kenmerken van het Nō-theater: een traditioneel Japanse theater dat zijn oorsprong vindt in de 14e eeuw.



Afb. 10 Opstelling Nipponism met op de achtergrond de foto's van Erwin Olaf, foto: Gerrit Schreurs.



Afb. 11 Opstelling Nipponism met op de grond rieten matjes en op de achtergrond bamboe gordijnen, foto: Gerrit Schreurs.

## V. *Spiritualism*

In één van de grootste ruimtes vormden de twintig mannequins een grote cirkel en stonden met het gezicht naar buiten opgesteld. Een zeer dramatische opstelling, die benadrukt werd door de lange gewaden en hoofdbedekkingen die velen van hen droegen. De ontwerpen waren overwegend zwart of wit, op één ontwerp met een rood detail na. De stoffen waren zeer ingetogen (katoen en linnen) zoals de kledij van monniken en nonnen of luxe (zijde en satijn) zoals de kledij van hogepriesters. De ontwerpen waren over het algemeen ruimvallend, gelaagd en waren voorzien van subtiele ontwerpdetails. De mannequins waren grijs net als de plateaus.



Afb. 12 Opstelling Spiritualism, foto: Gerrit Schreurs.

## VI. *Absurdism*

De 17 mannequins waren hier willekeurig in de ruimte opgesteld. De voorste helft van de ruimte was leeg waardoor de bezoeker eerst het geheel vanaf een afstand kon bekijken, vervolgens was er precies genoeg ruimte om tussen de mannequins door te lopen. Het absurdistische van de ontwerpen uit zich vooral in materiaal en vorm, de kleuren zijn namelijk redelijk ingetogen. De meeste ontwerpen hebben een vervreemdend effect op het lichaam van de drager en terwijl sommige ontwerpen een groot deel van het lichaam verhullen, laten andere ontwerpen juist een groot deel van het lichaam onbedekt. Overeenkomstig zijn de organische contouren van de ontwerpen.



Afb. 13 Opstelling Absurdism, foto: Gerrit Schreurs.

## VII. *Romanticism*

Hier waren alle mannequins met hun gezicht naar de bezoeker gericht alsof ze op het podium stonden en door de oplopende plateaus was het mogelijk om alle mannequins vanuit één standpunt (de tribune) te zien. Door de ruime opstelling was het echter ook mogelijk om tussen de plateaus door te lopen en de kledingstukken van dichtbij te bewonderen. Met de term Romanticism werd geduid op de Romantische stroming waarin een heimwee naar het verleden, verlangen naar het zwerven en verheerlijking van het verdriet centraal stonden en de fantasie boven de rede werd gewaardeerd. In de ontwerpen was het thema te herkennen in het gebruik van historische details zoals kant, franjes, pofmouwen en het gebruik van de kleuren zwart en wit. Daarnaast waren er herinterpretaties van kostuums uit vervlogen tijden en kostuums uit bekende drama's zoals Zorro te zien. Ten slotte versterkte de theatrale opstelling en het gebruik van mannequins met porseleinkleurige huid het romantische effect.



Afb. 14 Opstelling Romanticism, foto: Gerrit Schreurs.

### VIII. Legendism

De opstelling in deze ruimte kwam enigszins overeen met de opstelling van *Romanticism*. Wederom waren alle mannequins op de bezoeker gericht, maar was er genoeg ruimte om ertussendoor te lopen. Op de achtergrond waren close-up foto's van beelden en reliëfs van Griekse en Romeinse mythen te zien. De mannequins droegen allemaal jurken waarvan de meeste tot de grond reikten, uitsluitend uitgevoerd in zwart, goud of zilver. Enerzijds kon men in de ontwerpen waarin gebruik werd gemaakt van laurierbladeren, harnassen en capes de Griekse en Romeinse klederdracht herkennen. Anderzijds deden de mannequins ook denken aan filmsterren zoals deze in een gala-outfit op de rode loper verschijnen. Hoe dan ook deden de mannequins in deze ontwerpen heroïsch aan.



Afb. 15 Opstelling Legendism vanuit de achterkant gezien, foto: Gerrit Schreurs.

## IX. Consumerism

De mannequins stonden hier in een binnen en buitenring opgesteld waar de bezoeker tussen beide cirkels door kon lopen. Hoewel het aantal mannequins niet zo groot was, ongeveer tien, stonden ze in een relatief kleine ruimte opgesteld en hierdoor, in combinatie met de uitbundige kleuren, materialen en silhouetten van de kledingstukken, ontstond toch het gevoel dat het geheel in een (te) kleine ruimte was gepropt wat het idee van overconsumptie benadrukte. Sommige ontwerpen vormden letterlijk een collage van aan elkaar bevestigde 'consumptiegoederen', andere ontwerpen verbeeldden de consumptiemaatschappij in de vorm van een circus of door verwijzingen naar tekenfilms en verpakkingsmateriaal. Ook binnen dit thema waren opvallend veel Aziatische ontwerpers aanwezig. Dit zou te maken kunnen hebben met het feit, dat zij direct worden geconfronteerd met de negatieve gevolgen van de consumptiemaatschappij. Veel productiebedrijven hebben zich de afgelopen decennia in Azië gevestigd vanwege de lage lonen. Als gevolg hiervan is dit gebied ernstig vervuild geraakt.



Afb. 16 Opstelling Consumerism, foto: Gerrit Schreurs.

Aansluitend op het thema *Consumerism*, wordt er ook expliciet aandacht besteed aan de negatieve gevolgen van massaproductie in lage-loon-landen. Tegenover de ruimte van *Consumerism* bevindt zich een kleine ruimte waarin een altaar voor Bangladesh is gecreëerd. Hier staan 12 kleermakerspoppen opgesteld die T-shirts dragen waarop foto's van de ramp in Bangladesh zijn afgedrukt.





Afb. 17 Altaar voor Bangladesh, foto: Gerrit Schreurs.

### X. Regionalism

De mannequins vormden hier wederom een cirkel, maar dit keer waren ze met hun rechterschouder naar binnen opgesteld, waren ze in tweetallen onderverdeeld en was de cirkel vrij compact bestaande uit zeven koppels. De mannequins stonden als het ware op het punt om een volksdans op te voeren. De mannequins stonden hier voor het eerst met tweeën op één plateau, dat dit keer niet vierkant, maar rechthoekig en vrij hoog was. De ontwerpen die getoond werden deden denken aan regionale klederdracht afkomstig uit Oost-Europa, zoals hoepelrokken, borduurwerken, bloemen(patronen), franjes, koeienbellen, giletjes, kapjes en hoofddoeken. Een aantal ontwerpers was daadwerkelijk afkomstig uit Oost-Europa, maar een groot deel ook niet.



Afb. 18 Opstelling Regionalism, foto: Gerrit Schreurs.

## XI. Patriotism

Net als in de vorige ruimte stonden de mannequins hier met tweeën op één plateau alleen vormden ze hier geen koppels, maar vijanden. Dit was te zien aan de actieve, dreigende houdingen die ze ten opzichte van elkaar innamen. De zes plateaus stonden hier wederom in een U-vorm opgesteld, maar een veel kleinere U dan die van *Sado-Masochism* en bovendien was er een in textiel uitgevoerde waakhond op een hoog plateau middenin de groep geplaatst, waardoor de bezoeker zich niet uitgenodigd voelde om de opstelling binnen te treden. De ontwerpen waren voorzien van illustraties met doodshoofden, gevaarlijke dieren, vlammen en ontploffingen of *tie-dye* prints. De ontwerpen deden denken aan hooligan-achtige joggingpakken of aan de uniformen van de leden van motorbendes. Daarnaast droegen de mannequins helmen en andere lichaamsbescherming afkomstig van diverse sporten.



Afb. 19 Opstelling Patriotism, foto: Gerrit Schreurs.

## XII. Nomadism

Hier stonden de mannequins met zijn allen, in totaal elf, op één plateau in loophouding richting de bezoeker, alsof ze samen een groep trekkende nomaden vormden. De hoofden waren naar buiten gekeerd alsof alle leden van de groep de omgeving goed in de gaten te hielden. Dit leverde zowel een indrukwekkend als eensgezind totaalbeeld op. Er werden jassen, capes, overalls, capuchons en mutsen in camouflagekleuren getoond. Deze waren uitgevoerd in regenbestendige materialen en (nep)bont tegen de kou. De meeste ontwerpen waren voorzien van grote vakken en zakken voor de eventuele, lichte bagage. Op een televisiescherm naast het plateau werd de trailer van de film *Into the Wild* (2007) getoond. De soundtrack van Eddie Vedder leverde optimistische achtergrondmuziek op voor de ruimte.



Afb. 20 Opstelling Nomadism, foto: Gerrit Schreurs.

### XIII. Shamanism

De mannequins stonden hier wederom verspreid over de zaal, verdeeld over drie geschakelde rijen. Hier was gekozen voor het gebruik van zwarte mannequins, waardoor een mysterieuze sfeer werd gecreëerd. De ontwerpen waren (zogenaamd) opgebouwd uit materialen zoals je deze in de natuur aantreft: veren, vacht, leer en riet. Daarnaast waren de ontwerpen voorzien van geluksmunten, kralen en franjes en droegen de mannequins tooien, maskers en hoofddoeken waardoor deze rechtstreeks verwezen naar het sjamanisme.



Afb. 21 Opstelling Shamanism, foto: Gerrit Schreurs.

### 3. Vormgeving van de ruimte

Vanwege de grote verliezen van de vorige editie van de Mode Biënnale werd geprobeerd om op zoveel mogelijk onderdelen geld te besparen. Er werd daarom besloten de mannequins en videoschermen te hergebruiken en om de onkosten zoveel mogelijk te stroomlijnen werd één ontwerper: Ineke Hans, gevraagd om alle meubels te ontwerpen. Als gevolg hiervan ontstond een krachtige rode draad door alle exposities heen. Hetzelfde geldt voor de grafische uitingen die door AB/C zijn verzorgd, waardoor zowel de fysieke als virtuele uitingen goed op elkaar zouden sluiten.<sup>20</sup>

Naast de MOOD ROOM die bedoeld was als één grote multimediaervaring, werden door de tentoonstelling heen regelmatig televisieschermen ingezet om het thema verder te onderbouwen. Niet alleen kreeg de bezoeker een completer beeld van de thema's door de video's te bekijken, ook werd er door de achtergrondmuziek en of -geluiden die vaak door de hele ruimte te horen waren een passende sfeer binnen het thema gecreëerd.

De curatoren hebben in sommige gevallen niets aan de ontwerpen toegevoegd, maar in veel gevallen ook styling toegepast. Met name binnen de thema's *Sado-Masochism* (maskers, zweepen), *Infantilism* (fopspenen, mutsjes), *Nipponism* (Japanse maskers), *Consumerism* (schoenen, tassen) en *Patriotism* (helmen, wapens) was veel styling toegepast. Binnen de overige thema's waren de accessoires minder van toepassing of waren deze afkomstig van dezelfde ontwerper en dus onderdeel van de door de ontwerper bedachte outfit.

De curatoren wilden zoveel mogelijk spullen hergebruiken om de kosten van de Biënnale te drukken. Helaas waren er te weinig mannequins van de vorige expositie overgebleven en moesten er aanvullend mannequins worden aangeschaft en gehuurd. Ondanks dat de mannequins via verschillende organisaties verkregen moesten worden, hebben de curatoren het toch voor elkaar gekregen om een eenheid in de mannequins te creëren, die overeenkomstig in vorm, maar verschillend van kleur waren, afgestemd op de verschillende thema's.

De mannequins waren van kunststof, kaal en alleen de contouren van hun gezichten waren zichtbaar. De meeste mannequins waren grijs, net als de plateaus waar ze op stonden. Daarnaast zijn er ook mannequins gebruikt in de kleuren: zwart (*Sado-Masochism*, *Sjamanism*), roomwit (*Nudism*), helderwit (*Romanticism*) en huidkleurig (*Legendism*). Er werden zowel mannelijke als vrouwelijke mannequins ingezet, afhankelijk van het kledingstuk, en deze namen verschillende houdingen aan. In het algemeen stonden de mannequins in rusthouding, alleen de mannequins binnen de thema's *Patriotism* en *Nomadism* vormden hier een uitzondering op. Die mannequins stonden respectievelijk in een vechthouding en in loophouding.

Per thema (per kamer) hadden alle mannequins dezelfde kleur. Deze kleur was afgestemd op het thema. De plateaus waren over het algemeen grijs, in het geval van zwarte of witte mannequins waren deze echter zwart.

---

<sup>20</sup> Beaujean (zie noot 7), p. 9.

Alleen de korsetten en de T-shirts voor Bangladesh werden op kleermakerspoppen getoond, zonder hoofd en ledematen. Meer is ook niet nodig voor een korset of T-shirt dat alleen de romp bedekt. Daarnaast sloten de roomwitte, katoenen paspoppen, mooi aan op de *nude* gekleurde korsetten.

#### 4. (Historische) kennisoverdracht

In de tentoonstelling werden de thema's door middel van beeld en tekst (zowel Nederlands als Engels) toegelicht. Om te beginnen werd de bezoeker in de MOOD ROOM in de juiste gemoedstoestand gebracht. Door film en fotografie kreeg de bezoeker hier een indruk van wat er door de curatoren onder het thema verstaan werd. Hiermee werd dus een breder beeld van fetisjisme geschetst dan enkel de beperkte seksuele kant van het begrip. Philip Fimmano zegt hierover in een interview: "A lot of people have the misconception that the word 'fetishism' is just linked to the sexual side. I think it was surprising for a lot of visitors that it had so many different aspects such as childhood memories, nomadism, regional identity."<sup>21</sup>

Bij aanvang van de tentoonstelling stond een zaaltekst opgesteld over het overkoepelende thema van de tentoonstelling, *Fetishism in Fashion*. In de verschillende ruimtes die de bezoeker vervolgens kon betreden, konden geen misverstanden bestaan over het betreffende thema. De verschillende thema's hadden namelijk allemaal een eigen zaal toebedeeld gekregen en iedere zaal was voorzien van een muurtekst waar in grote letters het thema stond vermeld met daaronder een ongeveer 150 woorden tellende beschrijving van het thema. Ten slotte werd bij ieder ontwerp de naam van de ontwerper/ het merk, zijn/ haar land van herkomst, de titel van het werk en het jaar van de betreffende collectie vermeld.

Naast de informatie op zaal werd een gratis magazine in Arnhem verspreid, M°BAMAG. Bezoekers van de Mode Biënnale konden deze meenemen vanaf M°BA CENTRAAL, maar ook vanaf de andere verschillende deelnemende locaties. In M°BAMAG waren niet alleen het volledige programma en de locaties van M°BA13 terug te vinden, maar werden de verschillende onderdelen ook inhoudelijk besproken en kwamen de verschillende curatoren aan het woord. Hierin werd ook een korte samenvatting van de hoofdtentoonstelling gegeven, maar werden niet alle thema's afzonderlijk besproken.

Bij de kassa werd voor €15 een mini-catalogus aangeboden, het M°BAATJE, waarbij men de keuze had uit een Nederlandse en Engelse variant. Deze catalogus betrof de inhoud van het volledige programma van M°BA 13. In deze catalogus werden de subthema's van de hoofdexpositie besproken met daarbij de namen van de geëxposeerde ontwerpers en indien van toepassing ook de namen van de makers van de getoonde foto's of video's. Ieder thema werd daarnaast voorzien van een afbeelding van één van de geëxposeerde ontwerpen binnen het thema. Deze catalogus bood de bezoeker dus de mogelijkheid om in het geval van grote drukte op zaal, de thematekst uit de catalogus te lezen of de tekst na het bezoek nog eens terug te lezen.

---

<sup>21</sup>Dan Howarth, 'Fetishism in Fashion at MoBA 2013', *Dezeen*: <<http://www.dezeen.com/2013/07/11/fetishism-in-fashion-at-moba-2013/>> bezocht op 13 maart 2014.

Ten slotte verscheen bij de Biënnale het boek *Fetishism in Fashion* by Lidewij Edelkoort. Deze Engelstalige uitgave (nog steeds verkrijgbaar in de boekhandels) biedt met name een breder perspectief op het onderwerp fetisjisme. Hierin wordt, naast een uitgebreide inleiding op het overkoepelende thema *Fetishism in Fashion* en een beschrijving van de dertien verschillende thema's, een uitgebreide context geboden middels aanverwante onderwerpen afkomstig van verschillende schrijvers uit de betreffende vakgebieden. Veel onderwerpen uit het boek, kwamen indirect terug in de hoofdtentoonstelling of vormden juist het thema van andere tentoonstellingen van de Mode Biënnale. Zo bespreekt Valerie Steele de geschiedenis en de controverses rondom korsetten, wordt uitgebreid ingegaan op het leven van performance artiest Leigh Bowery, wordt het schort besproken als het meest fetisjistische kledingstuk, wordt het schoenen fetisjisme besproken en wordt ingegaan op het tattoo fetisjisme.

*Vogue* en *Glamcult* hebben als mediapartners van M°BA13 beide in hun juni/ juli uitgave van 2013 uitgebreid aandacht besteed aan de Biënnale. Niet alleen gaven ze een overzicht van het volledige programma, ook gingen ze inhoudelijk in op de subthema's van de hoofdexpositie en de thema's van de nevenexposities. Dit gaf bezoekers de mogelijkheid om zich vooraf uitgebreid in te lezen op het thema. *Glamcult* besteedde daarnaast een artikel aan het fetisj ABC van Ruud van der Peijl, dat in de MOOD ROOM werd getoond. *Vogue* publiceerde nog uitgebreid interview met Lidewij Edelkoort<sup>22</sup> en *Glamcult* met Philip Fimmano<sup>23</sup>.

##### 5. Aandacht voor de relatie mode en kunst

De Arnhem Mode Biënnale speelt zich af op de grens tussen mode en kunst. Daarmee onderscheidt de biënnale zich van de meer commerciële Amsterdam Fashion Week die tweejaarlijks in januari en juli wordt gehouden. Hoewel de Arnhem Mode Biënnale inhoudelijker is en nadrukkelijker experimenteler dan de Fashion Week, mikt het evenement wel op een breder publiek. Piet Paris, initiator van de Mode Biënnale en curator van de eerste drie edities, zegt hierover in een interview: "Modeshows en gebeurtenissen zijn meestal gereserveerd voor een selecte groep mensen. Wij willen juist iedereen uitnodigen om te komen kijken en te zien dat de modewereld meer is dan een jurk tekenen en champagne drinken, zoals het in *The Bold and the Beautiful* gaat."<sup>24</sup>

Uit een interview met Lidewij Edelkoort door *Polimoda* blijkt dat ook Edelkoort voor M°BA 13 uit is op het tonen van de meest experimentele mode.<sup>25</sup> Ze geeft aan dat in de loop van het vooronderzoek naar voren kwam dat de mode op dit moment weer veel experimenteler is dan de afgelopen twintig jaar. Volgens haar heeft de jongste generatie lak aan de crisis: "I'm born in crisis, I don't care about crisis. I'm going to make my own things." Ontwerpers van over de hele wereld zijn op eigen kosten naar Arnhem gekomen om deel uit te kunnen maken van de tentoonstelling. Volgens Edelkoort is een talentvolle experimentele ontwerper in staat om het gedrag en de visie van Edelkoort te veranderen en

---

<sup>22</sup> Sarah Meuleman, 'Interview Lidewij Edelkoort', *Vogue* juli 2013, pp. 142-149.

<sup>23</sup> Natasja Admiraal, 'Interview Philip Fimmano', *Glamcult* 10 (2013) nr. 5 (juni/ juli), p. 53.

<sup>24</sup> Sarah Meuleman, 'Met beide hakjes in de Hollandse polder', *Vrij Nederland*: <<http://www.vn.nl/Standandaard-Media-Pagina/Met-beide-hakjes-in-de-Hollandse-polder.htm>> bezocht op 10 maart 2014.

<sup>25</sup> *Polimoda* (zie noot 6).

haar een andere kijk op de wereld te bieden. De ontwerpen zouden iets moeten bevragen en verstoren en Edelkoort naar een andere wereld moeten brengen.

Aan de hand van het werk van onder andere ontwerpers Bart Hess en Iris van Herpen werd zowel in de tentoonstelling als in het boek aangetoond hoe deze ontwerpers de grenzen van wat modeontwerp is, oprekken. Het werk van Bart Hess (ontwerper, fotograaf, "beeldcreateur") is tactiel en intuïtief van aard. Sinds hij afgestudeerd is aan de Design Academy in Eindhoven is hij geïnteresseerd in textiel dat instinctieve reacties oproept. Onder de naam *Hunt voor High Tech* ontwikkelde hij een collectie materialen die de huiden of vachten van niet bestaande, hybride diersoorten imiteren. Hij speelt daarbij met de balans tussen schoonheid en afschuw. In de hoofdexpositie was ruimte gemaakt voor M<sup>o</sup>BA ateliers waar Bart Hess samen met Borre Akkersdijk workshops gaven. Bezoekers konden hier de speldenvacht van Hess namaken. Akkersdijk gaf hier met zijn project *ByBorre* inzicht in zijn productieproces. Een video visualiseerde het productieproces van begin tot eind en bezoekers konden vervolgens zelf in de door Akkersdijk ontwikkelde centimeters dikke stof patronen uitknippen.

## 6. Balans tussen commercie en autonomie

Zoals gesteld viel de Arnhem Mode Biënnale editie van 2011 financieel tegen en moest er bezuinigd worden in 2013. De organisatie hoopte dat Edelkoort met haar internationale modenetwerk, grote modemerken zover kon krijgen om de biënnale te sponsoren. In een interview met de *Volkscrant* uit Edelkoort haar teleurstelling over het feit dat haar dit niet gelukt is.<sup>26</sup> Ze had gehoopt dat het "terugbetaaltijd" was, modemerken profiteren tenslotte al jaren van de vele talentvolle studenten uit Arnhem. Volgens Edelkoort is de modewereld op dit moment echter alleen nog bezig geld te verdienen en houden ze zich nauwelijks meer bezig met cultuur. Luxe modemerken investeren wel in filmpjes en exposities, maar dat is uiteindelijk een vorm van verkapte marketing, volgens Edelkoort. Tegelijkertijd moest Edelkoort de Biënnale er bovenop helpen door middels haar programma zoveel mogelijk (betalende) bezoekers aan te trekken. Zij en directeur Olga Godschalk hoopten op 35 tot 40 duizend bezoekers. Edelkoort geeft in de *Volkscrant* aan dat ze hiertoe een geweldig programma in elkaar wil zetten, waarin creativiteit voorop staat. Dit betekent volgens haar dat er ruimte is voor opkomende ontwerpers, kleine onafhankelijke ontwerpers, maar ook grote merken die nog altijd bekendstaan om hun eigenzinnigheid. Draagbaarheid is volgens Edelkoort geen criterium voor de tentoonstelling, wel vormgeving en experiment. Met de biënnale wil Edelkoort laten zien dat mode meer kan zijn dan een jurk of een *it-bag*. De biënnale levert hiermee indirect commentaar op de mode van nu. Volgens Edelkoort staat de mode op dit moment stil door de inhaligheid van grote modeconcerns en te ver doorgevoerde marketing. In de hoofdexpositie van de Mode Biënnale worden zoveel mogelijk extravagante outfits bij elkaar getoond. Daaruit valt op te maken dat Edelkoort zich dus niet leiden door commercie, maar autonoom blijft in haar keuzes en vernieuwende ontwerpers boven populaire ontwerpers verkiest.

---

<sup>26</sup> Lampe (zie noot 8).

## 7. Lokale omgeving

Lidewij Edelkoort laat zich in een interview met de *Volkscrant* zeer positief uit over Arnhem.<sup>27</sup> Als haar gevraagd wordt of ze Arnhem als modestad beschouwt, antwoordt ze volmondig ja. Ze is bekend met de stad sinds ze er studeerde aan de kunstacademie waar haar en haar medestudenten de ideeën van het modernisme werden bijgebracht. Ze beschouwt ArtEZ nog steeds als voorloper wat betreft de creatieve energie die het voortbrengt. Volgens haar voegt de academie dan ook iets extra's toe aan de stad, volgens haar geldt dit voor geen enkele andere Nederlandse stad.

Op de website van M°BA wordt onder het kopje 'geschiedenis' veel aandacht besteed aan de stad Arnhem en de rol die mode al eeuwenlang binnen deze stad speelt. Volgens de beschrijving telde Arnhem aan het begin van de negentiende eeuw honderden kledingwinkels die zich richtten op de bewoners van de villawijken rondom de binnenstad. De link met mode is vervolgens gebleven doordat in 1953 de modeopleiding aan de academie werd opgericht door Elly Lamaker. Sindsdien heeft de academie vele internationaal bekende ontwerpers voortgebracht. ArtEZ vormt dan ook de voedingsbron voor Arnhem modestad en de Mode Biënnale is hier het visitekaartje van.<sup>28</sup>

De Mode Biënnale is een initiatief van ArtEZ en de gemeente Arnhem, het is dus logisch dat de stad een belangrijk uitgangspunt vormt voor de Biënnale. Een stad kan echter op verschillende manieren bij een evenement worden betrokken: zakelijk, inhoudelijk of emotioneel. Uit de vele interviews en artikelen die zijn verschenen rondom M°BA 13 blijkt dat Arnhem op alle drie manieren betrokken is geweest. De organisatie van de Mode Biënnale had een grote naam als Lidewij Edelkoort nooit in de wacht kunnen slepen als zij zich niet emotioneel verbonden voelde met de stad. Hetzelfde geldt voor de exposanten van over de hele wereld die zich bewust zijn van de internationale reputatie van ArtEZ en daarom bereid zijn hun werk over te laten vliegen. Andersom stelde de gemeente geweldige locaties beschikbaar voor de exposities, zoals het nieuwe cultuurcomplex Rozet dat speciaal voor M°BA 13 eerder werd geopend, zodat de hoofdexpositie hier plaats kon vinden, maar ook de Eusebiuskerk en Huis Zypendaal waar aanvullende exposities plaatsvonden. Ten slotte leveren ook veel plaatselijke boetieks en instellingen hun bijdrage, door ruimte, faciliteiten, financiële middelen of kennis beschikbaar te stellen voor de Biënnale.

Hoewel de locatie in het geval van de Arnhem Mode Biënnale een onontkoombaar uitgangspunt vormt in tegenstelling tot de locatie van een museum waarbinnen een modetentoonstelling plaatsvindt, kan de locatie in het tweede geval toch ook waarde toevoegen aan een modetentoonstelling. Uit het voorbeeld van M°BA 13 blijkt dat door betrokkenheid van de lokale omgeving een samenhang en een niveau bereikt werd, die anders nooit bereikt waren en ditzelfde kan bereikt worden wanneer binnen een modetentoonstelling de samenwerking met de omgeving wordt opgezocht.

## 8. Maatschappelijke context

Naast dat de lokale omgeving wordt betrokken bij de Mode Biënnale, is er ook oog voor de maatschappij als geheel: de aarde waar we met zijn allen zorg voor zouden moeten dragen. Dit is

---

<sup>27</sup> Nederveen (zie noot 10).

<sup>28</sup> 'Geschiedenis', officiële website M°BA 13: <<http://moba.nu/praktisch/geschiedenis/>> bezocht op 12 maart 2014.



terug te zien in het feit dat de ramp in Bangladesh in de tentoonstelling onder de aandacht wordt gebracht. Edelkoort wil de bezoekers bewust maken van het feit dat zij de gevaarlijke werkomstandigheden binnen de goedkope kledingindustrie in de lage-loon-landen allemaal in de hand helpen zolang zij té goedkope kleding blijven kopen. Ze vergelijkt het produceren van een kledingstuk met het produceren van een brood, als je weet hoeveel handelingen er aan het produceren van een T-shirt te pas komen en hoeveel aan het produceren van een brood, weet je dat een T-shirt nooit goedkoper kan zijn dan een brood.

## 9. Catalogus

Bij de hoofdexpositie werd een mini-catalogus, M°BAATJE, aangeboden die daarnaast van toepassing was op de volledige programmering van de Mode Biënnale. De catalogus vangt aan met een ode aan Elly Lamaker, oprichter van de modeopleiding aan de academie in Arnhem in de jaren vijftig waar ze onder andere docent was van Lidewij Edelkoort en Piet Paris. De meeste curatoren van de andere installaties van M°BA 13 waren ook voormalig leerlingen van Lamaker en in die zin zijn zij allemaal “kleine Elly’s”.<sup>29</sup> Deze ode werd opgevolgd door een voorwoord van respectievelijk de burgemeester van Arnhem (Pauline Krikke), de directeur van M°BA (Olga Godschalk) en de artistiek leider van M°BA13 (Lidewij Edelkoort). Vervolgens kwam de hoofdexpositie aan bod: de fetisjen werden afzonderlijk besproken en begeleid met een foto van één geëxposeerd werk binnen het thema. Daarnaast werd ook afzonderlijk ingegaan op de MOOD ROOM, de verschillende M°BA ateliers, de gedenkplek voor Bangladesh en *Elevation* (de schoenenexpositie) die ook plaatsvonden in M°BA centraal. Vervolgens werden de exposities en evenementen besproken die buiten M°BA centraal plaatsvonden.

Het boek dat daarnaast door Lidewij Edelkoort en Philip Fimmano werd uitgegeven bij M°BA 13, bood de curatoren de mogelijkheid om al hetgeen ze tijdens hun vooronderzoek ontdekt hadden, maar uit ruimtegebrek niet konden tonen binnen M°BA 13, toch met het publiek te delen. Edelkoort zei hier in een interview over: “Ik wil mijn verwondering over de rijkheid en veelzijdigheid van het thema fetisjisme delen. Tijdens het samenstellen van de biënnale ben ik zoveel bijzondere en prikkelende dingen tegengekomen. Het leek wel een doos van Pandora: van tevoren denk je dat je een redelijk idee hebt wat je zal aantreffen, maar de inhoud overtreft je stoutste verwachtingen.”<sup>30</sup> Hoewel het boek aanvangt met afzonderlijke beschrijvingen van de fetisjen, wordt in het boek de opzet van de exposities losgelaten en wordt het onderwerp *Fetishism in Fashion* verder in de breedte behandeld aan de hand van essays en interviews met onder andere Andrea Branzi, Henk Schiffmacher, Valerie Steele en Betony Vernon.<sup>31</sup>

## 10. Media-aandacht

Zoals in het vorige hoofdstuk al werd aangegeven, verschijnen er in het algemeen weinig recensies

---

<sup>29</sup> Anoniem, *M°BAATJE*, p. 3.

<sup>30</sup> Beaujean (zie noot 7), pp. 8-9.

<sup>31</sup> Anoniem (zie noot 11), p. 67.

over modetentoonstellingen. Als er al een artikel over een modetentoonstelling verschijnt, vind je deze over het algemeen niet terug in de kunstbijlage, maar op de modepagina's waar de betreffende journalist hoofdzakelijk in neigt te gaan op de relevantie met betrekking tot de huidige (mode-)trends. De hoofdexpositie *Fetishism in Fashion* werd in de verschenen artikelen over het algemeen niet afzonderlijk besproken, enkel binnen de context van de totale M°BA 13, met uitzondering van een recensie van Els de Baan in *Trouw*. Het feit dat de hoofdexpositie zelden afzonderlijk werd besproken, komt waarschijnlijk voort uit de voorgaande edities van de Mode Biënnale: het was in 2013 de eerste keer dat er binnen de Biënnale een expositie plaatsvond van een dusdanig formaat dat deze als afzonderlijk element besproken kon worden. Door de toch al beperkte omvang van de meeste artikelen en het feit dat de artikelen de vele, verschillende onderdelen van de Biënnale aan de orde stelden, werd een zeer beperkte analyse van de hoofdexpositie gegeven.

Ook voor M°BA 13 geldt dat, buiten *De Gelderlander* die veel aandacht aan het evenement besteedde gedurende de zes weken waarin het evenement plaatsvond, deze hoofdzakelijk werd besproken in modebladen (*Elle*, *Vogue*, *Glamcult*) of door de modejournalisten van de relevante dag en weekbladen (*NRC*, *Volkskrant*, *Elsevier*, *Trouw*, *Vrij Nederland*). Op internationaal gebied is op het zeer veel draagvlak genietende online design en architectuur magazine *Dezeen* een artikel te vinden over de Biënnale en de meest inhoudelijke, kritische recensie is afkomstig van de Engelstalige website *Fashionprojects*.

Inhoudelijk valt op dat enkele bladen een artikel wijden aan de persconferenties vanaf ruim een jaar voorafgaand aan de Mode Biënnale.<sup>32</sup> De persconferentie wordt, in een aantal gevallen, in een even lang artikel besproken als de Biënnale zelf. Dit is bijvoorbeeld het geval van de artikelen van John de Greef voor *Elsevier*. In het geval van *NRC* heeft moderedacteur Milou van Rossem wel een artikel geschreven naar aanleiding van de persconferentie, maar is de recensie over de Biënnale zelf uitbesteed aan één van haar collega's.

*Vogue Nederland* en *Glamcult* waren mediapartners van M°BA 13. Hoewel beide magazines redelijk diep ingaan op de verschillende thema's van de Mode Biënnale, stellen zij zich als partner uiteraard alleen lovend op ten opzichte van de Mode Biënnale.

Alleen de artikelen uit *Elsevier*, *NRC* en *Trouw* zouden als recensies beschouwd kunnen worden. De auteurs, respectievelijk John de Greef, Nathalie Wouters en Els de Baan, geven bij een aantal aspecten blijk van hun oordeel. De Greef vindt de Mode Biënnale samengevat "prikkelend, maar weinig adembenemend". Hij levert hier verder weinig argumenten voor in zijn relatief korte artikel. Daarnaast geeft hij aan dat de ontvangst bij zijn bezoek aan de Biënnale niet anders is dan de, in zijn eerdere artikel beschreven, koele ontvangst tijdens de persconferentie.<sup>33</sup> Wouters is overwegend enthousiast. Haar enige punt van kritiek is dat de expositieruimtes in de Rozet wat klein en saai zijn,

---

<sup>32</sup> Milou van Rossum, 'Fetisjisme centraal op Biënnale in Arnhem', *NRC*: <<http://www.nrc.nl/mode/2012/06/12/fetisjisme-centraal-op-biennale-in-arnhem/>>, Georgette Koning, 'MoBA 13: Edelkoort verovert modestad Arnhem met brainstorm', *Independent Fashion Daily*, <<http://www.independentfashiondaily.com/5311/moba-13-edelkoort-verovert-modestad-arnhem-met-brainstorm/>>, John de Greef, 'Veel fantasie rond Arnhem Mode Biënnale. Als dat maar goed komt', *Elsevier*, <<http://www.elsevier.nl/Stijl/blogs/2013/3/Veel-fantasie-rond-Arnhem-Mode-Biennale-Als-dat-maar-goed-komt-1196127W/>>.

<sup>33</sup> John de Greef, 'Fetisj Modebiënnale: mooi ruw, nooit ranzig', *Elsevier*: <<http://www.elsevier.nl/Stijl/blogs/2013/6/Fetisj-modebiennale-mooi-ruw-nooit-ranzig-1278459W/>> bezocht op 10 maart 2014.

maar dit wordt volgens haar ruimschoots goedge maakt door de "kieren" die er te zien zijn. Verder is ze van mening dat de aandacht op jonge ontwerpers goed heeft uitgepakt en dat de grote modemerken er knap doorheen gegeven zijn.<sup>34</sup> Zoals eerder aangegeven is Els de Baan de enige die in haar artikel uitsluitend ingaat op de hoofdexpositie. Ze begint haar artikel met een aantal uitspraken van Lidewij Edelkoort met betrekking tot de tentoonstelling, waarna ze een beschrijving van de tentoonstelling geeft. Ze vindt de locatiekeuze opmerkelijk en over de tentoonstelling in het algemeen zegt ze: "De presentatie is niet erg verrassend - met de belegen opstelling van poppen eigenlijk ronduit saai." Wel is ze positief over de ontwerpen die getoond worden: "De kracht van de expo zit in de creatieve, heel verrassende kledingstukken, zo'n 150 in totaal. In combinatie met foto's en bewegende beelden laat Edelkoort zien waar volgens haar de mode nu om draait." Vervolgens gaat ze wat dieper in op de verschillende thema's. Ze sluit af met de opmerking dat het met visionair Lidewij Edelkoort aan het roer wel weer de moeite is om te gaan kijken.<sup>35</sup>

De recensie die ten slotte de meeste diepgang biedt, is afkomstig van de internationale, Engelstalige website *Fashion Projects*.<sup>36</sup> Recensent Philip Warkander plaatst het thema *Fetishism in Fashion* binnen de context van de filosoof Sara Danius<sup>37</sup> waarmee hij indirect de relevantie van het onderwerp benadrukt: "Philosopher Sara Danius has claimed that when fashion evolved into a modern industry in the nineteenth century, fashion objects took the place of religious artefacts and became the new fetishes of the emerging consumer society." Volgens Warkander is dit in de tentoonstelling terug te zien binnen de thema's *Shamanism* en *Spiritualism*, maar ook binnen het thema van *Consumerism*. Zijn eerste punt van kritiek is het feit dat Lidewij Edelkoort aangeeft dat er hoofdzakelijk ontwerpen van een nieuwe generatie ontwerpers worden getoond, omdat de traditionele modehuizen niet aan de voorwaarden van de expositie voldoen. Volgens Warkander is het echter vreemd dat er desondanks wel werken van Vivienne Westwood, Prada en Jean Paul Gaultier worden getoond, maar niet van Givenchy, Versace en Maison Martin Margiela die volgens Warkander direct aansluiten op het thema fetisjisme. Hij stelt hiermee vraagtekens bij de selectie. Een tweede punt van kritiek van Warkander is het feit dat binnen het thema *Nudism*, waarin kleding de kleur van 'onze huid' heeft aangenomen, alleen beige kleding te zien is, wat de kaukasische norm die toch al overheersend is binnen de Westerse samenleving nogmaals benadrukt. Hetzelfde gebeurt volgens hem binnen het thema *Nipponism*. De toelichting die op de muurtekst wordt gegeven: "Japanese people have an innate knowledge of how to package and fold geometry into form [...] it can possibly be considered the most fetishistic culture in the world, where each rule and move is codified and all aspects are about attachments", vindt hij nogal naïef. Deze simplificatie van een cultuur gaat volgens hem eerder voorbij aan de daadwerkelijke aanwezigheid van Japanse invloeden in de mode, dan dat deze een verklaring

---

<sup>34</sup> Nathalie Wouters, 'MoBA fetisjisme als statement tegen de saaiheid van de mode', *NRC*: <<http://www.nrc.nl/mode/2013/06/10/moba-fetisjisme-als-statement-tegen-de-saaiheid-van-de-mode/>> bezocht op 10 maart 2014.

<sup>35</sup> Els de Baan, 'Mode kijken in Arnhem', *Trouw*: <<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/archief/article/detail/3459290/2013/06/15/1-mode-kijken-in-Arnhem.dhtml>> bezocht op 19 maart 2014.

<sup>36</sup> Philip Warkander, 'Review of Fetishism in Fashion, MoBA 2013', *Fashion Projects*: <<http://www.fashionprojects.org/?p=4793#more-4793>> bezocht op 13 maart 2014.

<sup>37</sup> Sara Danius (1962) is een Zweedse hoogleraar op het gebied van filosofie op de Södertörn Universiteit en op het gebied van literatuur op de Uppsala Universiteit.

geeft voor de vele interessante onderlinge westerse en oosterse invloeden. Uiteindelijk is Warkander toch overwegend positief over de tentoonstelling. Hij vat M°BA 13 als volgt samen: “de biënnale combineert een internationaal perspectief op hoofdzakelijk opkomende ontwerpers met een team van uitsluitend Nederlandse curatoren. Dit geeft de expositie zowel een globale als lokale dimensie, waarbij enerzijds spanningen op bepaalde gebieden worden gecreëerd, terwijl op andere gebieden juist humoristische benaderingen worden toegepast en ten slotte diepteonderzoek wordt gedaan over hoe mode kan fungeren als middel om de ultieme fitisjes van de Westerse maatschappij te leren begrijpen.”

## Conclusie

Aan de hand van de 10 aspecten die voortkwamen uit het vorige hoofdstuk is de tentoonstelling *Fetishism in Fashion* in dit hoofdstuk uitvoerig beschreven. Hieruit kwam naar voren dat de inhoud en de vormgeving werden gerealiseerd door zorgvuldig geselecteerde samenwerkende partijen, waardoor een visueel op elkaar afgestemd geheel kon ontstaan. De indeling en vormgeving van de tentoonstelling bleken ook zorgvuldig op elkaar te zijn afgestemd. Daarnaast heeft er een zorgvuldige selectie van thema's plaatsgevonden wat heeft geleid tot een samenhangend geheel. De curatoren hebben daarbij de ideeën achter de tentoonstelling niet alleen in de tentoonstelling duidelijk willen maken aan het publiek, maar ook via interviews, het gratis verspreide M°BAMAG, het M°BAATJE en het boek *Fetishism in Fashion by Lidewij Edelkoort* waarin meer achtergrondinformatie van het thema wordt gegeven. Uit interviews blijkt dat de curator zich bewust is van de verbeeldingskracht van mode en de relatie tussen mode en kunst. Dit was terug te zien in de MOOD ROOM waar verschillende werken uit andere disciplines werden getoond. Uit de keuze van de curator voor veel (nog) onbekende ontwerpers blijkt dat zij creativiteit boven gegarandeerd succes verkoos, oftewel autonomie boven commercie. Volgens haar durven jonge ontwerpers van nu veel meer te experimenteren. Arnhem vormde de rode draad binnen de tentoonstelling in het bijzonder en de Mode Biënnale als geheel. Niet alleen was Arnhem de locatie van het evenement, maar ook veel ontwerpers die hier in het verleden hebben gestudeerd, voelen zich nog steeds verbonden met de stad en droegen dan ook graag hun steentje bij. Ditzelfde gold voor boetieks en andere bedrijven die bij het evenement betrokken wilden zijn. Daarnaast gaat de tentoonstelling ook in op de negatieve gevolgen van de massakledingproductie door middel van een altaar voor de slachtoffers en de nabestaanden van de ramp in Bangladesh. De tentoonstelling heeft binnen het kader van de Mode Biënnale veel aandacht gekregen in de pers van onder andere *Vogue NI*, *Glamcult* en *De Gelderlander*. Deze aandacht is over het algemeen beschrijvend en overwegend positief. Er zijn weinig gedegen recensies terug te vinden. De enige recensie die dieper op de tentoonstelling ingaat, levert kritiek op de eenzijdige Westerse insteek van de tentoonstelling en het afwezig zijn van bepaalde modehuizen die binnen het thema gepast zouden hebben, maar is overwegend positief.

In het volgende en tevens laatste hoofdstuk zal, op basis van de 10 aspecten uit het vorige hoofdstuk en de toepassing van de 10 aspecten in het huidige hoofdstuk, een meer universele suggestie worden

## H.4 Een suggestie ter verdieping van modetentoonstellingen

Zoals al in de inleiding werd aangegeven, is het modetentoonstellingsgebied een gebied dat nog steeds volop in ontwikkeling is. Om die reden zijn veel aspecten met betrekking tot modetentoonstellingen nog niet of onvoldoende beschreven. Verschillende auteurs geven dan ook aan dat er meer behoefte is aan meer beschrijving van en inzicht in modetentoonstellingen.<sup>1</sup> In de vorige hoofdstukken zijn verschillende ideeën over en voorbeelden van modetentoonstellingen de revue gepasseerd. Veel modetentoonstellingen in Nederland hadden enkel als doel de bezoeker een overzicht te geven van het oeuvre van een bepaalde ontwerper (*The House of Viktor & Rolf*<sup>2</sup>, *Chanel: de legende*<sup>3</sup>, *Azzedine Alaïa in the 21st century*<sup>4</sup>, *VANHEISTINHEERLEN*<sup>5</sup>) of een overzicht te geven van kleding uit een bepaald tijdperk (*Fabulous Fifties*, *Fabulous Fashion*<sup>6</sup>, *Mode in de negentiende eeuw*<sup>7</sup>). Deze tentoonstellingen zijn over het algemeen prachtig vormgegeven; er is vaak sprake van een nauwe samenwerking tussen curator en vormgever. Doordat inhoud en vormgeving goed op elkaar zijn afgestemd, zou de bezoeker zich ondergedompeld moeten voelen in de wereld van de betreffende ontwerper of zich moeten wanen in een tijdperk. De bezoeker kan zich laten overweldigen door de schoonheid van de getoonde kledingstukken en zich verbazen over het vakmanschap dat hieraan te pas is gekomen. Hoewel deze modetentoonstellingen absoluut hun bestaansrecht hebben en over het algemeen grote bezoekersaantallen trekken (waaronder ook een groot aantal bezoekers dat onder de gemiddelde leeftijd van de doorsnee museumbezoeker ligt), is gepoogd aan te tonen dat een modetentoonstelling hier niet hoeft te eindigen.

Uit de uitgebreide analyse van *Fetishism in Fashion* aan de hand van de opgestelde<sup>10</sup> aspecten op basis van '28 aspects' van Clark in het vorige hoofdstuk blijkt hoe deze specifieke tentoonstelling als voorbeeld kan dienen van de wijze waarop een modetentoonstelling verdieping kan bieden.<sup>8</sup> Er werd in de eerste plaats een visueel aantrekkelijk overzicht gegeven van hedendaags modeontwerp en daarbij werd ook gekozen voor een specifiek thema: 'fetisjisme' als unieke invalshoek. Deze invalshoek bood de bezoeker een gestuurde kijk op de getoonde ontwerpen. De invalshoek werd daarbij door middel van een duidelijke structuur en uitgebreide toelichting op gedegen wijze aan de bezoeker overgebracht. Het thema 'fetisjisme' werd aan de hand van 13 subthema's gedeconstrueerd. Deze subthema's werden in de tentoonstellingsruimte van elkaar gescheiden en middels een uitgebreide muurtekst toegelicht. Naast de informatie op zaal werd er voorafgaand aan de tentoonstelling een gratis magazine, *M°BAMAG*, door de stad verspreid. Hierdoor konden de inwoners

---

<sup>1</sup> O.a. Jeffrey Horsley, Alexandra Palmer, Christine Delhayé en Elinoor Bergvelt.

<sup>2</sup> 28/11/08 – 08/02/09 Centraal Museum, Utrecht.

<sup>3</sup> 12/10/13 – 02/02/14 Gemeentemuseum, Den Haag.

<sup>4</sup> 11/12/12 – 27/05/12 Groninger Museum, Groningen.

<sup>5</sup> 20/04/13 – 04/08/13 Schunck, Heerlen.

<sup>6</sup> Herfst 2012 - 03/02/13 Gemeentemuseum, Den Haag.

<sup>7</sup> (In de maak), najaar 2014 Gemeentemuseum, Den Haag.

<sup>8</sup> 09/06/13 – 21/07/13 Rozet, Arnhem.

van Arnhem zich voorafgaand aan hun bezoek alvast inlezen in het thema. Naast *M°BAMAG*, besteedden ook twee landelijke tijdschriften, *Vogue NI* en *Glamcult*, uitgebreid aandacht aan M°BA 13. Zij gingen beide uitvoerig in op het thema. Alle niet-inwoners van Arnhem die de tentoonstelling bezochten, konden op de Modebiënnale alsnog het *M° BAMAG* verkrijgen en konden ook ter plekke een kleine (Nederlands- of Engelstalige) catalogus, *M°BAATJE*, aanschaffen. Ten slotte verscheen bij de tentoonstelling het (Engelstalige) boek *Fetishism in Fashion by Lidewij Edelkoort*. Dit boek ging niet alleen in op de subthema's die onderdeel waren van de hoofdtentoonstelling, maar ook op de thema's van de overige locaties van de Modebiënnale en aanverwante onderwerpen met betrekking tot fetisjisme. Niet alleen Lidewij Edelkoort zelf, maar ook andere experts uit het modevakgebied hadden een inhoudelijke bijdrage geleverd aan het boek. Middels het boek, dat nog steeds verkrijgbaar is in de boekhandel, levert de tentoonstelling dus ook een bijdrage aan de (internationale) modetheorie. In de tentoonstelling was sprake van een uiteenlopende selectie van ontwerpers, van opkomend tot gevestigd en zowel uit binnen- als buitenland. Hieruit blijkt dat de curatoren zich niet lieten leiden door bekende namen die zouden kunnen dienen als publiekstrekkers en voor wie de tentoonstelling op hun beurt zou kunnen fungeren als marketingtool. Dit wordt bevestigd in de interviews met Edelkoort waarin ze aangeeft dat ze er bewust voor kozen jonge, onbekende ontwerpers te tonen, omdat deze volgens haar momenteel met de meest betekenisvolle ontwerpen komen.

Het thema 'fetisjisme' werd ondersteund door multimedia en beeldende kunst. Met name in de MOOD ROOM werden veel verschillende kunstvormen bij elkaar getoond, maar ook in andere delen van de tentoonstelling werd er gebruik gemaakt van andere kunstvormen. Op die manier werden verbanden gelegd tussen mode en andere kunstvormen en hier kon de bezoeker zelf zijn conclusies uit trekken. Het naast elkaar tonen van mode en kunst ligt wellicht voor de hand wanneer een modetentoonstelling plaatsvindt in een museum voor beeldende kunst, maar deze combinatie kan ook buiten een dergelijk museum worden getoond.

Uit de analyse blijkt ten slotte hoe *Fetishism in Fashion* een relatie met de omgeving is aangegaan. Bij de organisatie werden niet alleen (voormalig) docenten en studenten van de academie betrokken, maar ook lokale ondernemers. Zo werden de stad Arnhem direct bij de tentoonstelling betrokken. Naast haar lokale omgeving had de tentoonstelling ook aandacht voor de maatschappij als geheel, want in de tentoonstelling werd de ramp in Bangladesh onder de aandacht gebracht in de vorm van een klein altaar. De ramp werd als aanknopingspunt gebruikt voor de negatieve gevolgen van massaproductie in het algemeen.

*Fetishism in Fashion* toont dus aan hoe een modetentoonstelling verder kan gaan dan alleen het tonen van een visueel aantrekkelijk overzicht van een ontwerper of een periode. Hiertoe werden in de tentoonstelling verschillende aspecten ingezet: de bezoeker werd een nieuwe (fetisjistische) kijk op mode geboden, er was sprake van een onafhankelijke, kritische selectie, mode en kunst werden samengebracht, de lokale omgeving werd betrokken bij de tentoonstelling en ten slotte werd de bezoeker geconfronteerd met een maatschappelijk verband. Behalve *Fetishism in Fashion* zijn er

uiteraard ook andere voorbeelden van modetentoonstelling die door middel van bovengenoemde aspecten verdieping geven aan de tentoonstelling.

Een voorbeeld van een modetentoonstelling die door middel van een uniek thema een nieuwe kijk op bepaalde ontwerpen geeft, en daarbij binnen het thema verschillende kunstvormen samenvoegt, is de tentoonstelling *Birds of Paradise. Plumes and feathers in Fashion* die momenteel plaatsvindt in het ModeMuseum in Antwerpen.<sup>9</sup> Deze tentoonstelling toont ontwerpen waarin veren zijn verwerkt van het einde van de negentiende eeuw tot nu. De ontwerpers blijken allemaal hun eigen kijk te hebben op de symboliek van veren en passen deze dan ook op verschillende wijzen toe in hun ontwerpen. Naast kledingstukken worden ook accessoires en autonome kunst (van kunstenaar Katy MccGwire) getoond. Hiermee wordt zowel de kritiek rondom eventuele verstrengelde belangen omzeild, als getoond hoe mode en kunst elkaar beïnvloeden en beeldende kunst dus ook een plaats kan krijgen in een modemuseum. Ook wanneer het geen thematentoonstelling betreft, maar een modetentoonstelling die draait om één modeontwerper, kan extra verdieping gezocht worden. Een geslaagd voorbeeld hiervan is de tentoonstelling *Stof tot nadenken. Alexander van Slobbe, een onafhankelijke vormgever in de mode*.<sup>10</sup> Hierin werd in het bijzonder aandacht besteed aan de totstandkoming van modeontwerp. Dit proces werd enerzijds in beeld gebracht aan de hand van patronen, stofstalen, fotografie en film uit Van Slobbes persoonlijke archief, anderzijds kreeg de bezoeker de mogelijkheid één van zijn jurken zelf na te maken. In de tentoonstelling was een naaiatelier ingericht, waar het patroon van één van de ontwerpen van Van Slobbe beschikbaar werd gesteld.

De thematentoonstelling *Blue Jeans. 350 jaar spijkergoed* die in 2012 plaatsvond in het Centraal Museum, ging de samenwerking aan met de op dat moment 175-jarige, van oorsprong Utrechtse (jeans)modezaak van Tom Broekman (De Rode Winkel).<sup>11</sup> Hiermee bood de tentoonstelling niet alleen een nieuwe kijk op een alledaags kledingstuk als de spijkerbroek, maar werd de omgeving (de stad Utrecht in het algemeen en de klanten van Tom Broekman in het bijzonder) ook betrokken bij de tentoonstelling. Daarnaast toonde de tentoonstelling ook maatschappelijke betrokkenheid. Ondanks dat spijkergoed het onderwerp van de expositie vormde, werd aangegeven dat de spijkergoedproductie de meest vervuilende is van alle kledingproductie. Als tegenwicht werden er echter ook een aantal initiatieven getoond die momenteel met milieuvriendelijkere alternatieven komen.

Bij veel tentoonstellingen verschijnt er een boek dat niet één op één beschouwd kan worden als catalogus, het toont en beschrijft namelijk niet alleen werken die deel uitmaken van de tentoonstelling. Hoewel het interessant is dat middels een dergelijke uitgave een bijdrage wordt geleverd aan de modetheorie, zou de tentoonstelling op zichzelf moeten kunnen staan en zou het dus niet noodzakelijk moeten zijn om het boek te lezen dat bij een modetentoonstelling verschijnt om de tentoonstelling te kunnen begrijpen. Bij de eerder genoemde tentoonstelling *Arrgh! Monsters in de mode* in het Centraal

---

<sup>9</sup> 20/03/'14 – 20/08/'14 ModeMuseum, Antwerpen.

<sup>10</sup> 13/02/2010 – 16/05/'10 Centraal Museum, Utrecht.

<sup>11</sup> 24/11/'12 – 10/03/'13 Centraal Museum, Utrecht.

Museum waren de tentoonstelling en het boek niet goed op elkaar afgestemd.<sup>12</sup> Het boek *Not A Toy. Fashioning Radical Characters* waarin het onderzoek dat ten grondslag lag aan de reizende tentoonstelling *Arrrgh! Monsters in de mode* (de tentoonstelling vond in 2011 al plaats in het Benaki Museum in Athene en in het voorjaar van 2013 in La Gaîté Lyrique in Parijs), bood een ander en helderder inzicht in het thema dan de tentoonstelling zelf.<sup>13</sup> De publicatie bij de tentoonstelling *Blue Jeans* die ook in het Centraal Museum plaatsvond, is daarentegen een goed voorbeeld van hoe een uitgave bij een tentoonstelling zowel een naslagwerk als een aanvulling kan vormen op een tentoonstelling. In deze publicatie waren fotoseries en posters opgenomen die ook in de tentoonstelling te zien waren, maar ook vier essays (afkomstig van de curator, een modejournalist, een antropoloog en een trend analist) die extra verdieping gaven aan de tentoonstelling.

## Conclusie

Concluderend kan dus worden gesteld dat *Fetishism in Fashion* een goed voorbeeld is van hoe verschillende aspecten van een modetentoonstelling kunnen worden ingevuld, met als doel extra verdieping te geven aan een modetentoonstelling. Een specifiek thema als uitgangspunt voor een tentoonstelling is een voor de hand liggende invalshoek. Echter ook bij het tonen van een overzicht van een oeuvre of een bepaalde periode kan men voor een specifiek perspectief kiezen om extra verdieping aan een tentoonstelling te geven. Daarnaast is het interessant om de kennis die voortkomt uit de tentoonstelling te bundelen in een publicatie die nadien de tentoonstelling voorhanden blijft en waarmee actief een bijdrage geleverd wordt aan de modetheorie. Ten slotte is het relevant om op zoek te gaan naar een manier om zowel de lokale omgeving als de maatschappelijke context te betrekken bij de tentoonstelling. Goede voorbeelden hiervan zijn de samenwerking met Tom Broekman bij de tentoonstelling *Blue Jeans* in het Centraal Museum of de maatschappelijke betrokkenheid die *Fetishism in Fashion* toonde door de ramp in Bangladesh aan te kaarten.

---

<sup>12</sup> 19/10/13 – 19/01/14 Centraal Museum, Utrecht.

<sup>13</sup> ATOPOS cvc/ Vassilis Zidianakis, *Not A Toy. Fashioning Radical Characters*, Berlijn 2011.



## Conclusie

In deze thesis is geanalyseerd in hoeverre *Fetishism in Fashion* als voorbeeld kan dienen voor een suggestie ter verdieping van modetentoonstellingen. Hiertoe is er in hoofdstuk 1 een status quo geschetst van de huidige internationale modetentoonstellingstheorie en de Nederlandse modetentoonstellingspraktijk. Uit de besproken theorie kwamen veel kritische noten naar voren. Valerie Steele merkt op dat modetentoonstellingen “both beautiful and intelligent” zouden moeten zijn. Christine Delhaye en Elinoor Bergvelt geven aan dat musea zichzelf in de huidige maatschappij niet langer kunnen beschouwen als een op zichzelf staande plek voor visueel genot of esthetische contemplatie. Alexandra Palmer voegt hier aan toe dat musea om de bezoekers verder dan tot een visuele “winkelervaring” te bewegen, zouden moeten aanmoedigen bewust te kijken en kritisch te denken over hetgeen tentoongesteld wordt. Daarnaast geven alle auteurs aan dat er behoefte is aan meer modetentoonstellingstheorie. Om tot nieuwe modetentoonstellingstheorie te kunnen komen, is het essentieel dat musea hun modetentoonstellingen schriftelijk en visueel vastleggen en deze informatie toegankelijk maken. Ook modetentoonstellingsrecensies dragen bij aan de kennis van modetentoonstellingen als zij aan een bepaalde kwaliteit voldoen.

Uit de Nederlandse modetentoonstellingspraktijk blijkt dat hier veel modetentoonstellingen met zeer uiteenlopende invalshoeken plaatsvinden. Er zijn echter grote onderlinge verschillen in kwaliteit en uit de recensies blijkt opnieuw dat er behoefte is aan een verdiepende slag.

Om vervolgens tot een analyse van *Fetishism in Fashion* te kunnen komen, ontstond de noodzaak om tot een voorbeeldmodel te komen aan de hand waarvan alle relevante aspecten van de inhoudelijke modetentoonstelling gedestilleerd konden worden. Een dergelijk model werd aangetroffen in *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. De 28 aspecten waarmee Judith Clark in hoofdstuk 4 van dit boek de tentoonstelling *Fashion: An Anthology by Cecil Beaton* beschrijft, zijn in deze analyse vertaald naar 10 universele aspecten die van toepassing zouden moeten zijn op modetentoonstellingen in het algemeen. Dit zijn de aspecten: ‘Samenwerking curator en vormgever’, ‘Indeling van de ruimte’, ‘Vormgeving van de ruimte’, ‘(Historische) kennisoverdracht’, ‘Aandacht voor de relatie mode en kunst’, ‘Balans tussen commercie en autonomie’, ‘Catalogus’, ‘Media-aandacht’, ‘Lokale omgeving’ en ‘Maatschappelijke context’.

Wanneer deze aspecten worden toegepast op de tentoonstelling *Fetishism in Fashion* blijken de aspecten zeer werkzaam, maar zijn hier bovendien een aantal punten uit op te maken die kunnen bijdragen aan een suggestie ter verdieping van modetentoonstellingen. *Fetishism in Fashion* toont niet alleen een bijzondere selectie van modeontwerpers van over de hele wereld (waarvan velen voor de gemiddelde bezoeker nog onbekend), door de keuze voor het thema *fetishism* wordt de bezoeker een hele nieuwe kijk op de getoonde ontwerpen geboden. Daarnaast worden andere disciplines, zoals fotografie en film getoond om de thema’s verder uit te werken. De thema’s worden bovendien uitvoerig toegelicht: niet alleen op zaal, maar ook middels diverse publicaties, die zowel op voorhand, tijdens en

na afloop van de tentoonstelling worden aangeboden. Op die manier is niet alleen de bezoeker goed geïnformeerd, maar wordt ook op de lange termijn een bijdrage geleverd aan de modetheorie. Ten slotte worden de directe omgeving en de maatschappij betrokken bij de tentoonstelling, waardoor een extra waarde wordt gecreëerd: de inwoners van Arnhem en omgeving worden zowel actief als passief direct bij de tentoonstelling betrokken en daarnaast worden de bezoekers zich bewust van de misstanden in Bangladesh die ook hen aangaan.

*Fetishism is Fashion* is dus een goed voorbeeld van een modetentoonstelling die zich onderscheidt van commerciële modetentoonstellingen door de bezoeker een nieuw inzicht te bieden en zich bewust te zijn van de omgeving. Hiermee probeert de tentoonstelling van de bezoeker geen *window-shopper* te maken, maar een bewuste en misschien zelfs kritische kijker.

Gezien de beperkte aard van deze casus zal opvolgend onderzoek moeten onderstrepen hoe bruikbaar de 10 aspecten daadwerkelijk zijn. Echter de onderzoeksresultaten op basis van de analyse van *Fetishism in Fashion* doen vermoeden dat aan de hand van de geformuleerde aspecten nieuwe structurele dimensies aan het oprukkende fenomeen van de modetentoonstelling gegeven kunnen worden. Het is in het belang van zowel de modetheorie als de *fashion curation* van Nederland dat deze vruchtbare discipline binnen de Nederlandse musea volledig tot wasdom komt naast de beeldende kunsttentoonstellingen binnen de musea.

## Literatuurlijst

Admiraal, Natasja, 'Interview Philip Fimmano', *Glamcult* 10 (2013) nr. 5 (juni/ juli).

Anderson, Fiona, 'Museums as Fashion Media', in: Stella Bruzzi e.a., *Fashion Cultures: Theories, Explanations and Analysis*, London 2000.

Anoniem, *M°BAATJE*, uitgave bij Mode Biënnale, Arnhem 2013.

Anoniem, *M°BAMAG*, uitgave bij Mode Biënnale, Arnhem 2013.

ATOPOS cvc/ Vassilis Zidianakis, *Not A Toy. Fashioning Radical Characters*, Berlijn 2011.

Bracke, Evelien, *Framing Fashion. Een denkkader voor fashion curation*, Universiteit Gent academiejaar 2004-2005.

Brand, Jan, Arts, Jan e.a., *Mode en verbeelding. Over kleding en kunst*, Arnhem 2009.

Clark, Judith en Haye, Amy de la met Jeffrey Horsley, *Exhibiting Fashion: Before and after 1971*, London 2014.

Delhaye, Christine en Bergvelt, Ellinoor, *Mode en Musea. Zes trends, elf musea*, Amsterdam (UvA) 2009-2010.

Delhaye, Christine en Bergvelt, Ellinoor, 'Fashion Exhibitions in the Netherlands: Between Visual Spectacles Spectacles and Community Outreach', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 16 (2012) nr. 4 (december).

Evans, Caroline, *Fashion at the Edge. Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Haven 2003.

Heinich, Nathalie en Pollak, Michael, 'From Museum Curator to Exhibition Auteur', *Thinking about exhibitions*, London 1996.

Horsley, Jeffrey, 'A Fashion *Muséographie*: the delineation of innovative presentation modes at Modemuseum, Antwerp' (dit artikel verschijnt officieel in 2015 in het tijdschrift *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*).

Jeffrey Horsley, 'Embedding the Personal: Autobiography in the Form of a Fashion Exhibition' (dit artikel verschijnt officieel in juni 2014 in het volgende boek: *Fashion and Museums: Theory and Practice (Dress, Body, Culture)* door Marie Riegels Melchior en Birgitta Svensson).

Klijs, Danique, *Arrgh Monsters in de Mode. Tentoonstelling over Character design of een karikaturistische vertoning?*, Universiteit Utrecht academiejaar 2013-2014.

Meuleman, Sarah, 'INTERVIEW Lidewij Edelkoort', *Vogue* juli 2013.

Palmer, Alexandra, 'Reviewing Fashion Exhibitions', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart).

Palmer, Alexandra, 'Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart).

Steele, Valerie en Palmer, Alexandra, 'Letter from the editor', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart).

Steele, Valerie, 'Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition', *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart).

Taylor, Lou, *Establishing Dress History*, Manchester 2004.

## Overige Bronnen

Anoniem, interview met Lidewij Edelkoort, *Polimoda*:

<<http://fetishisminfashion.com/post/54294544529/infantile-fetish-during-m-ba-13s-opening>> (6 maart 2014).

Anoniem, officiële website Anton Beeke: <<http://www.beeke.nl/>> (4 maart 2014).

Anoniem, 'Anthon Beeke – van slagersjongen tot grafisch ontwerper', *Close-Up*:

<<http://www.uitzendinggemist.nl/afleveringen/1113847>> (6 maart 2014).

Anoniem, officiële website M°BA 13: <<http://moba.nu>>, (3 maart 2014).

Baan, Els de, 'Mode kijken in Arnhem', *Trouw*:

<<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/archief/article/detail/3459290/2013/06/15/1-mode-kijken-in-Arnhem.dhtml>> (19 maart 2014).

Greef, John de, 'Fetisj-modebiënnale: mooi ruw, nooit ranzig', *Elsevier*:

<<http://www.elsevier.nl/Stijl/blogs/2013/6/Fetisj-modebiennale-mooi-ruw-nooit-ranzig-1278459W/>> (10 maart 2014).

Greef, John de, 'Monsterlijke expo in Utrecht en oud studentenwerk in Antwerpen', *Elsevier*:

<<http://www.elsevier.nl/Stijl/blogs/2013/10/Monsterlijke-expo-in-Utrecht-en-oud-studentenwerk-in-Antwerpen-1394688W/>> (25 maart 2014).

Greef, John de, 'Spijkergoede expo over alledaagse jeans', *Elsevier*:

<<http://www.elsevier.nl/Stijl/blogs/2012/11/Spijkergoede-expo-over-alledaagse-jeans-ELSEVIER355581W/>> (25 maart 2014).

Howarth, Dan, 'Fetishism in Fashion at MoBA 2013', *Dezeen*:

<<http://www.dezeen.com/2013/07/11/fetishism-in-fashion-at-moba-2013/>> (13 maart 2014).

Janssen, Nanda, 'Mode is in de mode', *Kunstbeeld*:

<<http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/20626/weblog-nanda-janssen-mode-is-in-de-mode.html>> (13 februari 2014).

Lampe, Bregje, 'MoBA: Arnhemse extravaganza', *Volkskrant*: <<http://www.bregjelampe.nl/moba-arnhemse-extravaganza>> (10 maart 2014).

Meuleman, Sarah, 'Met beide hakjes in de Hollandse polder', *Vrij Nederland*:

<<http://www.vn.nl/Standaard-Media-Pagina/Met-beide-hakjes-in-de-Hollandse-polder.htm>> (10 maart 2014).

Nederveen, Lisa, MoBA, *Platinum Love Magazine*:

<<http://www.platinumlovemagazine.com/articles/moba>> (4 maart 2014).

Rijk, Timo de, 'Het Stedelijk is flink de weg kwijt', *Volkskrant*

<<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/3360/musea-en-galerieen/article/detail/3609166/2014/03/07/Het-Stedelijk-is-flink-de-weg-kwijt.dhtml>> (25 maart 2014).

Rossem, Milou van, 'Chanel in het Gemeentemuseum: tijdloze jurken en magische pakjes', *NRC*:  
<<http://www.nrc.nl/mode/2013/10/21/chanel-in-het-gemeentemuseum-tijdloze-jurken-en-magische-pakjes/>> (25 maart 2014).

Rossem, Milou van, 'Fetisjisme centraal op biënnale in Arnhem', *NRC*:  
<[www.nrc.nl/mode/2012/06/12fetisjisme-centraal-op-biennale-in-arnhem/](http://www.nrc.nl/mode/2012/06/12fetisjisme-centraal-op-biennale-in-arnhem/)> (28 februari 2014).

Rossem, Milou van, 'In Heerlen toont Monique van Heist haar vrolijkste kant', *NRC*:  
<<http://www.nrc.nl/mode/2013/04/26/in-heerlen-toont-monique-van-heist-haar-vrolijkste-kant/>> (25 maart 2014).

Rossum, Milou van, 'Nederland spijkerbroekenland: Blue jeans in het Centraal Museum', *NRC*:  
<<http://www.nrc.nl/mode/2012/12/06/nederland-spijkerbroekenland-blue-jeans-in-het-centraal-museum/>> (25 maart 2014).

Warkander, Philip, 'Review of Fetishism in Fashion, MOBA 2013', *Fashion Projects*:  
<<http://www.fashionprojects.org/?p=4793#more-4793>> (13 maart 2014).

Wouters, Nathalie, 'MoBA: fetisjisme als statement tegen de saaiheid van de mode', *NRC*:  
<<http://www.nrc.nl/mode/2013/06/10/moba-fetisjisme-als-statement-tegen-de-saaiheid-van-de-mode/>>  
(10 maart 2014).

## Lijst van afbeeldingen

- Afb. 1 Vlaggen voor de Eusebiuskerk in Arnhem, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 2 Banieren door het stadscentrum in Arnhem, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 3 Affiche met daarop afgebeeld de bekende 'beast woman', foto: auteur.
- Afb. 4 Voorkant Rozet, hoofkwartier van M°BA 13, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 5 MOOD ROOM in de kelder van Rozet, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 6 Opstelling van korsetten op de overloop, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 7 Opstelling van Nudism vanaf de trap gezien foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 8 Opstelling Sado-Masochism, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 9 Opstelling Infantilism met op de voorgrond de kinderbox, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 10 Opstelling Nipponism met op de achtergrond de foto's van Erwin Olaf, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 11 Opstelling Nipponism met op de grond rieten matjes en op de achtergrond bamboe gordijnen, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 12 Opstelling Spiritualism, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 13 Opstelling Absurdism, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 14 Opstelling Romanticism, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 15 Opstelling Legendism vanuit de achterkant gezien, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 16 Opstelling Consumerism, foto: Gerrit Schreurs
- Afb. 17 Altaar voor Bangladesh, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 18 Opstelling Regionalism, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 19 Opstelling Patriotism, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 20 Opstelling Nomadism, foto: Gerrit Schreurs.
- Afb. 21 Opstelling Shamanism, foto: Gerrit Schreurs.