

Merkwaardige voorwerpen

Of

De evolutie binnen de omgang met mode in musea 1878 - 2010



Masterthesis van Michelle Gulickx

Studentnummer 3114651

Kunstgeschiedenis – MA Moderne en Hedendaagse Kunst

Begeleider: Dr. Linda Boersma

17-06 2011

Voorwoord

Utrecht, 14 juni 2011

Beste lezer,

Voor u ligt de thesis die de afsluiting vormt van mijn master Kunstgeschiedenis, specialisatie moderne en hedendaagse kunst. Hierbinnen houd ik me op dit moment bezig met mode in het museum. Ik heb voor dit onderwerp gekozen omdat het mijn persoonlijke interesse heeft, maar ook omdat het nog vrijwel onontgonnen terrein is binnen het wetenschappelijk onderzoek. Dit laatste vormde vaak een uitdaging: ik moest op zoek naar allerlei losse eindjes die samen een verhaal konden vertellen over de waardering voor mode in het museum. En hoewel ik na een paar maanden van koffie, cola en stationshamburgers soms het einde niet meer zag, heb ik doorgezet en is het uiteindelijk gelukt om het tot een behoorlijk samenhangend geheel te maken.

Tijdens het schrijven van deze scriptie liep ik met veel plezier stage bij de afdeling communicatie van Arnhem Mode Biënnale, iets dat van grote waarde is gebleken voor mijn inzicht in en kennis van de materie. Bovendien hebben thesis en stage er samen voor gezorgd dat ik een goed beeld heb gekregen van het bijzondere werkveld van museale mode; een wereld waarin ik na mijn studie graag aan de slag zou gaan.

Ik wil graag een aantal mensen bedanken die hebben bijgedragen aan de totstandkoming van deze thesis. Ten eerste dr. Linda Boersma, de begeleider van mijn onderzoek. Haar wil ik bedanken voor de kritische, maar altijd vriendelijke, nuttige vragen en opmerkingen met betrekking tot mijn onderzoek. Zonder deze feedback was het waarschijnlijk niet gelukt om het onderzoek gestructureerd op te zetten en uit te voeren. Ook Annemieke Hoogenboom wil ik bedanken voor haar optreden als tweede lezer. Vervolgens wil ik ook mijn dank betuigen aan de medewerkers van het informatiecentrum in het Centraal Museum, die mij meermaals uitvoerig hebben geantwoord en die me hebben geholpen aan bruikbare informatie. Mijn collega's van Arnhem Mode Biënnale bedank ik voor de steun tijdens het schrijven. Hierbij wil ik Dewi Pinatih in het bijzonder bedanken voor haar hulp bij het vinden van literatuur. Verder wil ik alle vrienden en familie bedanken die mij een halfjaar lang aan de bibliotheek hebben uitgeleend. Vanaf deze week heb ik weer tijd om eens af te spreken. Nu rest mij alleen nog de lezer veel plezier te wensen. Ik hoop dat ik mijn enthousiasme voor het onderwerp aan u kan overbrengen!

Michelle Gulickx

Inhoud

Inleiding	6
Merkwaardige voorwerpen. De vroegste geschiedenis van de moderne Modecollecties 1878-1917	10
§1 Utrecht en haar erfgoed	11
§2 Mode als educatiemiddel	12
§3 Mode en de zedenkritiek	17
Van keukenkast tot toonzaal. Collectievorming in de kinderschoenen 1917-1945	19
§1 Jonkvrouwe dr. C.H. de Jonge	20
§2 De collectie in stroomversnelling	22
§3 De bloei van internationale collecties	23
Van couture tot Foxy Fashion. De grote omslag 1945-1970	25
§1 Veranderingen in tentoonstellen en collectievorming	26
§2 Tentoonstellingen: new fashion history en Cecil Beaton	29
§3 Collecties: vrouwenrechten en wetenschap	30
De ontwerper centraal. Het ontstaan van de conceptuele mode 1980-2000	33
§1 Het museum en de academie	34
§2 De Japanse invloed op mode	35
Blockbuster era. Mode als publiekstrekker 2000-2010	38
§1 Mode als publiekstrekker	39
§2 Mode in het museum: een trend?	43
Oorzaak & Gevolg. Thematische analyse	46
§1 De wetenschap	47
§2 Maatschappelijke verschuivingen	50
§3 De mode zelf	51
Conclusie	55
Bronnen	57
§1 Literatuur	58
§2 Websites	60
Afbeeldingen	61

Inleiding

'De musea met een bestaande kostuumcollectie werken weer met hun bezit, nieuwe plekken dienen zich aan, de museale waardering van mode- en kostuumgeschiedenis is een feit en het emancipatieproces lijkt vooralsnog niet in zicht.¹ Deze positieve en haast profetische woorden spreekt Sjarel Ex, toenmalig directeur van het Centraal Museum, in 1995 uit over de staat van mode in de Nederlandse musea. Hoe gechargeerd de uitspraak ook lijkt, Ex kan wel eens gelijk hebben over de evolutie die heeft plaatsgevonden binnen deze verzamelcategorie. Want er lijkt inderdaad iets wezenlijks te zijn veranderd in de omgang met mode in museale context: er wordt verzameld als nooit tevoren, modetentoonstellingen tieren welig en initiatieven die mode onafhankelijk en vanuit inhoudelijk oogpunt behandelen schieten als paddenstoelen uit de grond. Zo schril is het contrast met de tijd voor de industriële revolutie. Mode heeft indertijd een kleine, vaak geen enkele rol van belang in musea. Zelfs binnen instituten die zich specifiek met toegepaste kunst of de textielindustrie bezighouden spelen kledingstukken vaak geen rol van betekenis. Gedurende de twintigste eeuw vinden verschillende beleidswijzigingen plaats die leiden tot de huidige situatie. Meerdere veranderingen blijken rond dezelfde periodes in verschillende musea tegelijkertijd plaats te vinden, te zien aan de hand van de beknopte historische overzichten van een aantal internationaal befaamde collecties: die van The Victoria and Albert Museum (V&A) in Londen, het Gemeentemuseum Den Haag en het Musée de la Mode de la Ville de Paris - Galliera. Deze musea stellen relatief veel informatie over hun collectie beschikbaar waardoor ze in het bijzonder bruikbaar zijn voor deze thesis. De gelijktijdige veranderingen zijn voor mij reden om te onderzoeken wat de katalysatoren zijn geweest die ten grondslag liggen aan de grote omslag in de behandeling van mode op museaal niveau, van het ontstaan tot nu. Ik heb gelukkig op tijd beseft dat een onderzoek naar al deze musea behoorlijk lastig, zo niet onmogelijk is. Daarom maak ik de keuze om één museum te selecteren dat verbazingwekkend representatief blijkt te zijn voor het collectief. Mijn keuze is daarbij gevallen op het Centraal Museum Utrecht. Ik heb juist voor dit instituut gekozen omdat het een geschiedenis heeft die al voor een groot deel is beschreven, wat meer tijd geeft om op zoek te gaan naar de achterliggende invloeden. Bovendien stelt het museum haar beleidsplannen en jaarverslagen ter beschikking voor onderzoek. De hoofdvraag van de thesis is:

'De omgang met mode- en kostuumcollecties door musea is in de twintigste en eenentwintigste eeuw sterk veranderd, kijkend naar het Centraal Museum als voorbeeld. Hoe zijn deze veranderingen te verklaren?'

¹ Hanneke Adriaans, Saskia Kuus, *II Mode en Kostuums*, Utrecht 1995, (De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht), p. 5.

De bestaande kennis op het gebied van museale mode is relatief summier, wat dit onderzoek enigszins bemoeilijkt. Er zijn slechts enkele schrijvers die zich met dit specifieke onderwerp bezig houden. Het blad *Fashion Theory. The journal on dress and body culture* is daarbinnen een bruikbare bron, met artikelen van onder meer professor Lou Taylor en Valerie Steele, die zich richten op de bestudering van mode in museale context. Ook de Nederlandse publicatie *Mode en Verbeelding. Over kleding en kunst* vormt een degelijke introductie op het onderzoeksveld. De meest bruikbare informatie is echter te vinden in recentere onderzoeken, waarin wordt ingegaan op de huidige trend in het tentoonstellen van mode: studies van Dewi Pinatih, Corine Ahlrichs en zelfs een onderzoekswerkgroep bieden een inkijkje in verschillende aspecten van de museale modepraktijk. Wat echter opvalt is dat de meeste van deze publicaties de veranderingen in de omgang met mode wel signaleren, maar die vervolgens niet duiden. Soms wordt een achterliggende oorzaak van verandering kort besproken, maar het blijft doorgaans bij een korte zin of opmerking. Om dat juist wel uit te diepen heb ik tijdens het onderzoek voor deze thesis ook gebruik gemaakt van publicaties rond de sociologie en de psychologie die mode behandelen. De veranderingen op dit gebied zijn namelijk, zoals aan het einde van de thesis zal blijken, van grote invloed.

Voor de bestudering van het Centraal Museum in het bijzonder is de catalogus van de deelcollectie mode en kostuums uit 1995 van grote waarde. Hierin wordt een kort overzicht geschetst van de collectiegeschiedenis. Met aanvulling van collectiebeleidsplannen en jaarverslagen die het Centraal Museum ter beschikking stelt is het mogelijk een wat uitgebreider en genuanceerder beeld van deze historie te schetsen.

De thesis is opgebouwd uit twee delen: om te beginnen een historisch overzicht, gevolgd door een diepgaande analyse. Het historisch overzicht is het exploratieve, beschrijvende gedeelte van de thesis. Hierin breng ik aan de hand van de geschiedenis van de modecollectie van het Centraal Museum een overzicht van de beleidsveranderingen die in meerdere modecollecties zichtbaar zijn. Bij elke opvallende koerswijziging geef ik op beknopte wijze aan welke factoren hierin een rol spelen en hoe de situatie van het Centraal Museum zich verhoudt tot andere musea. Na het historisch overzicht behandel ik deze factoren uitgebreid in een thematisch geordende, kritische analyse, die als het verklarende gedeelte van het onderzoek functioneert. Wat zijn over de gehele periode de belangrijkste stimulansen voor koerswijzigingen geweest? In hoeverre zijn zij van invloed? Hiermee probeer ik een zo genuanceerd mogelijk beeld te geven van hetgeen een rol heeft gespeeld in, om Ex' woorden te gebruiken, het emancipatieproces van de modecollecties.

De vorm waarin deze scriptie is geschreven, met één geval als voorbeeld voor het geheel, is niet ideaal. Het is onmogelijk alle nuances in het karakter en beleid van de verschillende collecties weer te geven. In deze thesis richt ik me daarom met name op

de meest opvallende koerswijzigingen die op ongeveer hetzelfde moment in verschillende musea zichtbaar zijn. De lezer zal te allen tijde moeten beseffen dat elke museumgeschiedenis anders is en allerlei factoren meespelen in de ontwikkeling hiervan. Ik heb geprobeerd een algemeen beeld te creëren; de specifieke nuances zijn wellicht geschikt voor een volgend onderzoek. Dit is ook de reden waarom ik het algemene beleid van de musea niet of nauwelijks meeneem in mijn onderzoek. Dit klinkt de lezer misschien onlogisch in de oren, maar toch is het de meest praktische oplossing gebleken om de omvang van mijn thesis tot acceptabele proporties te behouden. Het algemene collectiebeleid van musea verschilt bovendien onderling enorm, terwijl juist binnen het specifieke beleid rond mode veel overeenkomsten te vinden zijn. En juist dit fenomeen heeft mijn interesse. Met deze thesis hoop ik dan ook de lacune die bestaat met betrekking tot de oorzaken van verandering binnen museale modecollecties op te vullen door niet de vraag 'wat' er veranderd is te beantwoorden, maar juist het 'waarom'.

Merkwaardige voorwerpen

De vroegste geschiedenis van de moderne modecollecties
1878-1917

In dit hoofdstuk wordt het vroegste begin van de modedcollectie van het Centraal Museum beschreven. Kleding wordt in deze periode nauwelijks bewust verzameld. De enkele objecten die het museum in haar bezit heeft belanden als bijproduct van de archeologie of als onderdeel van een ensemble in de collectie. Mode geldt daarbij vooral als een middel dat ter educatie kan worden ingezet, ter illustratie van de beschavingsgeschiedenis. De algemene waardering voor mode is dan ook laag: oppervlakkigheid en ijdelheid zijn termen waarmee het vaak in één zin wordt genoemd. Zoals zal blijken worden de eerste stappen naar de vorming van een internationaal gewaardeerde collectie opvallend terughoudend gezet.

§ 1 Utrecht en haar erfgoed

De modedcollectie van het Centraal Museum heeft een relatief korte geschiedenis. Dit heeft vooral te maken met de geschiedenis van het museum zelf, dat pas in de negentiende eeuw ontstaat. Voor 1829 besteedt het Utrechts stadsbestuur weinig aandacht aan de conservering van historisch en artistiek waardevol erfgoed. Hierdoor wordt weinig van de pracht en praal van de historische stad bewaard, zeker in vergelijking met andere Nederlandse steden als Amsterdam. Zo zijn van de bezittingen van de invloedrijke stadsgilden slechts twee schutterstukken overgebleven en is het rijke meubilair van het in 1824 gesloopte stadhuis geheel verdwenen.² Gemeente-archivaris Mr. S. Muller schrijft later over deze lastige situatie: 'Geene stad in geheel Nederland kan minder rijk zijn aan dergelijke interessante en ook uit een artistiek oogpunt veelal hoogst belangrijke overblijfselen dan Utrecht, de oudste onder de zusteren.'³ Pas in 1829 onderneemt de gemeente, onder leiding van burgemeester Van Asch van Wijk, actie om erfgoed systematisch te bewaren en in 1830 wordt om die reden een plan opgevat om het Museum van Oudheden op te richten. Dit museum dat in 1838 wordt geopend (afbeelding 2), is een van de voorlopers van het huidige Centraal Museum dat gevestigd is in het voormalige Agnietenklooster aan het Nicolaaskerkhof. Het museum is op dat moment tegen wil en dank beheerder van een bijzonder kleine collectie.⁴ Het doel van het nieuw opgerichte museum wordt als volgt omschreven. '... om die overblijfselen van vorige eeuwen, welke met den naam van middeleeuwen worden bestempeld, bijeen te brengen; en daardoor de kennis te bevorderen van den toestand der kunsten, ook in die tijden, welke men vroeger gewoon was, als eene ijzeren leeuw, even vreemd aan ontwikkeling van het verstand, als aan die van het kunstvermogen te beschouwen; doch welke thans, langs hoe meer, de aandacht der onderzoekers tot zich trekt, ten einde de tragsgewijze toeneming in de beoefening van de

² Mr. S Muller, *Catalogus van het Museum der Oudheden*, Utrecht 1878, p. IV.

³ Muller 1878 (zie noot 2), p. III.

⁴ Muller 1878 (zie noot 2), p. V .



Afbeelding 2

zoogenoemde beeldende kunsten op te sporen.⁵ Het museum richt zich al op dat moment dan ook niet alleen op slechts beeldende of toegepaste kunst, maar streeft ernaar een zo compleet mogelijk overzicht van de rijke Utrechtse geschiedenis te scheppen. In de collectie bevinden zich daarom zowel schilderijen als een grote diversiteit aan gebruiksvoorwerpen. Ook munten, glaswerk en historische landkaarten worden in het museum ondergebracht. Op het moment van opening is mode nog geen verzamelcategorie, ondanks dat er duidelijk ook toegepaste kunst wordt verzameld. Dit is zeker niet ongebruikelijk voor deze periode.⁶ Zelfs in Parijs, de stad die dan al een centrum is voor mode en sterk van deze industrie profiteert, zijn dan ook geen plannen voor een museum of een verzamelbeleid met betrekking tot mode en kostuums.

§ 2 Mode als educatiemiddel

In 1878 duikt de eerste historische mode op in een algemene catalogus van het Centraal Museum.⁷ Het gaat echter om een minimaal aantal objectnummers, slechts vier. Mode is door het Centraal Museum op dat moment ondergebracht in de subcategorie 'Kledingstukken' die op zijn beurt deel uitmaakt van de collectie 'huisraad', waar onder meer ook rookpijpjes, glaswerk en zelfs schoorsteenmantels toe behoren. Mode is op dat moment nauwelijks als autonome verzamelcategorie te beschouwen. Hiervoor zijn een aantal argumenten aan te dragen die zijn op te maken uit de catalogus. Ten eerste zijn de kledingstukken die zich op dat moment in het museum bevinden voornamelijk bijproducten van archeologische opgravingen. Deze zijn dus niet actief verzameld door het museum. Zo bevindt zich onder de vier stukken een zeventiende-eeuwse gele vilten hoed, die is gevonden bij de afbraak van een muur in het Burgerweeshuis en een paar handschoenen uit de zestiende eeuw (afbeelding 3). Ook bezit het museum een sjerp die het resultaat is van een opgraving: 'Gevonden in 1825 in een graf in den Dom onder een zerk, waarop het jaartal 1312 stond.'⁸ Hieruit blijkt dat deze objecten min of meer per toeval bij het museum terecht komen. Een tweede reden om te stellen dat niet is te spreken van een aparte verzamelcategorie is een opvallende schenking die zich onder de vier nummers bevindt. De schenking is afkomstig van de erven van een militair die om het leven komt bij een gevecht in 1787.⁹ Het ensemble valt onder 'Kledingstukken', maar is

⁵ Muller 1878 (zie noot 2), p. IV.

⁶ Lou Taylor, "Doing the laundry?" A reassessment of object-based Dress History', *Fashion Theory. The journal on dress and body culture* 2 (1998) nr. 4 (December), p. 342.

⁷ Muller 1878 (zie noot 2), pp. 57-58.

⁸ Te vinden in: Adriaans, Kuus 1996 (zie noot 1), p. 13.

⁹ Muller 1878 (zie noot 2) pp. 57-58.



Afbeelding 3

eigenlijk niet als zodanig op te nemen in de collectie. Het ensemble bevat dan wel onder meer een sjerp en delen van een steek, maar tevens de kogel waarmee deze man om het leven kwam, verdroogde grashalmen, viooltjes van het slagveld en een fragment van een vaandel. Hieruit is uit af te leiden dat dit object niet als kledingstuk in het bijzonder is verzameld, maar eerder als herinnering aan deze historische gebeurtenis. Dat het om kleding gaat lijkt een toevalligheid. De rubriek 'Huisraad', zoals die te vinden is in de catalogus van 1878 is in 1904 verdwenen en is deels vervangen door specifiekere categorieën, zoals 'bouwfragmenten', 'aardewerk' en 'glaswerk'.¹⁰ Sommige subcategorieën van 'Huisraad' zijn echter nog steeds niet op zichzelf staand, maar gerubriceerd onder de paraplu 'Zeden en Gewoonten'. Samensteller Mr. S. Muller geeft in de introductie van de catalogus al aan dat hij moeite heeft om enkele categorieën te rubriceren. Daarom kiest hij ervoor om gebruiksvoorwerpen die buiten de boot vallen samen te voegen in deze wat onbestemde categorie. Hij schrijft hierover in de inleiding: "Zeden en Gewoonten' brengt thans alle voorwerpen, die alleen merkwaardig zijn uit een cultuurhistorisch oogpunt.' Ook de dan wat uitgebreide verzameling 'Kledingstukken en toiletartikelen' vindt onderdak in deze rubriek. De enkele kledingstukken en accessoires die het Centraal Museum op dat moment in het bezit heeft worden indertijd voornamelijk ingezet als educatief materiaal dat eerder uit functioneel opzicht wordt gepresenteerd dan als artistiek product. Een bewuste keuze van Muller, die te maken heeft met de manier waarop op scholen en in de wetenschap aandacht wordt besteed aan geschiedenis. Wordt tot die tijd geschiedenis vooral benaderd vanuit veldslagen en diplomatie, vanaf ongeveer 1900 verandert dit naar een nadruk op beschavingsgeschiedenis.¹¹ Door de sterk vergrote aandacht voor deze geschiedenis op scholen ziet het museum het als haar nieuwe ambitie om in deze behoefte te voorzien. De collectie Zeden en Gewoonten is een duidelijk gevolg van dit streven. De aandacht van het Centraal Museum voor een dergelijke aanpak is ook te merken aan de nadruk die het museum legt op stijklkamers als presentatiewijze voor de collecties toegepaste kunst. Dit fenomeen, dat zijn oorsprong heeft in het laatste kwart van de negentiende eeuw, is in Nederland tot ver in de twintigste eeuw een populair verschijnsel. Met het tonen van complete interieurs - die overigens doorgaans slechts een selectieve weergave zijn van het leven van de elite bovenlaag van de bevolking - illustreert het museum cultuurgeschiedenis en stijlonwikkeling en probeert daarmee bij te dragen aan educatie op deze gebieden. Het Centraal Museum loopt voorop in deze trend en ook nu nog is het museum in het bezit van de oudste, nog bestaande museale stijklkamers van Nederland (afbeelding 4). Het is erg opvallend dat mode binnen de stijklkamers van het museum op dat moment geen rol speelt. De

¹⁰ Mr. S. Muller, *Catalogus van het Museum van Oudheden*, Utrecht 1904, pp. 406-407.

¹¹ Muller 1904 (zie noot 10), pp. 16-17.



Afbeelding 4

onderverdeling van de modecollectie onder ‘zedes en gewoonten’, een categorie die juist inspeelt op deze behoefte aan educatie, is blijkbaar geen reden om de collectie hierbij te presenteren ter illustratie van de leefgewoonten van een bepaalde periode. Mode is – voor wie goed zoekt – slechts minimaal zichtbaar in de stijlkamers, achter de glazen van ‘eene wat opgeknapte oude keukenkast’.¹²

§ 3 Mode en de zedenkritiek

Waarom heeft mode op dat moment zo’n lage status binnen het museum? Een deel van het antwoord ligt waarschijnlijk in de manier waarop mode op dat moment door wetenschappers en filosofen wordt behandeld. De Duits-Franse socioloog René Koenig beschrijft in *Sociologie van de Mode* hoe het schrijven over mode tot halverwege de negentiende eeuw vaak hand in hand gaat met de zedenkritiek.¹³ Zo koppelt Savonarola reeds in het Renaissancistische Florence mode met de ‘losse zeden’ van Rome en zijn thuisstad, en heeft de hervormingsgezinde Engelsman Roger Ascham in de zestiende eeuw grote kritiek op de Italiaanse mode, om daarmee het strenge katholicisme van het volk af te keuren.¹⁴ Bovendien wordt mode gekoppeld aan de extravagantie en uitspattingen van de adel. Mode is tot aan de negentiende eeuw uitsluitend gekoppeld aan deze bevolkingsgroep: de adel heeft de middelen waarmee zij steeds opnieuw kunnen investeren in de nieuwste modes, de burgerij draagt de lokale klederdracht die vaak eeuwenlang onveranderd blijft.

Modehistorica professor Lou Taylor wijt deze lage status van mode in het algemeen bovendien deels aan de mannelijke dominantie binnen de musea: ‘Within European museums, the explanation for the late establishment of ‘costume’ departments dates back to the end of the eighteenth and into the nineteenth centuries, the heyday of the founding of major national museums of art. No major museums collected samples of historical ‘fashionable’ European dress or textiles. The very notion of collecting them seems to have been an anathema to male museum curators, even in museums devoted to ‘Art and Industry’ where logic would expect them to be found.’¹⁵ Kleding wordt gezien als slechts een bijproduct van de textielindustrie, een commercieel en vluchtig, typisch vrouwelijk fenomeen. Socioloog Yuniya Kawamura stelt dat mode pas een democratischer fenomeen kan worden na de industrialisatie, met als gevolg dat de visie op mode door wetenschappers en het grote publiek pas dan verandert.¹⁶ In Groot-Britannië en de Verenigde Staten verandert de houding ten opzichte van mode het eerst. In Nederland, waar de industrialisatie relatief laat (rond 1850) plaatsvindt,

¹² Muller 1904 (zie noot 10), p. 57.

¹³ René Koenig, *Sociologie van de mode*, Utrecht 1968, p. 9.

¹⁴ Koenig 1968 (zie noot 13), p. 9.

¹⁵ Taylor 1998 (zie noot 6), p. 343.

¹⁶ Yuniya Kawamura, *Fashion-ology. An introduction to Fashion Studies*, Oxford 2005, p. 7.

wordt daaruit voortvloeiend ook de mode tot laat in de negentiende eeuw als negatief begrip gezien en als oninteressant onderwerp voor de wetenschap en het museum.

Van keukenkast tot toonzaal

Collectievorming in de kinderschoenen

1917-1945

Een duidelijk keerpunt in de omgang met de collectie binnen het Centraal Museum vindt plaats rond de jaren 1917-1922. Dit is vooral te danken aan de inspanningen van jonkvrouw dr. C.H. de Jonge, die vanuit Gemeente Utrecht wordt aangesteld om te werken aan de stadsverzameling. Haar inzet voor de collectie werkt als een katalysator voor de groei in omvang en waardering voor mode binnen het Centraal Museum. Toch lijkt de opkomst van mode in dit museum onderdeel van een grotere trend, te zien aan het grote aantal verzamelingen dat in deze periode wordt gesticht.

§ 1 Jonkvrouwe dr. C.H. de Jonge

Jonkvrouwe dr. C.H. de Jonge is op het moment van aanstelling afgestudeerd als kostuumhistorica onder dr. W. Vogelsang, de eerste Nederlandse hoogleraar in de kunstgeschiedenis, die tevens een grote interesse toont voor de geschiedenis van de mode. Vogelsang weet zijn interesse over te dragen op zijn studente, en in 1913 assisteert ze de hoogleraar in een onderzoek naar historische kostuums. Overigens wordt beweerd dat de aanstelling van de Jonge slechts een tactische zet is van Vogelsang om zijn invloed op het museumbeleid te vergroten. Vogelsang is namelijk naast hoogleraar tevens onderdirecteur van het museum en plaatst regelmatig een kritische noot bij het beleid van de hiervoor eerder genoemde gemeentearchivaris/directeur S. Muller.¹⁷ Haar inzet voor het museum toont echter aan dat De Jonge meer is dan alleen een spreekbuis van de hoogleraar en laat haar eigen mening met betrekking tot de modecollectie in het bijzonder sterk horen. In het eerste jaar van haar aanstelling krijgt ze te maken met de verhuizing van de collecties van het Museum van Oudheden in villa Hoogeland naar het huidige Centraal Museum in het voormalig Agnietenklooster (afbeelding 5). Dit is voor de Jonge reden om plannen te maken voor een definitieve opstelling van de collectie, die inmiddels door schenkingen sterk is gegroeid. In deze tijd duiken ook in een paar andere musea in Nederland de eerste modecollecties mondjesmaat op.¹⁸ De voornaamste reden voor de plotse zichtbaarheid is dat deze collecties voor het eerst in vaste museumpresentaties zijn te zien.¹⁹ In het algemeen is echter niet te spreken van een algemene trend of opleving in de omgang met museale mode; het gaan om incidenten. De nieuwe opstelling van mode in het Centraal Museum, die in 1922 voor het eerst aan het publiek wordt getoond, beslaat twee museumzalen. In deze eerste serieuze opstelling worden een aantal japonnen en accessoires gepresenteerd in grote, glazen

¹⁷Willemijn Fock en Ida van Zijl red., *VIII Meubelen tot 1900*, Utrecht 2005, (De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht), p. 74.

¹⁸Adriaans, Kuus 1996 (zie noot 1), p. 13: 'In Nederland gaan het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst (het latere Rijksmuseum) en het Centraal Museum daarin [in de presentatie van mode] voorop.'

¹⁹Adriaans, Kuus 1996 (zie noot 1), p. 13.



Afbeelding 5

vitruines. De presentatiewijze is zeer eenvoudig. De jurken zijn op poppen gepresenteerd, gecombineerd met enkele losse stukken die op de achterwand van de vitrine hun plaats vinden. De eerdere situatie, een enkele kast, in ogenschouw nemend kunnen we spreken van een uitzonderlijke en opvallende opwaartse beweging die in het Centraal Museum is waar te nemen. Het lijkt of het museum de modecollectie een steeds warmer hart toedraagt, gezien het feit dat de collectie in 1929 ook een derde zaal in beslag kan en mag nemen. De collectie is op dat moment voornamelijk uitgebreid door een behoorlijk aantal schenkingen en bruiklenen, waardoor twee zalen beschikbaar kunnen worden gesteld om de kledingstukken te presenteren.

§ 2 De collectie in stroomversnelling

De Jonge kan gezien worden als de initiator van een nieuwe fase voor het museum, waarvan het actief verzamelen van mode een belangrijk onderdeel vormt. Brieven uit de tijd van De Jonge laten haar onophoudelijke inzet voor de modecollectie zien. Ze schrijft onder meer naar dames van hoge stand om te vragen of zij bereid zouden zijn hun kledingstukken aan het museum te schenken. Ook vooraanstaande heren ontvangen verzoeken om met een donatie de bestaande lacune op het gebied van herenmode op te vullen.²⁰ Deze methode blijkt succesvol. In de periode net voor de oorlog ontstaat bovendien een opleving in het verzamelen van stukken, mede door de aandacht die historische mode in Nederland in het algemeen krijgt door de tentoonstelling *Het Costuum Onzer Voorouders*²¹, die in 1936 plaatsvindt in de Ridderzaal in Den Haag.²² Deze tentoonstelling, waarbij het Centraal Museum nauw betrokken is vanwege De Jonges bijdragen aan de catalogusteksten, heeft tot doel de ontwikkeling in kennis over het historische Nederlandse kostuum te illustreren. Het succes van de tentoonstelling zorgt ervoor dat deze later ook naar andere steden in het land reist. Nederland ontdekt door deze expositie dat historische mode als museaal object kan fungeren en het veroorzaakt in het Centraal Museum een plotse groei in het aantal schenkingen.²³ Naast het begin van het actieve verzamelbeleid, door de aanvragen die de Jonge doet bij haar tijdgenoten, is nog een opvallende tendens zichtbaar. De Jonge vraagt in haar brieven aan hooggeplaatste lieden namelijk ook nadrukkelijk om recente kledingstukken, waarmee het begin wordt gemarkeerd van het bijeenbrengen van contemporaine stukken. Met alle aandacht

²⁰ Adriaans, Kuus 1996 (zie noot 1), pp. 17-18.

²¹ De bijbehorende catalogus geeft meer informatie over de expositie: C.H. de Jonge, *Het Costuum onzer Voorouders*, tent.cat. 's-Gravenhage (Ridderzaal) 1936.

²² Adriaans, Kuus, 1996 (zie noot 1), p. 21.

²³ Adriaans, Kuus, 1996 (zie noot 1), p. 21.

voor zowel recente als historische mode slaagt de Jonge erin om de collectie vrijwel compleet te maken voor de periode 1750-1930. In 1941 wordt zij tot directeur van het museum benoemd.

Opvallend aan de collectie op dat moment is dat de overgrote meerderheid ervan bestaat uit schenkingen. Slechts een zeer klein percentage van de collectie is actief aangekocht. Dit is echter niet uitzonderlijk. Zo bestaan ook andere deelcollecties toegepaste kunst uit schenkingen. De verzameling edele en onedele metalen van het Centraal Museum is bijvoorbeeld ook voornamelijk uit schenkingen verkregen²⁴, wat aantoont dat de modecollectie hierin geen uitzondering is. Ondanks de opleving in schenkingen aan het einde van de jaren dertig zorgen de oorlogsjaren overigens voor een stagnatie binnen de op dat moment 191 stukken tellende collectie. Bovendien moeten alle stukken tot 1945 ter evacuatie naar plekken buiten het museum worden gebracht.

§ 3 De bloei van internationale collecties

We zien dat de jaren dertig een succesvolle tijd vormen in de museale verzamelgeschiedenis van mode. Opvallend genoeg begint ook het andere Nederlandse museum met een omvangrijke modecollectie, het Gemeentemuseum Den Haag, in 1930 met het verzamelen van mode. Ook de basis voor de grote internationale modecollecties van nu wordt gelegd en we zien de eerste stappen van het ModeMuseum in Antwerpen²⁵, het V&A in Londen²⁶ en the Metropolitan Museum of Art in New York.²⁷ Over deze periode, de jaren twintig tot veertig, is dus te spreken van een duidelijke trend in de oprichting en professionalisering van modecollecties. Waarom treden dergelijke ingrijpende veranderingen juist dan op?

Een deel van het antwoord ligt in de veranderende waardering voor mode vanuit de sociologie. De roerige beginjaren van de twintigste eeuw vormen een tijd van verandering voor onder meer de opkomst en ontwikkeling van de industrie in Nederland en de emancipatie van de vrouw.²⁸ Mode is bij uitstek een discipline waar deze veranderingen zeer concreet zijn waar te nemen. Een van de bekendste voorbeelden hiervan is het verdwijnen van het korset uit het straatbeeld. Deze

²⁴ Louise E. van den Bergh-Hoogterp, 'Van zilveren trompet tot scheepsbestek', in: Liesbeth M. Helmus (red.) *4 Edele en ondedele metalen*, Utrecht 1997 (De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht), p. 18.

²⁵ Anoniem, 'De historische collectie van het MoMu', Antwerpen z.j., ongepagineerd. Te lezen via website *MoMu, collecties* <<http://www.momu.be/collectie/>> (23 mei 2011).

²⁶ Het V&A in Londen begint in de jaren veertig met actief verzamelen van mode.

²⁷ De kostuumafdeling van the Metropolitan Museum of Art wordt in 1937 opgericht,

²⁸ Een interessante publicatie die verder ingaat op de relatie tussen vrouwenemancipatie en mode is: Mary-Ellen Roach-Higgins en Joanne Eicher, *The Visible Self. Perspectives on Dress*, New Jersey 1973.

corrigerende onderkleding is eeuwenlang gangbaar onder vrouwen, tot het in de jaren twintig onder kritiek vanuit feministische (en medische) hoek verandert in een symbool van de onderdrukking. Het fenomeen de aandacht van sociologen, zoals Gabriel Tarde, wiens publicaties in de beginjaren van de twintigste eeuw van invloed zijn op de sociologie en psychologie.²⁹ Hierin speelt mode een rol als middel waarin emancipatie is terug te zien. Bovendien raken wetenschappers geïnteresseerd in de rol die kleding speelt in groepsvorming. Onder meer binnen het communisme speelt kleding een opvallende rol. Zo propageert Varvara Stepanova in de Sovjet-Unie de overall als meest passende kledij voor de communist. De functionaliteit, anonimiteit en efficiëntie van dit kledingstuk illustreren volgens Stepanova de idealen van de Sovjet-Unie.³⁰ De drager van een bepaald kledingstuk onderschrijft de idealen van een groep. Een aantal wetenschappers, zoals als de sociologen William Graham Sumner³¹ en Ferdinand Toennies³², beginnen zich indertijd te interesseren in de manier waarop mode een rol speelt binnen groepsdynamiek. Deze belangstelling vanuit de wetenschap heeft in de jaren dertig zijn effect op de museale wereld. Zo spreekt professor F.W.S. van Thienen³³, de stichter van de modedcollectie van het Gemeentemuseum Den Haag, in de jaren dertig over de culturele significantie van mode. Als toelichting bij het stichten van de museale collectie geeft hij dat zonder het bestuderen van de kostuumgeschiedenis het begrijpen van de cultuur van een bepaalde tijdsperiode onmogelijk is.³⁴ Het starten van een museale verzameling mode is bovendien nog steeds in lijn met het sterk cultuurhistorische en educatieve karakter van de musea in die tijd. De nieuwe attitude naar mode toe vanuit deze verschillende hoeken zorgt voor de geboorte van de eerste omvangrijke en gestructureerde modedcollecties in de jaren dertig en veertig in zowel Nederland als de rest van West-Europa.

²⁹ De publicatie van Tarde die met name belangrijk is voor mode en sociologie in de vroege twintigste eeuw is: Gabriel Tarde, *The laws of Imitation*, New York 1903.

³⁰ Anoniem, 'Communist Dress', in": website *Clothing and Fashion Encyclopedia* <<http://angelasancartier.net/communist-dress>> (12 mei 2011).

³¹ Een publicatie van zijn hand die van groot belang is voor de ontwikkeling van de wetenschap rond mode is William Sumner en Albert Keller, *The Science of Society. Volume 3*, New Haven 1927.

³² Ferdinand Toennies, *Custom: an essay on social codes*, New York 1909 komt in deze jaren sterk onder de aandacht.

³³ Er moet opgemerkt worden dat Van Thienen net als De Jonge student is van Vogelsang, wiens invloed op het Nederlands museale modeveld is dus niet is te onderschatten.

³⁴ Te lezen in: Ietse Meij, *Haute Couture & Prêt-à-Porter, mode 1750-2000. A choice from the costume collection municipal museum The Hague*, Zwolle 1998, p. 5.

Van couture tot Foxy Fashion

De grote omslag

1945-1970

Na een eerste opleving rond de jaren dertig lijken de mode- en kostuumcollecties zich pas echt te vormen in de decennia daarna. In de maatschappij vinden grote omwentelingen plaats. Ook de mode zelf is onderhevig aan veranderingen. Waar couture aanvankelijk de mode bepaalt, is het nu de confectie die in de straten te zien is die de bron van nieuwe trends wordt. Uiteindelijk zijn in de jaren zeventig de gevolgen van deze veranderingen te zien in zowel het tentoonstellen als het verzamelen. Bovenal valt op dat de waardering voor mode een grote vlucht maakt.

§ 1 Veranderingen in tentoonstellen en collectievorming

In 1947 verschijnt de eerste officiële catalogus van de Utrechtse modecollectie, getiteld *De Costuumverzameling in het Centraal Museum 1750-1930*³⁵. De collectie telt inmiddels 191 stuks, die in het kader van het verschijnen van de catalogus voor het eerst systematisch worden ontsloten. Ook in andere opzichten lijken er veranderingen op te treden in de mate van waardering voor de collectie. In een museumgids uit 1950 is op te maken dat het instituut op dat moment drie ruime zalen heeft ingericht met kostuums.³⁶ In de vitrines zijn ensembles te zien van verschillende kostuums, japonnen, schoenen en accessoires, ingedeeld in historische periodes van 1740-1930. De nadruk wordt gelegd op een presentatie vanuit cultuurhistorisch perspectief, namen van afzonderlijke ontwerpers of ateliers zijn afwezig. Dit laatste is echter geen uitzondering, aangezien de eerste echte couturiers en 'namen' in de mode pas in de laatste jaren van de negentiende eeuw opkomen en dus niet voor de gehele collectie relevant zijn.³⁷

Dat mode een grotere rol begint te spelen in het museum is bovendien merkbaar aan het ontstaan van de eerste tijdelijke tentoonstellingen rond het onderwerp. Hiervoor wordt mode op kleine schaal in de vaste museumpresentatie getoond, maar tijdelijke opstellingen worden uit de weg gegaan. In de jaren zeventig worden voor het eerst presentaties gemaakt die mode thematisch en op een vernieuwende manier behandelen. Zo is in 1971 een volgens het museum 'bijzonder leuke'³⁸ expositie ingericht waarin bad- en strandkleding uit de periode 1860-1900 te zien is aan de hand van afbeeldingen uit tijdschriften. Ook wordt de modeshow als middel ingezet om mode op een levendige manier te tonen. Dat deze shows een grote populariteit

³⁵ Anoniem, *De Costuumverzameling in het Centraal Museum 1750-1930*, tent. cat. Utrecht (Centraal Museum) 1947.

³⁶ De Franse versie van deze uitgave is beschikbaar in de Universiteitsbibliotheek: Anoniem, *Guide du Musée Central Utrecht*, Utrecht 1950, pp. 20-21.

³⁷ Algemeen wordt de Brit Charles Frederick Worth (1825-1895) aangeduid als de eerste couturier. Hij is namelijk voor zover bekend de eerste die een label met zijn naam aan de binnenkant van zijn ontwerpen hecht. Bovendien is hij de eerste die kleding op levende modellen presenteert, waarmee de eerste modeshows worden geboren.

³⁸ Anoniem, *Jaarverslag Centraal Museum Utrecht 1971*, Utrecht 1972, p. 5.

kennen blijkt uit het feit dat ze meer dan eens herhaald moesten worden wegens de grote schare bezoekers die de kleding op deze manier wilde bewonderen.³⁹

De collectie van het Centraal Museum wordt ondanks de verschijning van de catalogus en de drie ingerichte toonzalen na de Tweede Wereldoorlog nog niet aangevuld door middel van een actief of gestructureerd aankoopbeleid. Dit is opvallend aangezien andere verzamelingen toegepaste kunst onder meer de collectie edele en onedele metalen in deze tijd wél een gestructureerd aankoopbeleid krijgen. Dit heeft vooral te maken met de afwezigheid van een gespecialiseerde conservator. De Jonge kan zich in haar nieuwe functie als directeur minder sterk met de collectie bezighouden en het museum ziet geen noodzaak in het aanstellen van een nieuwe conservator. Pas vanaf 1962 is er iemand die de verantwoordelijkheid voor de collecties op zich neemt als assistent-conservator⁴⁰, en pas in de jaren zeventig wordt weer een conservator aangesteld.⁴¹ De jaren zeventig kenmerken zich vervolgens door een herstart in het verzamelen: nadat in de jaren zestig een assistent-conservator is aangesteld volgt in 1970 de aanstelling van Hanneke Adriaans als conservator. Onder Adriaans' leiding vergaart het museum voor het eerst sinds jaren weer een aantal kledingstukken door schenkingen en aankoop.⁴² Binnen het aankoopbeleid wordt bovendien een aantal nieuwe nuances gelegd. In lijn met de geschiedenis en de bestaande collectie van het museum wordt de nadruk gelegd op het verzamelen van kledingstukken die een band hebben met Utrecht. Hierbij gaat het niet alleen om stukken van ontwerpers die zijn geboren in de Domstad, maar ook van hen die er tijdelijk hebben gewoond of gewerkt. Ook kledingstukken van Utrechtse verzamelaars worden in lijn met deze uitgangspunten bijeengebracht. Bovendien begint het Centraal Museum opnieuw met het verzamelen van contemporaine mode, voor het eerst sinds de periode onder conservator C.H. de Jonge. Zo doet het museum tot in de vroege jaren tachtig aankopen bij de dan populaire, jonge modeketens Foxy Fashion en Mac & Maggie (afbeelding 6), opdat volgens het bestuur 'althans een fractie van het modebeeld van onze tijd bewaard wordt'.⁴³ Toch wordt ook kostbaarder kleding van bekende ontwerpers verzameld, zoals de extravagante jurken van Fong Leng en de sculpturale schoenontwerpen van Jan Jansen.

Een aanvankelijke daling, gevolgd door een opleving in het verzamelen van mode is ook zichtbaar in andere collecties. In het V&A in Londen wordt na een jarenlange impasse in 1957 een conservator op het gebied van mode aangesteld, wordt in Bath The Museum of Costume opgericht en wordt mode in het Metropolitan Museum of Art

³⁹ Anoniem 1982 (zie noot 41), p. 63.

⁴⁰ In 1962 wordt Jetty Visser aangesteld als assistent-conservator van de modecollectie.

⁴¹ In 1970 wordt Hanneke Adriaans aangesteld als assistent-conservator.

⁴² Anoniem, *Jaarverslag Centraal Museum Utrecht*, Utrecht 1970, pp. 13-14.

⁴³ Anoniem, *Centraal Museum Utrecht. Overzicht 1972-1981*, Utrecht 1982, p. 63.



Afbeelding 6

in New York in 1959 een onafhankelijk departement. Pas in dit decennium begint ook het tot nu toe opvallend afwezige Parijs, de vaak genoemde hoofdstad van de mode, aan een inhaalslag als het gaat om het verzamelen van kledingstukken, met het *Musée de la Mode de la Ville de Paris* dat in 1977 haar deuren opent. Opvallend genoeg beginnen ook andere musea met het verzamelen van contemporaine mode, waaronder het V&A in Londen.

§ 2 Tentoonstellingen: new fashion history en Cecil Beaton

In de literatuur zijn een aantal oorzaken voor deze omwenteling te vinden. De nieuwe aanpak in presentatie komt volgens modecurator Judith Clark overgewaaid uit Londen.⁴⁴ Hier vinden begin jaren zeventig een aantal invloedrijke tentoonstellingen plaats die de betekenis van mode in het museum herdefiniëren met een aanpak die afstapt van een voornamelijk historiserende benadering. Dit is voornamelijk toe te schrijven aan *Fashion, An Anthology by Cecil Beaton*⁴⁵, een tentoonstelling die plaatsvindt in 1970 in het V&A in Londen. Cecil Beaton, de fotograaf en kostuumontwerper die verantwoordelijk is voor de samenstelling van deze tentoonstelling, kiest voor een presentatie die afstapt van de historiserende manier van exposeren. Hij richt zich juist op de betekenis van individuele stukken, door te reflecteren op vragen als: hoe verandert de betekenis van een jurk door degene die deze draagt? Wat betekent mode voor de status van een persoon? Beaton gebruikt hiervoor stukken die hij leent van een aantal actrices, Vogue-redactrices en leden van het koninklijk huis. Met de kennis van de persoon die de kleding heeft gedragen krijgt het een extra betekenis. Deze tentoonstelling introduceert een nieuwe manier om mode te presenteren en te benaderen, die wordt overgenomen door veel andere musea en instituten.⁴⁶ Dat deze verdieping juist in deze periode plaatsvindt ligt volgens kostuumhistorica Valerie Steele bij het ontstaan van een 'new fashion history' in het laatste kwart van de twintigste eeuw. Dit houdt in dat de wetenschappelijke behandeling van mode afstapt van een stijlhistorische benadering en groeit naar een meer multidisciplinaire en contextuele aanpak.⁴⁷ De tentoonstellingen spelen in op deze nieuwe kijk op de discipline. Mode wordt niet langer als opeenvolging van stijlen gepresenteerd, maar als een fenomeen dat op een thematische en contextuele manier

⁴⁴ Dewi Pinatih, 'Interview with Judith Clark', in: Dewi Pinatih, *Please do not touch. Developments and Opportunities in the Field of Exhibiting Fashion*, Amsterdam 2006, p. 8.

⁴⁵ De bijbehorende catalogus geeft meer informatie over de expositie: Madeleine Ginsburg (red.), *Fashion: an anthology by Cecil Beaton. Catalogue of an exhibition held at The Victoria and Albert Museum, October 1971 - January 1972*, tent.cat. London (The Victoria and Albert Museum) 1971.

⁴⁶ Uit: Pinatih 2006 (zie noot 40), p. 8.

⁴⁷ Valerie Steele, 'Introduction', in: Valerie Steele (red.), *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, New York 2005, p. XV.

kan worden benaderd. Hierbij wordt vooral steeds vaker een link gelegd tussen historische kostuums en het heden.⁴⁸

§ 3 Collecties: vrouwenrechten en wetenschap

Naast de opleving in tentoonstellingen wordt het beleid rond tentoonstellingen aangescherpt en worden meer stukken verzameld dan ooit. De basis van de vergrote aandacht voor de verzamelingen ligt volgens professor Lou Taylor in Groot-Brittannië. De British Civil Service laat hier halverwege de jaren vijftig een equal opportunities act van kracht gaan, waarna vrouwen vaker en eerder kunnen worden aangenomen in hoge functies. In het museum wordt naar aanleiding van deze act een behoorlijk aantal vrouwen aangenomen als conservator. Mode, van oudsher een discipline die met vrouwelijkheid wordt geassocieerd, blijkt een populair onderwerp voor deze generatie conservatrices. In navolging van Groot-Brittannië vindt ook in de rest van West-Europa en de Verenigde Staten een professionalisering binnen de modecollecties plaats.⁴⁹

Ook blijft de interesse vanuit de sociologie toenemen, wat volgens modetheoreticus Yuniya Kawamura leidt tot verdere acceptatie van mode als inhoudelijk waardevol fenomeen. In de jaren vijftig ontstaan bijvoorbeeld de eerste theorieën die mode aan de ondergeschikte positie van vrouwen in voorgaande eeuwen koppelen. Zo koppelen theoretici Georg Simmel en Thorstein Veblen de tendenzen in mode aan de zwakke sociale positie van de vrouw.⁵⁰ Zij stellen onder meer dat hoe minder zichtbaar de vrouw is in de geschiedenis, hoe meer zij door middel van uitbundige kleding een illustratiemiddel zijn voor de rijkdom van de man. Voor het eerst worden de eigenschappen van het fenomeen mode zelf nader onderzocht: waarom wordt kleding met vrouwelijkheid geassocieerd? Hoe speelt mode een rol in de beeldvorming van bepaalde groeperingen?⁵¹ De wetenschap gaat dieper in op de betekenis van mode, wat tevens basis voor een begin aan de professionele en serieuze aanpak van de grote modecollecties. Dewi Pinatih kaart in *Please do not Touch. Developments and Opportunities in the Field of Exhibiting Fashion*⁵² aan dat mode zich bovendien vanuit de uitsluitend socio-psychologische hoek steeds verder uitbreidt naar de semiotiek en culturele studies. Een belangrijke publicatie in dit verband is *Système de la Mode*⁵³ van Roland Barthes, waarin mode als een autonoom systeem van tekens wordt benaderd. In zijn boek probeert hij deze tekens, die samen het abstracte begrip

⁴⁸ Valerie Steele, 'Museum Quality: the Rise of the Fashion Exhibition', in: *Fashion Theory. The Journal on Dress and Body Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart), p. 14.

⁴⁹ Taylor 1998 (zie noot 6), p. 350.

⁵⁰ Kawamura 2005 (zie noot, 16) p. 9.

⁵¹ Kawamura 2005 (zie noot 16), p. 9.

⁵² Pinatih 2006 (zie noot 45).

⁵³ Roland Barthes, *Système de la Mode*, Paris 1967.



Afbeelding 7

'mode' vormen, te verklaren. Ook geeft hij uitleg bij de onlosmakelijke verhouding tussen tekst en object door onder meer artikelen uit modetijdschriften te analyseren. Waar voorheen mode als sociologisch fenomeen wordt gezien, verandert het hier in een onderzoeksgebied op zich, waar een nog onbekende wereld van betekenissen achter blijkt schuil te gaan – een katalysator voor het ontstaan van de new fashion history.

Binnen de modeindustrie zelf vinden in de jaren zeventig ook opvallende veranderingen plaats die voor een aanscherping van het verzamelbeleid zorgen. In de jaren zestig en zeventig komt de jeugdcultuur op. Hippe en rebellerende jongeren krijgen een grote invloed op de kleding die in het straatbeeld is te zien (afbeelding 7). Zoals voorheen de couture de richting van de mode bepaalt, zo staan nu jonge ontwerpers die de jeugd aanspreken op de voorgrond.⁵⁴ Met name in de jaren zeventig lijkt de neergang van de populariteit van haute couture onvermijdelijk. Voor musea wordt het daarom interessanter om ook confectie aan te schaffen, aangezien die stukken op dat moment de veranderingen in de maatschappij illustreren en een relevantie hebben die de haute couture op dat moment niet meer bezit.

⁵⁴ Uitgebreide informatie over de relatie tussen de opkomst van de jeugdcultuur en de mode is te vinden in: François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris 1996, pp. 413-416.

De ontwerper centraal

Het ontstaan van de conceptuele mode
1980-2000

De ontwikkeling van museumpresentaties die in de jaren zestig opkomt zet zich voort in de daaropvolgende decennia. Mede door de gegroeide aandacht vanuit de wetenschap, verbeterde vrouwenrechten en de opkomst van de jeugdcultuur is kleding een graag geziene gast in het museum geworden. In de jaren tachtig en negentig zet deze trend zich voort.

§ 1 Het museum en de academie

In de jaren tachtig lijkt het Centraal Museum steeds experimenteler te zijn op het gebied van presentatie. Zo laat het museum stylist Maarten Spruyt vitrines met accessoires inrichten en worden kledingstukken uit verschillende perioden samen opgesteld in sterk contextuele tentoonstellingen.⁵⁵ Een voorbeeld van de experimentele golf is de tentoonstelling *De 'Zaal der Goede Intenties'* in 1991, waarbij kledingstukken onder meer op ladders worden bevestigd.

Ook het verzamelbeleid wordt wederom aangescherpt. Na zijn aanstelling als directeur schakelt Sjarel Ex in 1995 de hulp in van expert op modegebied José Teunissen om de collectie mode te actualiseren en het verzamelbeleid van de hedendaagse mode te versterken.⁵⁶ In de jaren negentig komt een verzamelprioriteit binnen het Centraal Museum te liggen bij het volgen van een lichter jonge ontwerpers die onder de noemer Dutch Modernism worden gevangen. Met het bijeenbrengen van deze nieuwe generatie Nederlandse ontwerpers, waaronder Alexander van Slobbe en Viktor & Rolf, wordt getracht de modecollectie te laten aansluiten op de profilering van het museum die de nadruk legt op de traditie van experimentele Nederlandse vormgeving. De modeontwerpers die binnen deze groep horen sluiten qua stijl en mentaliteit aan bij de Nederlandse traditie van vormgeving zoals Rietveld en Droog Design, die ook in het museum zijn vertegenwoordigd.

Bovendien lijkt in de jaren tachtig en negentig de aandacht van het Centraal Museum van een cultuurhistorische blik op mode te verschuiven naar aandacht voor de ontwerper als kunstenaar en het artistieke proces. Dit blijkt onder meer uit de groeiende contacten tussen het museum en de Utrechtse Akademie voor Beeldende Kunst Utrecht Artibus. Met de universiteit is op dat moment geen uitwisseling van kennis over mode, maar met de academie ontstaat een vruchtbare samenwerking. Eind jaren zeventig geven modestudenten hun afstudeerpresentaties in de tuin van het museum en in de jaren tachtig krijgen studenten de kans een kostuumzaal in te richten met eigen werk, waarna het museum een aantal stuks aankoopt.⁵⁷ Ongeacht het feit dat zij nog onbekend zijn en ze zich midden in het groeiproces als ontwerper

⁵⁵ Adriaans, Kuus 1996 (zie noot 1) p. 30.

⁵⁶ Corine Ahlrichs, *Van Stoffige Gedachten naar Gedachten van Stof. De huidige status van hedendaagse mode in Nederlandse musea*, Utrecht 2009, p. 13.

⁵⁷ Adriaans, Kuus 1996 (zie noot 1), p. 27.

bevinden biedt het museum de studenten een platform waar zij zich richting het publiek kunnen presenteren. Het durft te investeren in stukken die experimenteel zijn en door hun ondraagbaarheid eerder als kunstobject kunnen worden beschouwd. Ook in het MoMu in Antwerpen ontstaat een interesse in jonge, experimentele ontwerpers. Hier zijn het jongeren die onder invloed van de Fiber Art Movement experimenteren met traditionele technieken en daarmee de aandacht trekken van het museum.⁵⁸

§ 2 De Japanse invloed op mode

Deze vergrote aandacht voor het artistieke proces van en de ontwerpers achter de mode is volgens veel onderzoekers het resultaat van een groei in waardering voor mode als kunstvorm.⁵⁹ Oorzaak van deze verschuiving is de golf van Japanse ontwerpers, zoals Rei Kawakubo van Comme des Garçons (afbeelding 8) en Yohji Yamamoto, die vanaf de jaren tachtig furore maken in Parijs.⁶⁰ Deze ontwerpers laten een vernieuwend ontwerpproces zien dat sterk afwijkt van de traditionele westerse praktijk. Waar westerse ontwerpers zich doorgaans bezighouden met het verfraaien, dan wel verhullen van het menselijk lichaam, zo hanteren de Japanse ontwerpers een sterk inhoudelijk en conceptueel ontwerpproces. Dit resulteert in een ingetogen kleurgebruik en silhouetten die zich los van het lichaam lijken te vormen. De nieuwe aanpak wordt al snel populair en vindt navolging in onder meer het werk van de Zes van Antwerpen⁶¹. Deze nieuwe manier van ontwerpen, waarbij vanuit een sterk inhoudelijke basis wordt gewerkt, wordt gedurende de jaren tachtig gemeengoed binnen de modewereld. Door de vergrote inhoudelijke waardering voor het vak is in deze periode ook de modetheorie sterk in opkomst. Tekenend is de oprichting van het blad *Fashion Theory*. Dit blad heeft tot doel de wetenschappelijke kennis over mode te vergroten. Zoals de makers het zelf aangeven: '... Until Fashion Theory's launch, the dressed body had suffered from a lack of critical analysis. Increasingly scholars have

⁵⁸ Anoniem, 'De historische collectie van het MoMu', Antwerpen z.j., ongepagineerd. Te lezen via website *MoMu, collecties* <<http://www.momu.be/collectie/>> (1 juni 2011).

⁵⁹ Dit is te lezen in bijvoorbeeld: Pinatih 2006 (zie noot 45), p. 12, en: Ahlrichs 2009 (zie noot 53), p. 31.

⁶⁰ Hierover is een uitgebreide analyse te vinden in: Corine Ahlrichs, *Van Stoffige kleding naar gedachten van stof. De status van hedendaags modedesign in musea*, Utrecht 2009, p. 31

⁶¹ De Zes van Antwerpen is een groep ontwerpers die in de jaren tachtig afstudeert aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen. Zij werken niet samen als collectief maar onafhankelijk van elkaar. Toch worden ze vaak in een adem genoemd door de gedeelde interesse en adaptatie van het conceptuele karakter van de Japanse mode. De ontwerpers die onder deze paraplu worden gevangen zijn: Walter Van Beirendonck, Ann Demeulemeester, Dries van Noten, Dirk van Saene, Dirk Bikkembergs en Marina Yee.



Afbeelding 8

recognized the cultural significance of self-fashioning.⁶² Ook geven al deze veranderingen de kledingstukken een inhoudelijker basis, waardoor het een gewilder object wordt voor het museum. Voormalig modeconservator José Teunissen zegt daarover in een interview: 'Aangezien de mode ook steeds meer op een randje balanceert met kunst, worden het steeds meer dingen die museaal ook interessant zijn. Het zijn niet alleen fantastisch mooi gemaakte stukken, maar er zit ook een idee aan vast, of een concept, of er is een installatie van gemaakt.'⁶³

Door de inhoudelijker basis die mode zich vanaf dan toeëigent wordt de ontwerppraktijk van mode serieuzer genomen, en wordt de ontwerper steeds vaker aangeduid als kunstenaar.⁶⁴ Vanaf dan stappen veel musea af van het presenteren en verzamelen van mode als sociaalhistorische barometer en prefereren zij het benadrukken van de ontwerper en het ontwerpproces.

⁶² Anoniem, *Centraal Museum. Jaarverslag 2005*, Utrecht 2006, ongepagineerd.

⁶³ Gezegd in een interview met Corine Ahlrichs, te lezen in: Ahlrichs 2009 (zie noot 53), p. 32.

⁶⁴ Dit is te lezen in bijvoorbeeld: Pinatih 2006 (zie noot 45), p. 12.

Blockbuster era

Mode als publiekstrekker

2000-2010

Er wordt de laatste jaren vaak gesproken over een trend in museale mode. Als we kijken naar de situatie in het Centraal Museum lijkt dit inderdaad het geval te zijn. Een groei in het aantal tentoonstellingen, een aangescherpt collectieplan en plannen voor een nationale collectie wijzen op een grote waardering voor de discipline. Bovendien ontstaat na de eeuwwisseling een belangstelling vanuit de wetenschap voor het verzamelen en exposeren van mode.

§ 1 Mode als publiekstrekker

Vanaf ongeveer 2000 zijn de modetentoonstellingen in het Centraal Museum ware publiekstrekkingen. De exposities rond mode zijn vaak commercieel succesvol, blijktens de bezoekersaantallen en media-aandacht waarvan de cijfers te vinden zijn in jaarverslagen. Zo krijgt de tentoonstelling *Global Fashion / Local Tradition*⁶⁵(afbeelding 9) in 2006 'verreweg de meeste media-aandacht'⁶⁶ van alle tentoonstellingen van zowel kunst en vormgeving in het Centraal Museum, met zestig artikelen in diverse dagbladen en drieënzestig vermeldingen in tijdschriften. In 2009 is het The House of Viktor & Rolf die als tentoonstelling de meeste bezoekers van dat jaar - 55.000 stuks - naar het museum trekt. Opvallend is de keuze voor het presenteren van veelal hedendaagse ontwerpers in plaats van historische mode. Dit is een trend die ook in het buitenland zichtbaar is: ook het V&A in Londen heeft recentelijk het verzamelen van hedendaagse mode tot prioriteit gemaakt⁶⁷, het MoMu in Antwerpen vanaf de late jaren negentig.⁶⁸

Ook wordt gekozen voor experimenteler en vaak uitbundiger tentoonstellingsvormen. Zo krijgen modeontwerpers, - fotografen en -stylisten in 2003 bijvoorbeeld de kans een etalage in de binnenstad van Utrecht in te richten.⁶⁹ Bovendien is de populariteit van en waardering voor met name hedendaagse mode in het Utrechtse museum af te lezen aan het sterk veranderde verzamelbeleid. De grootte van de modecollectie van het Centraal Museum is in deze periode gegroeid tot 8000 stukken.⁷⁰ De collectie van de periode tot 1970 is inmiddels vrijwel compleet, met uitzondering van de mannenmode, waarin zich nog enige hiaten bevinden. De volledigheid van de collectie 'oudere' mode biedt het museum de kans om zich sterk op hedendaagse aankopen te richten, wat mede ten grondslag ligt aan van de

⁶⁵ Meer informatie over deze tentoonstelling is te lezen in: José Teunissen en Jan Brand, *Global Fashion / Local Tradition*, Arnhem 2005.

⁶⁶ Anoniem, *Centraal Museum. Jaarverslag 2005*, Utrecht 2006, ongepagineerd.

⁶⁷ Anoniem, 'Furniture, textiles & fashion department', te vinden op: website V&A <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/furniture,-textiles-and-fashion/>> (25 mei 2011).

⁶⁸ Anoniem, 'De hedendaagse collectie van het MoMu', Antwerpen z.j., ongepagineerd. Te lezen via website *MoMu, collecties* <<http://www.momu.be/collectie/>> (23 mei 2011).

⁶⁹ Het gaat om de tentoonstelling *Verleiding op Straat*.

⁷⁰ Anoniem, *Museum Centraal. Collectieplan Editie 0*, Utrecht 2009, p. 81.



Afbeelding 9

toename in tentoonstellingen van hedendaagse ontwerpers. Nog meent het museum de voorkeur te geven aan mode die een band heeft met de stad Utrecht, zoals aangegeven in het beleidsplan. En er is werk in de collectie van Claudy Jongstra, die na een studie aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht internationaal is doorgebroken. Het museum wijkt echter steeds vaker af van dit principe; er wordt werk verzameld van het Brabantse, in Arnhem geschoolde duo Viktor & Rolf, alsmede van internationale ontwerpers als Dries van Noten en Junya Watanabe. Deze stukken, die niet van zichzelf met Utrecht zijn verbonden, worden doorgaans aangekocht naar aanleiding van tentoonstellingen en zorgen ervoor dat de collectie breder wordt. De modecollectie krijgt een diverser en (inter)nationaler karakter.

Het museum heeft verder de ambitie om het ontwerpproces van de kunstenaar van dichterbij te volgen, in navolging van de eerder getoonde interesse in het werk van studenten. Een voorbeeld van de nadruk die op het ontwerpproces wordt gelegd is te vinden in de tentoonstelling *Stof tot Nadenken*⁷¹, waarin het creatieve proces van ontwerper Alexander van Slobbe wordt belicht en waar de bezoeker bovendien zelf de kans krijgt een jurk te maken op naaimachines die het museum beschikbaar stelt. In het beleidsplan is aangegeven dat het museum in de toekomst ook actief opdrachten wil geven aan kunstenaars en ontwerpers om een installatie te produceren.⁷²

Tekenend voor de recente periode is ook de verbintenis van mode aan CM Studio, een expositieruimte van het Centraal Museum, die de ambitie heeft het museum aan de actualiteit te verbinden middels het tonen van hedendaagse kunst, actuele mode, en vormgeving. Hierbij moet worden opgemerkt dat de modecollectie in deze periode niet de enige toegepaste kunstvorm is die meer aandacht krijgt. De ambitie van het museum is om meer aandacht te besteden aan de verzameling en presentatie van hedendaagse toegepaste kunst. Enerzijds om de recente stukken te koppelen aan historische objecten, anderzijds om aansluiting te vinden op actuele thematiek.⁷³ Toch blijkt dat mode door alle veranderingen in de laatste decennia een zeer prominente plek binnen de collectie heeft weten te veroveren. 'Het belang en de omvang van de mode- en kostuumcollectie is de afgelopen twee decennia zodanig uitgebreid dat van een aparte deelverzameling gesproken kan worden.'⁷⁴

Door de vergrote aandacht voor mode worden op dit moment ook verbanden gelegd tussen verschillende musea onderling. De gezamenlijke ambitie van de Nederlandse

⁷¹ Meer informatie over deze tentoonstelling is te vinden in de publicatie bij de tentoonstelling: Guus Beumer, Takeji Hirakawa, Alexander van Slobbe, *Alexander van Slobbe: And... And... And...*, uitgave bij tent. Utrecht (Centraal Museum) 2010.

⁷² Anoniem 2009 (zie noot 66), p. 81.

⁷³ Ahlrichs 2009 (zie noot 53), p. 14.

⁷⁴ Anoniem 2009 (zie noot 66), p. 74.

musea met een modedcollectie om kennis en zichtbaarheid van te vergroten zorgt voor plannen om een nationaal digitaal collectie/presentatiepunt op te richten met het doel de samenhang en kennis over de 'modedcollectie Nederland' te vergroten.⁷⁵ Er zijn namelijk een aantal overeenkomsten tussen de verschillende collecties. Zo is het Groninger Museum, net als het Centraal Museum en het Gemeentemuseum Den Haag een van de instituten die zich sinds een aantal jaar nadrukkelijk op (hedendaags) design richt. Een verschil is dat dit museum zich met name op mode met een grote sculpturale kwaliteit richt en volgt en verzamelt daarom bijvoorbeeld het theatrale werk van Marga Weimans. Ook het Gemeentemuseum Den Haag legt zich met presentaties met daarin hedendaagse mode toe op de jonge generatie ontwerpers. De verschillen tussen de musea worden door een aantal deelnemers echter als struikelblok gezien in de vorming van een nationaal verzamelpunt.⁷⁶ Het is dus maar de vraag of deze ambitie kan worden waargemaakt. Dergelijke samenwerkingsverbanden die in het buitenland al bestaan hebben echter hun functie bewezen. In Groot-Britannië werken een aantal kostuumcollecties samen om lastige aankopen te doen en de collecties de mogelijkheid te geven door het hele land te presenteren.⁷⁷ Met veel succes zijn zo een aantal waardevolle aankopen gedaan die anders niet mogelijk waren geweest. Met de grote opkomst van mode in het nieuwe millennium ontstaan bovendien academische opleidingen die mode en mode in het museum bestuderen, zoals Fashion Curation⁷⁸ aan het London college of Fashion. Deze opleidingen zijn ontstaan door een vraag vanuit de wetenschap om de veranderingen in het museum bij te houden en nieuwe generaties conservatoren en tentoonstellingsmakers op te leiden. Ook wordt het werkveld door het onderzoek wat hier plaatsvindt steeds beter inzichtelijk gemaakt.

⁷⁵ Anoniem, 2009 (zie noot 66), p. 81.

⁷⁶ Ellinoor Bergvelt en Christine Delhaye (red.), *Mode en Musea. Zes trends, elf musea. Signalementen Museumstudies 2009-2010*, Amsterdam 2010, p. 37-38: 'Toch zijn de conservatoren van de betreffende collecties sceptisch over het ontwikkelen van een Nationaal Modemuseum. De meest gehoorde kritiek tegen een Nationaal Modemuseum is het samenbrengen van de meest uiteenlopende collecties onder één dak. Veel conservatoren zijn bang hun collecties te moeten 'opofferen' aan een centraal modemuseum. In een dergelijk museum schuilt het gevaar dat verschillende visies moeten plaatsmaken voor één gezamenlijk doel en missie, en dat terwijl de verschillende invalshoeken in de huidige musea goed tot uiting komen. Hierbij speelt de angst van de musea om de collecties kwijt te raken en alleen nog maar als depot voor het Nationaal Modemuseum te dienen, ook een rol.'

⁷⁷ Anoniem, 'Furniture, textiles & fashion department', te vinden op: website V&A <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/furniture,-textiles-and-fashion/>> (25 mei 2011).

⁷⁸ De opleiding wordt opgericht in 2004.

§ 2 Mode in het museum: een trend?

Met al deze veranderingen is het museale veld van mode sterk geëvolueerd. Er wordt regelmatig gesproken over een trend van mode in het museum. Is dit inderdaad zo? Corine Ahlrichs, die in 2009 onderzoek doet naar de waardering voor hedendaagse mode vanuit musea in de periode 2003-2009 concludeert dat in alle grote Nederlandse musea mode in het algemeen steeds meer naar de voorgrond blijkt te treden, te zien aan een duidelijke stijging in onder meer het aantal tentoonstellingen.⁷⁹ Van de in haar onderzoek behandelde vier musea met een aanzienlijke modecollectie besteedt het Centraal Museum met dertien exposities overigens de meeste aandacht aan de presentatie van mode op museaal niveau.⁸⁰

Ook een onderzoekswerkgroep van de master Museumstudies aan de Universiteit van Amsterdam onderzoekt de huidige trends op het gebied van museale mode en bundelde dit in het verslag *Mode en Musea. Zes trends, elf musea*⁸¹. Aan de hand van interviews en literatuuronderzoek hebben de studenten de meest voorkomende trends in museale mode verzameld, die ik hieronder kort zal bespreken. Ten eerste wordt een toename van interdisciplinariteit in tentoonstellingen opgemerkt. Hiermee wordt bedoeld dat mode steeds vaker met beeldende kunst en vormgeving samen wordt gepresenteerd, maar ook het presenteren van mode, samen met historische kostuums om verbanden te leggen tussen heden en verleden.⁸² Een tweede signalering is de toename van het belang van identiteit in tentoonstellen. Een voorbeeld hiervan is de tentoonstelling 'Op z'n Fries' die plaatsvond in het Fries Museum in 2000. Hier wordt een link gelegd tussen de Friese klederdracht en de hedendaagse mode, met het doel aan te tonen de stereotiepe beeldvorming van de Friese klederdracht te doorbreken.⁸³ Twee andere trends hebben te maken met de manier waarop het museum zich dichterbij de samenleving wil positioneren: met engagement en edutainment. Dit is duidelijk zichtbaar in bijvoorbeeld de tentoonstelling ROFFA 5314⁸⁴. In dit project wordt kleding van jongeren uit Rotterdam Zuid verzameld en tentoongesteld in Museum Rotterdam. Deze vaak intensief gedragen en door hun eigenaars geliefde stukken werden na de tentoonstelling aan de collectie van het museum toegevoegd. Met edutainment wordt de entertainmentwaarde van educatieve producten bedoeld, in het museum in

⁷⁹ Ahlrichs 2009 (zie noot 53), p. 2. De vier musea die in dit kwantitatieve onderzoek worden behandeld zijn het Gemeentemuseum Den Haag, het Centraal Museum Utrecht, het Zuiderzeemuseum in Enkhuizen en het Groninger Museum.

⁸⁰ Ahlrichs 2009 (zie noot 53), p. 2.

⁸¹ Ellinoor Bergvelt en Christine Delhaye (red.) 2010 (zie noot 72).

⁸² Ellinoor Bergvelt en Christine Delhaye (red.) 2010 (zie noot 72), p. 9.

⁸³ Ellinoor Bergvelt en Christine Delhaye (red.) 2010 (zie noot 72), p. 13

⁸⁴ Meer informatie over deze tentoonstelling is te vinden in de catalogus: S. Hoitsma, Kenny de Vilder en Hans Walgenbach, *ROFFA 5314. De stijl van Zuid*, Rotterdam 2010.

toenemende mate te vinden. Dit kan zich uiten in interactieve installaties, maar in dit verslag worden ook de toenemend visueel imponerende tentoonstellingen gerekend. Voorbeelden zijn *The House of Viktor & Rolf*⁸⁵ in het Centraal Museum en *Voici Paris!*⁸⁶(afbeelding 10) in Gemeentemuseum Den Haag. Ook het aantrekken van jonge modeontwerpers wordt als edutainment beschouwd: de nieuwe creatievelingen worden ingezet als middel om het museum een hip imago te geven en zo een nieuwe generatie aan het museum te binden. Een opvallende signalering is de verdwijning van de permanente modetentoonstellingen, ten gunste van tijdelijke presentaties die een minder statisch karakter hebben dan de vaste opstellingen die vaak uit kleding op poppen in vitrines bestonden.

Wat de toekomst zal brengen is moeilijk te voorspellen. Wel lijkt het erop dat de aandacht die op dit moment voor de discipline bestaat in ieder geval nog lang niet aan het afnemen is.

⁸⁵ Meer informatie over deze tentoonstelling is te vinden in de catalogus: Caroline Evans en Susannah Frankel, *The House of Viktor & Rolf*, London 2008.

⁸⁶ Madelief Hohé, *Haute Couture. Voici Paris*, Den Haag 2010.



Afbeelding 10

Oorzaak & Gevolg

Thematische analyse

Hoe zijn de veranderingen die zowel in het Centraal Museum plaatsvinden als in andere instituten te duiden? Aan de hand van de geschiedenis van het Utrechtse museum zijn in ieder geval de meeste omslagpunten goed duidelijk te herkennen. In de negentiende eeuw weet gemeentearchivaris Muller maar moeilijk raad met de merkwaardige modeobjecten die terloops de collectie van het Museum van Oudheden lijken te zijn binnengeslopen. Onder leiding van jonkvrouw De Jonge worden de kledingstukken en accessoires stilaan gepresenteerd in een aantal vaste opstellingen en wordt begonnen met een actief verzamelbeleid. In de jaren zestig en zeventig vindt de grote omslag plaats, met een gestructureerd aankoopbeleid, tentoonstellingen en gespecialiseerde conservatoren. In de laatste jaren van de twintigste eeuw heeft mode definitief haar plek binnen het museum veroverd en worden de stukken gewaardeerd als artistiek waardevolle kunstwerken die bovendien vaak als publiekstrekkingen fungeren. De transformatie die binnen het Centraal Museum zichtbaar is, is een voorbeeld van de veranderingen zoals die in veel musea zijn terug te vinden, waarbij mode een ware evolutie heeft doorgemaakt als verzamelobject. Het Centraal Museum lijkt dus geen uitzondering te zijn, maar eerder de regel. Aan de hand van een aantal thema's geef ik in dit hoofdstuk een overzicht van de factoren die, naar aanleiding van mijn onderzoek, het sterkst van invloed zijn gebleken op modecollecties. Het gaat hierbij om de wetenschap, maatschappelijke verschuivingen en de mode zelf die niet de enige, maar wel de meest prominent in het oog springende oorzaken zijn van verandering rond modecollecties. Hieronder zal ik dieper ingaan op de bijzondere wisselwerking tussen deze onderwerpen en de collecties. We moeten hierbij in het achterhoofd houden dat hier een globaal beeld van de ontwikkelingen in modecollecties wordt geschetst. Uiteraard heeft elk museum zijn nuances. Zouden bijvoorbeeld de Nederlandse modecollecties in de jaren dertig ook zo zijn geëvolueerd zonder het enthousiasme voor mode dat hoogleraar Willem Vogelsang wist over te brengen op twee pupillen die zich later tot modeconservator zouden ontpoppen? En hoe verhoudt de persoonlijke interesse van een bepaalde museumdirecteur zich tot de modecollectie? Wat wordt bepaald door het algemene museumbeleid? Al deze nuances bieden genoeg voer voor volgende onderzoeken. Niettemin zijn de overeenkomsten tussen bewegingen in de verschillende collecties opmerkelijk en is het zinvol deze in kaart te brengen om een algemeen beeld te schetsen van de omgang met mode.

§ 1 De wetenschap

Zoals te zien is in het historisch overzicht is de verhouding tussen het academisch onderzoek en mode in de twintigste eeuw sterk veranderd en heeft het meer dan eens zijn sporen op het museumwezen achtergelaten. Vooral op het ontstaan van de modecollecties lijkt de wetenschap een enorme invloed te hebben. Vanuit de socio- en psychologie ontstaat in de vroege twintigste eeuw een interesse in mode, waarbij

men zich vooral richt op de manier waarop mode zich verhoudt tot identiteit, groepsvorming en maatschappij. Het ontpopt zich binnen deze disciplines als illustratief bijproduct van verschillende socio- en psychologische verschijnselen. De publicaties op dit gebied hebben grote gevolgen voor het museumbeleid, omdat hiermee een basis wordt gelegd voor het besef dat mode kan functioneren als middel om sociale geschiedenis te duiden. Dit bewustzijn blijkt voor musea vaak de doorslaggevende factor te zijn om een modecollectie te starten of te professionaliseren. Mode sluit daarom op dat moment naadloos aan op de ambitie van veel musea om het volk kennis bij te brengen. Zo heeft het Centraal Museum reeds sinds haar oprichting tot hoofddoel de kennis van het verleden te bevorderen⁸⁷ en is het een van de speerpunten van het V&A in Londen om alle lagen van de bevolking meer kennis bij te brengen over de toegepaste kunst.⁸⁸ Ook de eerder vermelde uitspraak van de vormgever van de Haagse modecollectie, F.W.S. van Thienen, illustreert dit: '... zonder het bestuderen van de kostuumgeschiedenis [is] het begrijpen van de cultuur van een bepaalde tijd onmogelijk.' In de jaren zestig breidt mode zich ook uit naar de semiotiek en de culturele studies, wat leidt tot een 'new fashion history'. In dezelfde periode zorgt deze nieuwe golf voor een benadering van mode als op zichzelf staand fenomeen, wat leidt tot nieuwe manieren van tentoonstellen.

Bij de aandacht die de sociologische wetenschap aan mode geeft moet echter een kanttekening worden geplaatst. Het aantal publicaties over mode gedurende de twintigste eeuw is, ondanks de grote gevolgen voor het museum, erg klein. In *Mode en consumptie. Enkele sociologische aantekeningen* schetst Christine Delhaye een beeld van de manier waarop mode binnen de sociologie door de geschiedenis heen wordt behandeld. Zij stelt dat mode in het vakgebied onderaan de hiërarchie van onderzoeksthema's staat. Over de vroege periode schrijft ze: '... al met al, de auteurs die zich met het fenomeen hebben ingelaten zijn op één hand te tellen.'⁸⁹ De eerder genoemde Georg Simmel, die als een van de eerste wetenschappers mode binnen een sociologische context behandelt, wordt volgens Delhaye in zijn tijd weinig erkend en kent pas in de eenentwintigste eeuw een opleving in populariteit. De reden die Delhaye geeft voor de blijvende desinteresse in mode is dat bijvoorbeeld de sociologie een overwegend mannelijke discipline is. Mode, geassocieerd met vrouwelijkheid en frivoliteit vormt daarom lange tijd geen serieuze onderzoeksrichting,⁹⁰ iets dat al

⁸⁷ Muller 1878 (zie noot 2), p. V.

⁸⁸ Anoniem, 'V&A. A brief history of the museum', te lezen via <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-brief-history-of-the-museum/> (20 mei 2011).

⁸⁹ Christine Delhaye, 'Mode en consumptie. Enkele sociologische aantekeningen', in: *Tijdschrift voor Sociologie*, vol. 12, nr. 1, 1991, p. 62.

⁹⁰ Delhaye 1991 (zie noot 85), p. 62.

eerder in deze thesis door meerdere onderzoekers wordt geconstateerd. Binnen de sociale wetenschap is de aandacht voor mode vrijwel altijd relatief laag gebleven. Daarentegen stijgt de waardering vanuit het museum gestaag. Mode vindt gedurende de twintigste eeuw zijn plek binnen het verzamel- en tentoonstellingsbeleid. Aan het eind van de twintigste eeuw is daarom een curieuze situatie ontstaan waarbij mode in het museum als volwaardige discipline is opgepikt, terwijl het in de wetenschap nog altijd een relatief kleine plaats inneemt. Gilles Lipovetsky, een Frans postmodern filosoof en socioloog schrijft in 1987 dan ook over deze discrepantie: 'La mode est célébrée au musée, elle est régulée dans l'antichambre des préoccupations intellectuelles réelles, elle est partout dans la rue, dans l'industrie et les media, elle n'est à peu près nulle part dans l'interrogation théorique des têtes pensantes.'⁹¹

In het nieuwe millennium is echter een opmerkelijke tendens waarneembaar. De behoefte aan meer aandacht in de wetenschap is na 2000 merkbaar, dit keer met name vanuit de culturele studies. Waar rond 1900 de veranderingen in de wetenschap zorgen voor de opkomst van mode in het museum, zo blijken vanaf 2000 de vele museale tentoonstellingen en collecties plots een trigger voor de academische wereld. Vooral in Groot-Brittannië is de academische bestudering van mode onder invloed van het museale veld sterk in opkomst, met opleidingen als Fashion Curation⁹² aan het London College of Fashion. Tekenend is dat de docenten van deze opleidingen doorgaans afkomstig zijn uit de museumwereld. Zo is Judith Clark, docent aan de opleidingen, van oorsprong tentoonstellingsmaker en is ook Amy de la Haye, modehistorica verbonden aan het London College of Fashion, werkzaam in het museale veld. Oprichter Alistair O'Neill – tevens tentoonstellingsmaker van beroep - zegt over het ontstaan van dergelijke opleidingen: 'It was just a realization that there were quite a few of us working in this field and that it would be very good to develop a course at masters level that could feed back into the curriculum within the college.'⁹³ Voor de toekomst zou de situatie op dit moment wellicht een katalyserende werking kunnen hebben. Vanuit de gespecialiseerde opleidingen zullen meer experts en tentoonstellingsmakers ontstaan, die mits omstandigheden het toelaten kunnen zorgen voor een steeds verdergaande aandacht voor mode in het museum. Als de trend vanuit de academische wereld zich van daaruit blijft voortzetten, kan dit een steeds hoger stijgende lijn in de aandacht voor mode veroorzaken in zowel de wetenschap als het museale veld.

⁹¹ Gilles Lipovetsky, *l'Empire de l'éphémère*, Paris 1987.

⁹³ In een interview met Dewi Pinatih, te lezen in: Pinatih 2006 (zie noot 45), appendix p. 26.

§ 2 Maatschappelijke verschuivingen

Naast de wetenschap hebben de verschuivingen in de maatschappij op hun beurt op drie manieren gezorgd voor de opkomst van mode in het museum. Ten eerste de industrialisatie, ten tweede de opkomst van de jeugdcultuur en ten derde de verbetering van de rechten van de vrouw.

De industrialisatie is een belangrijke veroorzaker van democratisering in de modecyclus.⁹⁴ Met de komst van machinale productiemethoden krijgt men de kans om luxe- en modeproducten sneller en goedkoper te produceren. Door de mogelijkheid grote oplagen tijdschriften te drukken kunnen de nieuwste modetrends uit Parijs bovendien efficiënter verspreid worden over de rest van de wereld. Modetrends volgen almaar sneller op, waardoor de naaimachines in heel West-Europa overuren draaien om de constante vraag naar het nieuwste van het nieuwste te kunnen bijbenen. Samen met een aantal bijproducten van de industrialisatie, zoals het ontstaan van het warenhuis, winkelketens en innovatieve materialen, wordt mode alomtegenwoordig in de nieuwe maatschappij. Bovendien krijgt naast de elite de rijker wordende middenklasse ook toegang tot de wereld van luxueuze stoffen en trends. Enerzijds vanwege een toename in welvaart, anderzijds door het feit dat kwalitatieve mode simpelweg goedkoper geproduceerd kan worden.

Het feit dat mode lange tijd een bezigheid voor slechts de top laag van de bevolking is heeft ervoor gezorgd dat de kijk op mode tot ver in de negentiende eeuw behoorlijk negatief is, zoals eerder aangegeven in het historisch overzicht. Een verandering in deze houding vindt pas plaats op het moment dat een groter deel van de bevolking hiermee te maken krijgt. Er ontstaat volgens onder meer professor Lou Taylor en Yuniya Kawamura een groei in acceptatie van mode door zowel de bevolking als het museum. Ook later in de geschiedenis zijn de veranderingen in de maatschappij van grote invloed. Hierbij is het vooral de jongerencultuur die de boventoon voert. Wat jongeren dragen – vaak goedkopere en provocerende kleding – is van een dergelijke invloed dat musea besluiten ook deze confectie aan te kopen. In de jaren zestig en zeventig is dan ook een verschuiving merkbaar in het museum: van collecties die bestaan uit voornamelijk handgemaakte kostuums en haute couture veranderen zij in collecties die een diversiteit in stijl en soort laten zien.

De maatschappelijke verandering die echter sluipend, maar voortdurend invloed lijkt te hebben op de modecollecties is de almaar verbeterende positie van de vrouw in de samenleving. Mode wordt van oudsher met vrouwelijkheid geassocieerd. Yuniya Kawamura stelt dat dit misschien wel de grootste reden is voor de opvallende

⁹⁴ Informatie over mode en de industrialisatie is onder meer te vinden in: Laurie Carlson, *Queen of Inventions. How the Sewing Machine Changed the World*, North Clinton 2003, en: Marion Fletcher, *Female Costume in the Nineteenth Century*, Oxford 1966.

afwezigheid van mode in het museum en de wetenschap, tot in de twintigste eeuw.⁹⁵ Eerst moeten we ons de vraag stellen waarom mode dusdanig met vrouwelijkheid wordt geassocieerd. Kawamura stelt dat het beeld van mode als vrouwelijke bezigheid pas in de achttiende eeuw ontstaat.⁹⁶ Tot die tijd kleden zowel mannen als vrouwen zich in opvallende en vaak zeer decoratieve dracht. Pruiken, hoeden, elegant schoeisel en cosmetica maakten alle deel uit van de mannelijke kleding, immers, hoe uitbundiger zijn kleding, hoe rijker de man. Eind negentiende eeuw vindt samen met de komst van de moderne tijd echter een evolutie plaats die door de Britse psychoanalyticus John Carl Flugel de meest opmerkelijke gebeurtenis in de geschiedenis van het kleden wordt genoemd: de man stopt met het dragen van uitbundige kleding om zich te kleden naar eenvoud en functionaliteit.⁹⁷ Dit is voor het grootste deel zo gebleven: dameskleding is nog altijd aan meer verandering onderhevig dan die van de man. Aandacht voor uiterlijk en kleding wordt hierdoor nog steeds overwegend geassocieerd met het vrouwelijke. Het museum, waarin overwegend aan het begin van de twintigste eeuw overwegend mannen werkzaam zijn, besteedt dan ook geen aandacht aan deze feminiene, vluchtige en op uiterlijk gerichte discipline. In de loop naar het nieuwe millennium gebeurt echter veel. Vrouwelijke conservatoren tonen, zoals in een eerder hoofdstuk aangekaart, meer interesse in de mode dan hun mannelijke collegae. De komst van deze vrouwelijke medewerkers lijkt bij te dragen tot een vergrote aandacht voor mode. Sommige gebeurtenissen hebben zeer concreet hun uitwerking op museale modecollecties. Een voorbeeld hiervan is de equal opportunities act in Groot-Brittannië, waarmee vrouwen eerder op hooggeplaatste posities in het museum terecht kunnen, gevolgd door de aanstelling van vrouwelijke modeconservators. De verbetering van de positie van de vrouw heeft aanvankelijk overigens ook zijn uitwerking op de wetenschap: door onder meer de verdwijning van het korset worden voor het eerst verbanden gelegd tussen sociale structuren en het modebeeld. Het lijkt of er gedurende de twintigste eeuw veel is veranderd. Feit blijft echter dat mode nog steeds wordt gezien als vrouwelijke discipline. Dit is bijvoorbeeld ook in deze thesis duidelijk te zien: van de ... bronnen die ik heb aangehaald, zijn ... van vrouwelijke auteurs. Of dit zal veranderen is moeilijk te voorspellen.

§ 3 De mode zelf

De verschuivingen in de modewereld zelf die zorgen voor een wijziging in beleid vinden vooral plaats in de tweede helft van de twintigste eeuw. Hierbij zijn vooral de inhoud van de mode zelf en het veranderende beeld van de ontwerper van belang.

⁹⁵ Kawamura 2005 (zie noot 16), p. 9.

⁹⁶ Kawamura 2005 (zie noot 16), p. 9.

⁹⁷ J. C. Flugel, *The Psychology of Clothes*, London 1930.

In de jaren tachtig wordt binnen de ontwerppraktijk een belangrijke omslag gemaakt. De westerse ontwerpers gebruiken tot dan overwegend het menselijk lichaam als basis voor ontwerp. Kleding moet de sterke kanten van het lichaam benadrukken, de zwakkere verhullen. In Japan denkt een groep ontwerpers daar anders over. Vanaf de jaren zeventig en met name in de jaren tachtig presenteren zij hun kleding in Parijs, die daar een ware revolutie veroorzaakt. Deze ontwerpers gebruiken in plaats van het menselijk lichaam het concept als basis. De grenzen van gender en proportie zijn nog nooit zover gerekt en de experimentele aanpak resulteert in vaak deconstructivistische anti-mode. De nieuwe benadering blijkt al snel een inspiratiebron voor Europese ontwerpers, die in navolging van deze groep starten met het maken van kleding die gemaakt wordt vanuit een meer inhoudelijke basis. Deze ontwerpers, die als onderzoekers of zelfs kunstenaars te werk gaan, trekken de aandacht van het museum. Veel hedendaags ontwerp wordt aangekocht vanwege de inhoudelijke waarde die zij bezitten, een trend die zich voortzet in de jaren negentig. Voor de positie van de ontwerper heeft het tot gevolg dat ontwerpers van ambachtsman tot kunstenaar/onderzoeker promoveren, met bijbehorende overzichts-tentoonstellingen van individuele ontwerpers tot gevolg. Deze nemen langzaam maar zeker de plaats in van presentaties met historische kostuums. Hoewel de aandacht voor 'inhoudelijke' mode een overwegend positieve verandering lijkt te zijn waarmee het museum bovendien een nieuw publiek weet aan te spreken, zijn bij deze trend twee opmerkingen te plaatsen. Ten eerste blijken de musea in hun keuze wat betreft hedendaagse mode uit een vrij kleine vijver te vissen. Slechts een relatief kleine groep ontwerpers wordt door de musea omarmd. Veel gehoorde namen zijn Yohji Yamamoto, Viktor & Rolf, de Zes van Antwerpen en Hussein Chalayan. Dit heeft een groot nadeel: wat te verzamelen wanneer deze generatie stopt? Is er een nieuwe groep ontwerpers die op dat moment de leegte kan opvullen? Voormalig conservator van het Centraal Museum José Teunissen reageert in een interview op de vraag wat de risico's zijn van het verzamelen van zo'n kleine selectie. '... het zijn inderdaad altijd dezelfde namen, en ik denk dat het maar de vraag is of er ooit eenzelfde generatie als deze zal opstaan. Er zijn nu andere invalshoeken, met kleding die misschien op een andere manier zou moeten worden tentoongesteld. Het conceptuele is weer verdwenen, naar mijn mening.'⁹⁸ Er lijkt echter inmiddels een nieuwe generatie te zijn opgestaan die bij de musea in de smaak valt, vertegenwoordigd door bijvoorbeeld Alexander McQueen en in Nederland Iris van Herpen en Marga Weimans. Zij creëren stukken die een synergie zijn van de generatie voor de Japanse golf en de generatie daarna. Zij ontwerpen vaak draagbare stukken met een sculpturaal karakter waarin high-tech met traditionele couturetechnieken wordt gecombineerd. Waar het Japan van de jaren zeventig en tachtig kleding los van

⁹⁸ Uit een interview met Dewi Pinatih, in: Pinatih 2006 (zie noot 45), appendix p. 24.

het lijf lijkt te ontwerpen accentueert de nieuwe generatie duidelijk wel de menselijke vormen. Een aantal musea richt zich momenteel op het verzamelen van deze kledingstukken die soms eerder kunstwerken lijken dan draagbare mode.

De toekomst van mode in het museum vanuit de modewereld zelf lijkt dus toch te zijn veiliggesteld.

Een tweede opmerking bij het verzamelen van voornamelijk inhoudelijk waardevolle mode is dat het kiezen voor deze minderheid een discrepantie veroorzaakt tussen de 'echte' modewereld en de museale modewereld. Dit staat in schril contrast met de jaren zeventig, wanneer veel musea juist de ambitie hebben om het tijdsbeeld vast te leggen door de 'straatmode' van grote ketens aan de collectie toe te voegen. Het Centraal Museum koopt indertijd onder meer in bij het populaire merk Mac & Maggie, dat veel in het straatbeeld is te zien. De ambitie om het straatbeeld voor komende generaties te behouden lijkt na de eeuwwisseling als sneeuw voor de zon te zijn verdwenen. Een enkele uitzondering daarop is bijvoorbeeld de tentoonstelling ROFFA 5314, waarbij objecten met een betekenis voor jongeren worden aangekocht. Musea kiezen op dit moment doorgaans liever voor gedurfde, innovatieve en sculpturale stukken dan dat zij de kleding die op straat te zien is aan hun collectie toevoegen. Mode die op kunst lijkt het meest in de smaak te vallen bij conseratoren. Hierin vinden we een concreet bewijs van de volledige omslag in de omgang met museale mode. Mode hoeft in tegenstelling tot in de vroege twintigste eeuw niet slechts verzameld te worden als illustratie van het tijdsbeeld, maar om inhoudelijke en artistieke redenen.

Conclusie

Heeft Sjarel Ex overdreven door de veranderingen binnen de mode- en kostuumcollecties als emancipatieproces aan te duiden? Wat betreft de geschiedenis van het Centraal Museum lijkt hij de juiste woorden te hebben gekozen. En ook in andere collecties lijkt het erop dat mode gedurende de twintigste eeuw een plek heeft als autonome verzamelcategorie. De geschiedenis van het Centraal Museum laat een verhaal zien dat in veel opzichten typerend is voor dit emancipatieproces. Eind negentiende eeuw is de eerste mode te vinden in de collectie van het Centraal Museum. De aandacht voor deze stukken is op dat moment laag. Rond 1920 verandert dit, mede door de aanstelling van jonkvrouw De Jonge. Ook in andere musea is meer aandacht voor mode, wat duidt op een algemene verandering. Een van de oorzaken van de opkomst van museale mode is de sociale wetenschap die plots aandacht krijgt voor de manier waarop kleding een rol speelt in de samenleving. Na een periode van betrekkelijke rust rond de collectie duiken in de jaren zestig in verschillende musea de eerste conservatoren op het gebied van mode op, mede onder invloed van Groot-Britannië, waar vrouwen door wetgeving gemakkelijker aan het werk kunnen, ook als conservator. In het Centraal Museum wordt in deze periode begonnen met het systematisch ontsluiten van de collectie en het opstellen van een gestructureerd aankoopbeleid. In de jaren zeventig komen de collecties in verschillende musea rond dezelfde tijd tot bloei. Gespecialiseerde conservators, tentoonstellen en een gericht aankoopbeleid maken hun intrede en zorgen voor een groei in de zichtbaarheid en professionaliteit van de modecollecties. Wederom is de wetenschap een factor van belang in deze opleving, door de aandacht die ontstaat voor mode als afzonderlijk onderzoeksveld. Door de opkomst van de jeugdcultuur vindt men het bovendien van belang dat ook het straatbeeld wordt behouden voor volgende generaties en men begint met het verzamelen van confectie. In de jaren tachtig en negentig verandert de mode zelf onder invloed van de vernieuwende aanpak van een groep Japanse ontwerpers, waardoor het een conceptueler karakter krijgt. Dit heeft als gevolg dat de ontwerper meer als kunstenaar wordt gezien en kledingstukken interessanter en populairder worden voor het museum. Recente trends zijn onder meer de aandacht voor het ontwerpproces, het benadrukken van kleding als onderdeel van de identiteit en tentoonstellingen met een multidisciplinair karakter.

Concluderend kunnen we een aantal factoren aanwijzen die als grootste invloedssferen voor de algemene evolutie binnen modecollecties hebben gezorgd: de wetenschap, maatschappelijke verschuivingen en de verandering in het karakter van de mode zelf. Zoals is gebleken heeft de evolutie in de wetenschap rond kleding een stimulerende invloed gehad op de waardering van mode door het museum. Vooral de sociologie heeft interesse in het onderwerp, maar later komt met Barthes ook een semiotische benadering aan het licht. Wel moet worden opgemerkt dat de aandacht voor mode vanuit de wetenschap gedurende de twintigste eeuw relatief laag is gebleven. Betrekkelijk weinig publicaties zijn dus van grote invloed geweest. In de

eenentwintigste eeuw leidt de sterk groeiende aandacht voor mode in het museum tot een vraag naar onderzoek in de wetenschap, met het ontstaan van gespecialiseerde opleidingen tot gevolg.

Maatschappelijke veranderingen die van invloed zijn geweest op de veranderingen in het museum zijn de industrialisatie, de opkomst van de jeugdcultuur en verbeterende vrouwenrechten. De industrialisatie zorgt ervoor dat een groter deel van de bevolking toegang krijgt tot mode. Dit komt de acceptatie van het fenomeen ten goede, waardoor het museum meer oog heeft voor kleding als mogelijk verzamelobject. In de vroege twintigste eeuw trekt bovendien de relatie tussen verbeterende vrouwenrechten en de daaruit voortvloeiende verandering in kleding de aandacht van de sociale wetenschap, leidend tot een groeiende acceptatie van de discipline. In de twintigste eeuw is te zien dat met verbeterde werkmogelijkheden voor vrouwen in het museum er ook een groter aantal modeconservators opstaat. De opkomst van de jeugdcultuur zorgt in de jaren zeventig voor opvallende verzamelbeleidswijzigingen in de musea. Doordat de haute couture niet langer functioneert als graadmeter van de mode, omdat de goedkopere en experimenteler kleding van de jeugd dit overneemt, ziet het museum het als zijn taak om ook confectie te verzamelen om het straatbeeld te behouden. De laatste jaren lijken deze plannen echter te zijn losgelaten. Ook veranderingen in de mode zelf laten hun sporen na op het museumbeleid. Onder invloed van een groep Japanse ontwerpers verandert bij veel westerse namen het ontwerpproces, leidend tot een vergrote nadruk op het concept. Voor het museum betekent dit dat de objecten een extra verzamelwaarde hebben en dus vaker worden aangeschaft. De ontwerper wordt hierdoor meer als kunstenaar gezien. Wat opvalt is dat vaak voor een kleine groep vaste ontwerpers wordt gekozen die vanuit een conceptuele insteek handelen. Hierdoor wordt het verschil tussen museale mode en 'straatmode' steeds groter, in tegenstelling tot de jaren zeventig. Wat de toekomst zal brengen is moeilijk te peilen. Wel heeft de huidige aandacht vanuit de wetenschap en de waardering van de modeontwerper als kunstenaar de potentie om de mode tot een inhoudelijk en artistiek nog gewaardeerder discipline te maken.

Voor de toekomst zou het interessant zijn om naast het in deze thesis uitvoerig behandelde Centraal Museum ook de uitgebreide geschiedenis van andere musea in kaart te brengen. Hiermee kunnen de oorzaken voor beleidswijziging nog duidelijker en genuanceerder in kaart worden gebracht. Tijdens mijn onderzoek is duidelijk geworden dat de informatie op het gebied van met name de Nederlandse modecollecties nog vrij onontgonnen terrein is. De huidige aandacht voor en populariteit van museale mode in acht nemend lijkt het mij waardevol als heden, verleden en toekomst van deze bijzondere verzamelingen nog beter in kaart zullen worden gebracht.

Bronnen

§1 Literatuur

Adriaans, H., Kuus, S., *II Mode en Kostuums*, Utrecht 1995, (De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht).

Ahlrichs, C., *Van Stoffige Gedachten naar Gedachten van Stof. De huidige status van hedendaagse mode in Nederlandse musea*, Utrecht 2009.

Anoniem, *Centraal Museum. Jaarverslag 2005*, Utrecht 2006.

Anoniem, *Centraal Museum Utrecht. Overzicht 1972-1981*, Utrecht 1982.

Anoniem, *De Costuumverzameling in het Centraal Museum 1750-1930*, tent. cat. Utrecht (Centraal Museum) 1947.

Anoniem, *De historische collectie van het MoMu*, Antwerpen z.j.

Anoniem, *Guide du Musée Central Utrecht*, Utrecht 1950.

Anoniem, *Jaarverslag Centraal Museum Utrecht 1971*, Utrecht 1972.

Anoniem, *Jaarverslag Centraal Museum Utrecht*, Utrecht 1970.

Anoniem, *Museum Centraal. Collectieplan Editie 0*, Utrecht 2009.

Anoniem, 'V&A. A brief history of the museum' London, z.j.

Anoniem, 'V&A, Furniture, textiles & fashion department', London, z.j.

Barthes, R., *Systeme de la Mode*, Paris 1967.

Bergvelt, E., en Delhaye, C. (red.), *Mode en Musea. Zes trends, elf musea. Signalementen Museumstudies 2009-2010*, Amsterdam 2010.

Beumer, G., Hirakawa, T., Van Slobbe, A., *Alexander van Slobbe: And... And... And...*, uitgave bij tent. Utrecht (Centraal Museum) 2010.

Boucher, F., *Histoire du costume en Occident*, Paris 1996.

Carlson, L., *Queen of Inventions. How the Sewing Machine Changed the World*, North Clinton 2003.

De Jonge, C.H., *Het Costuum onzer Voorouders*, tent.cat. 's-Gravenhage (Ridderzaal) 1936.

Delhaye, C., 'Mode en consumptie. Enkele sociologische aantekeningen', in: *Tijdschrift voor Sociologie*, vol. 12, nr, 1, 1991, p. 61-78.

Fletcher, M., *Female Costume in the Nineteenth Century*, Oxford 1966.

Flugel, J.C., *The Psychology of Clothes*, London 1930.

Evans, C., Frankel, S., *The House of Viktor & Rolf*, London 2008.

Fock, W., Van Zijl, I. red., *VIII Meubelen tot 1900*, Utrecht 2005, (De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht).

Ginsburg G.(red.), *Fashion: an anthology by Cecil Beaton. Catalogue of an exhibition held at The Victoria and Albert Museum, October 1971 - January 1972*, tent.cat. London (The Victoria and Albert Museum) 1971.

Hohé, M., *Haute Couture. Voici Paris*, tent. cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 2010.

Hoitsma, S., De Vilder, K., Walgenbach, H., *ROFFA 5314. De stijl van Zuid*, Rotterdam 2010.

Kawamura, Y., *Fashion-ology. An introduction to Fashion Studies*, Oxford 2005.

Koenig, R., *Sociologie van de mode*, Utrecht 1968.

Lipovetsky, G., *l'Empire de l'éphémère*, Paris 1987.

Meij, I., *Haute Couture & Prêt-à-Porter, mode 1750-2000. A choice from the costume collection municipal museum The Hague*, Zwolle 1998.

Muller,S., *Catalogus van het Museum der Oudheden*, Utrecht 1878.

Muller, S., *Catalogus van het Museum van Oudheden*, Utrecht 1904.

Pinatih, D., 'Interview with Judith Clark', in: Dewi Pinatih, *Please do not touch. Developments and Opportunities in the Field of Exhibiting Fashion*, Amsterdam 2006.

Roach-Higgins, M.-E., Eicher, J., *The Visible Self. Perspectives on Dress*, New Jersey 1973.

Steele, V., 'Introduction', in: Valerie Steele (red.), *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, New York 2005, p. XV.

Steele, V., 'Museum Quality: the Rise of the Fashion Exhibition', in: *Fashion Theory. The Journal on Dress and Body Culture* 12 (2008) nr. 1 (maart), pp. 10-22.

Sumner, W., Keller, A., *The Science of Society. Volume 3*, New Haven 1927.

Tarde, G., *The laws of Imitation*, New York 1903.

Taylor, L., "Doing the laundry? A reassessment of object-based Dress History", *Fashion Theory. The journal on dress and body culture* 2 (1998) nr. 4 (December), pp. 337-358.

Teunissen, J., Brand, J., *Global Fashion / Local Tradition*, Arnhem 2005.

Toennies, F., *Custom: an essay on social codes*, New York 1909.

Van den Bergh-Hoogterp, L.E., 'Van zilveren trompet tot scheepsbestek', in: Liesbeth M. Helmus (red.) *4 Edele en ondedele metalen*, Utrecht 1997 (De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht).

§2 Websites

Anoniem, 'Communist Dress', in": website *Clothing and Fashion Encyclopedia* <<http://angelasancartier.net/communist-dress>> (12 mei 2011).

Afbeeldingen

- Afbeelding voorpagina: Viktor & Rolf, *Michelle*, collectie Centraal Museum Utrecht, inv. nr. 30036. Zijde, collectie lente/zomer 2005. Afbeelding eigendom van Centraal Museum Utrecht.

- Afbeelding 2: *Villa Hoogeland*. Afbeelding eigendom van Buitenplaatsen in Nederland. Aankoop 2005. Afbeelding eigendom van Centraal Museum Utrecht.

- Afbeelding 3: *Herenhandschoen*, 1520, collectie Centraal Museum Utrecht, inv.nr. 4453. Leer, geborduurd. Aanwervingsdatum voor 1878. Afbeelding eigendom van Centraal Museum Utrecht.

- Afbeelding 4: *Louis XIV-stijlkamer van het Centraal Museum*, 1925. Afbeelding eigendom van Het Utrechts Archief.

- Afbeelding 5: *Centraal Museum Utrecht in het voormalig Agnietenklooster*. Afbeelding eigendom van Dutch DNA 2011.

- Afbeelding 6: Mac & Maggie en Jan Jansen (styling Cora Kemperman), *Kledingset bestaande uit hes, broek, hoed, zonnebril, shawl, mitaines en schoenen*, 1982, collectie Centraal Museum Utrecht, inv.nr. 23177/001-007. Blauwe en zwarte katoen, zwart leer, zwart stro. schenking 1982. Afbeelding eigendom van Centraal Museum Utrecht.

- Afbeelding 7: *Mode in de jaren zestig*, Afbeelding eigendom van Blue Bird Vintage.

- Afbeelding 8: *Ontwerp van Comme des Garçons*. Afbeelding eigendom van Centraal Museum Utrecht.

- Afbeelding 9: *Tentoonstelling Local Fashion / Global Tradition*. Afbeelding eigendom van Hek van der Geest.

- Afbeelding 10: *Tentoonstelling Voici Paris! Haute Couture*, Gemeentemuseum Den Haag. Afbeelding eigendom van Fashion Blog.nl.

