

Iets met
context



Het ervaren, beleven, aanschouwen en zien van (een) mode (show)

Afstudeerscriptie van Vere van Hal

Begeleiders: Mo Veld en Peter Pover

Gerrit Rietveld Academie
Modeafdeling
2016

En met speciale dank aan Hans van Hal

Inhoudsopgave

I		blz. 5
II	Inleiding	blz. 6
III	Theorie Ervaren en beleven De geëmancipeerde toeschouwer Mode vanuit de sociologie	blz. 7, 8 en 9 blz. 10, 11, 12 en 13 blz. 14 en 15
IV	Mode Mode vanuit mijn perspectief Een modeshow Mijn modeshow	blz. 16 blz. 17, 18 en 19 blz. 20
V	Afsluiting	blz. 21
VI		blz. 22
VII	Bronnenlijst	blz. 23

Ik aanschouw: *"Een lang, dun, statisch, emotioneel, goed gestyled meisje. Ik schat haar tussen de 15 en 20 jaar oud. Op de maat van de afgespeelde muziek, die de gehele ruimte vult, loopt ze een langgerekt, smal en leeg podium af. Deze wordt omringd door veel, dicht op elkaar zittende, wederom goed gestylede mensen. De blikken van de toeschouwers volgen het meisje, totdat er een vergelijkbaar, maar toch ander meisje, hetzelfde langgerekte, smalle podium afloopt. Wanneer het eerste meisje aan het einde van het podium is draait ze zich om en loopt weer terug. Tijdens haar weg terug passeert ze de ander. Er is geen reactie af te leiden aan de lichamen van de meisjes als ze elkaar ontmoeten of passeren, ook uiten ze niet dat ze elkaar waarnemen.*

De toeschouwers kijken af en toe naar meisje één afgewisseld met het kijken naar meisje twee, totdat meisje één weer terug aan het begin van het langgerekte, smalle podium is en achter de coulissen verdwijnt. Dan komt er een derde meisje op en begint het weer van voor af aan. Dit gaat door tot er achttien meisjes in verschillende kledingstukken, op dezelfde manier gestyled, over het langgerekte, smalle podium op de maat van de muziek heen en weer gelopen hebben. Dit alles zonder dat de modellen elkaar zichtbaar gezien of op elkaar gereageerd hebben. Daarnaast merk je niet dat de modellen de toeschouwers opgemerkt hebben."

II Inleiding

Mijn grote verbazing is dat veel voor lief genomen wordt. Zoals iets ooit is bedacht, ongeacht welke tijdsperiode, welke aanleiding of reden dit ook had. Dag in dag uit worden dingen bedacht en uitgevoerd. Er worden weinig vragen gesteld bij het waarom.

De gebeurtenis die op de vorige bladzijde beschreven is (zie I), ligt ten grondslag aan mijn persoonlijke ervaring als ik een modeshow zie. In de afgelopen jaren heb ik als modestudent aan de Gerrit Rietveld Academie een aantal shows van achter de schermen ervaren, vanuit het publiek gezien en nog meer via het internet aanschouwd.

De vraag die ik mezelf altijd weer opnieuw stel is: waarom lopen de modellen heen en weer over de catwalk? En waarom is er zo weinig of eigenlijk beter gezegd, geen interactie tijdens een modeshow? Er is namelijk geen interactie waar te nemen tussen modellen onderling, tussen model en het werk dat zij op haar eigen lichaam draagt, en al helemaal niet tussen model en toeschouwer.

Daarnaast vraag ik me dikwijls af wat een model ervaart wanneer hij of zij de catwalk op en af loopt. En daarbij aansluitend: wat ervaart het publiek bij het zien van een modeshow?

In deze scriptie stel ik graag vragen bij het geaccepteerde rondom een modeshow die we daardoor te passief beleven. Ik zal vraagtekens zetten bij 'de werkelijkheid' van de catwalk.

In de eerste drie hoofdstukken verdiep ik me in een aantal theoretische kaders. Allereerst ga ik op zoek naar wat er geschreven is over hoe we kunst kunnen ervaren of beleven. De filosoof Walter Benjamin heeft hierover geschreven. Ook kijk ik waarom hij dit onderscheid maakt.

Daarna zal ik ingaan op het verschil tussen de actieve en de passieve toeschouwer dat uiteen gezet is in het boek 'De geëmancipeerde toeschouwer' van Jacques Rancière.

Als laatste onderdeel van mijn theoretische zoektocht zal ik de Japanse schrijfster en sociologieprofessor van het Fashion Institute of Technology aanhalen aan de hand van haar boek 'Fashion-ology'. Yuniya Kawamura beschrijft het fenomeen mode en stelt dat het niet over kleding gaat maar over een geloof dat we (kunnen) ervaren.

Nadat ik deze drie beschouwingen heb bestudeerd en beschreven zal ik mijn eigen positie aangeven ten aanzien van de theorieën van Walter Benjamin, Jacques Rancière en Yuniya Kawamura.

Ten slotte zal ik naar voren brengen welke onderdelen van deze theorieën naar mijn mening van toepassing zijn op een modeshow.

Daarna ga ik in op hoe mijn beeldend werk met volle overtuiging mee kan doen met de aanstaande Rietveld Fashion Show. Zodat ik kan afstuderen aan de modeafdeling van de Gerrit Rietveld Academie om me vervolgens beter te kunnen positioneren ten opzichte van de bestaande (mode)wereld.

III Theorie **Ervaren en beleven**

Ervaren en beleven verschillen niet of nauwelijks in betekenis volgens het woordenboek. Ervaren is leren door dingen mee te maken of door iets te ondervinden. Beleven betekent ondervinden of getuige zijn van iets.

De filosoof Walter Benjamin maakt echter wel een duidelijk onderscheid tussen beide termen. Hij stelt dat de ervaring van een toeschouwer van een kunstwerk anders is bij een origineel werk dan bij een gereproduceerd werk. In een origineel kunstwerk kunnen we onszelf onderdompelen, in opperste concentratie, oftewel we 'ervaren' het werk:

*"[The painting] invites the viewer to contemplate; he is able, in front of it, to give himself up to his chain of associations."*¹

Als we een kunstwerk 'ervaren' doen we dat meer actief dan als we het 'beleven'. Een gereproduceerd kunstwerk geeft aanleiding om er verstrooid of afgeleid naar te kijken. Een veel gebruikt voorbeeld van Walter Benjamin is het medium film. Tijdens het kijken naar een film is er geen tijd om lang iets te overpeinzen, want voordat je het weet is er alweer een volgend beeld om op te focussen. Dit is hoe we een werk 'beleven', zegt Benjamin. Het 'beleven' van een kunstwerk vergelijkt hij ook wel met architectuur:

*"The distracted mass absorbs the work of art into itself. Buildings, most obviously, architecture has always provided the prototype of a work of art that is received in a state of distraction and by the collective."*²

Maar wie is Walter Benjamin eigenlijk? En wat zijn zijn beweegredenen om de termen 'ervaren' en 'beleven' op deze manier in het leven te roepen met betrekking tot de ervaring van een kunstwerk?

Walter Benjamin is een filosoof, kunstcriticus, socioloog, intellectueel, radiomaker, vertaler, Jood, Duitser, communist, modernist en vooral een wereldburger.

Hij is in 1892 geboren in Berlijn. Na zijn middelbare schooltijd besluit hij filosofie te gaan studeren (1912).

Na de machtsovername van Adolf Hitler in Duitsland (1933) vertrekt Benjamin, vanwege zijn Joodse achtergrond, naar Parijs. In deze periode schrijft hij zijn belangrijkste filosofische, theologische en (kunst)historische theorieën.

¹ Blz. 32: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin, Penguin Books: Great

² Blz. 33: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin, Penguin Books: Great Ideas: nr. 56, Londen, 2008.

Walter Benjamin voelt zich onder andere uitgedaagd door de heersende geschiedbeschouwingen van zijn tijd, vooral door het marxistische historische imperialisme ³.

In de moderniteit zijn mensen, volgens Benjamin, het vermogen om ervaringen uit te wisselen kwijtgeraakt. Dit hangt nauw samen met de 19^e-eeuwse industrialisatie, verstedelijking en materiële vooruitgang. De toegenomen technologieën nemen veel taken van mensen over. Grootschalige productieprocessen zijn vanaf toen niet meer uit de maatschappij weg te denken. Bovendien wordt de mens vele uren per dag achter de lopende band geplaatst, om de machines te ondersteunen met eenzijdig, 'lopende band' werk.

Ook heeft de opkomst van de 19^e-eeuwse industrialisatie, verstedelijking en materiële vooruitgang invloed op kunst. Vandaar dat Walter Benjamin in 1935 zijn kunstwerkessay 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' publiceert ⁴. Dit is vijf jaar voor hij zelfmoord pleegt op de grens tussen Frankrijk en Spanje toen hij op de vlucht voor de Gestapo was.

Benjamin bevraagt de positie van de nieuwe media film en fotografie in zijn kunstwerkessay en daarbij welke consequenties 'technische reproduceerbaarheid van deze nieuwe media' op kunst hebben. Het karakter van de kunst is wat hem betreft hierdoor diepgaand veranderd.

Zijn eigen verwoorde term, die voortvloeit uit het analyseren van deze consequenties, is 'het aura' van een kunstwerk. Volgens Walter Benjamin bezit een kunstwerk alleen een aura als het origineel gemaakt is door de kunstenaar zelf. Het werk heeft dus een unieke aanwezigheid in tijd en ruimte.

Door de opkomst van de reproductietechniek is het voor het eerst in de geschiedenis mogelijk een beeld zo snel en makkelijk te reproduceren dat de kundigheid van de mens wordt ingehaald. Volgens Benjamin gaat hierdoor de authenticiteit en uniciteit van een kunstwerk verloren, namelijk de traditionele en rituele waarde van een werk.

Echter, de mogelijkheden om kunstwerken in het openbaar tentoon te stellen zijn zo vergroot dat hun oorspronkelijke cultuswaarde wijkt voor de tentoonstellingswaarde. Het is een 'gebruiksgoed' geworden om publiekelijk gezien en getest te worden. Het kunstwerk is nu 'verplaatsbaar'. Het publiek wil volgens Benjamin werken 'dichter naar zich toehalen' en 'te pakken krijgen'. Men wil door technische reproductie het 'eenmalige van elke realiteit juist overwinnen'.

³ Marxistisch historisch imperialisme: de wereldgeschiedenis wordt in grote mate bepaald door materiële, economische omstandigheden; dit wordt beschouwd als de reden voor de sociale verhoudingen en de verdeling van de maatschappij in klassen, die voortdurend strijd met elkaar leveren.

⁴ De originele Duitse versie is in 1935 gepubliceerd. Een tweede, Franse, editie is aangepast, vertaald en uitgegeven in 1936. In 1939 is de definitieve versie gepubliceerd, die later naar het Engels vertaald is.

De uiteenzetting van het aura van een kunstwerk resulteert dus in het onderscheid tussen het 'ervaren' en 'beleven' van een werk. Volgens Walter Benjamin is de ervaring van een toeschouwer anders bij een origineel kunstwerk, dat dus omgeven is door een aura, dan bij een gereproduceerd werk, dat niet omhuld is door een aura, maar slechts door zijn technische reproduceerbaarheid.

Benjamin trekt het zelfs breder en stelt dat de massamedia de samenleving zodanig hebben veranderd dat de dagelijkse ervaring van de werkelijkheid niet meer authentiek is. Sterker nog, volgens Benjamin ervaren we niet meer. We beleven nog alleen. We nemen informatie op in een ongeordende indifferente stroom van berichten en beelden die niet zijn ingebed in traditie en collectiviteit.

Walter Benjamin is bijzonder kritisch in 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' over de opkomst van reproduceerbare kunst. Toch ziet hij het als een verandering die er gewoon moet komen. Hij vraagt zich bijvoorbeeld geen moment af of de nieuwe media fotografie en film als kunst bestempeld mogen worden, veel tijdgenoten doen dit namelijk. Benjamin bekritiseert en analyseert deze media, hij noemt deze verandering ook wel kunst die 'emancipeert'.

In het volgende hoofdstuk ga ik nader in op emancipatie, vooral die van de toeschouwer naar aanleiding van de Franse filosoof Jacques Rancière.

III Theorie **De geëmancipeerde toeschouwer**

De Franse hedendaagse filosoof Jacques Rancière geeft, net als Walter Benjamin, betekenis aan het woord 'emancipatie'. In zijn boek 'Le spectateur émancipé', 2008, ('De geëmancipeerde toeschouwer') legt hij het als volgt uit:

*"Het vervagen van de tegenstelling tussen diegenen die kijken en handelen."*⁵

Hoe komt de Franse filosoof tot dit thema? Maar eerst wie is Jacques Rancière?

Jacques Rancière is op 10 juni 1940 in Algerije geboren. Later studeert hij filosofie aan de École Normale Supérieure in Parijs. Zijn carrière begon als student van de marxistische filosoof Louis Althusser.

Door de opstand van studenten en arbeiders in mei 1968 in Parijs, waar Rancière onderdeel van was, breekt hij met zijn voormalige leermeester Althusser. Dit is veroorzaakt door hun meningsverschil over de ideologie van een opstand. Althusser benadrukte de noodzakelijke rol van de intellectuele voorhoede in de geest van Marx. Rancière is echter van mening dat arbeiders prima in staat zijn hun eigen onderdrukking te begrijpen en zichzelf te emanciperen zonder begeleiding van een elitegroep van theoretici.

In 1987 schrijft Rancière het boek 'Le Maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle' ('The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation'). Hier beargumenteert hij dat iedereen, ongeacht educatieve achtergrond, alles aan iedereen kan leren door pedagogische technieken te gebruiken die studenten helpen om hun eigen intellectuele kracht te ontdekken en ontwikkelen. Kortom, je zou kunnen stellen dat een centraal thema van Rancière radicale gelijkheid is.

Daarnaast ligt zijn belangstelling voor een groot deel bij de studie van de visuele cultuur en de relatie tussen politiek en esthetiek. Wat hem betreft zijn deze twee onlosmakelijk met elkaar verbonden. In 'Malaise dans l'esthétique' (2004) stelt Rancière dat de term 'esthetiek' opnieuw geïnterpreteerd moet worden. Door terug te gaan naar de achttiende-eeuwse omschrijving van het woord esthetica, komt Rancière tot de constatering dat esthetiek niet kan worden gedefinieerd als een aparte discipline. Het zou beschreven moeten worden als een 'verzameling regels voor de identificatie van kunst', dat wil zeggen als de wijze waarop kunst binnen een gegeven historische of maatschappelijke context wordt gedefinieerd. Kunst als abstract begrip bestaat niet volgens Rancière. Zij is altijd afhankelijk van de manier waarop zij wordt ervaren in verschillende perioden of onder verschillende 'regimes', zoals Jacques Rancière het noemt. Hij heeft drie regimes verwoord in zijn boek 'Malaise dans l'esthétique' (2004).

Het eerste regime is 'het ethische regime'. Het kunstwerk wordt hier beoordeeld naar aanleiding van waarheidsgetrouwheid en imitatie.

⁵ Blz. 24: *De geëmancipeerde toeschouwer*, Jacques Rancière, vertaald door Joost Beerten en Walter van der Star, Octavo publicaties, Amsterdam, 2015.

'Het representatieve regime' is de tweede en die was voornamelijk gangbaar in de 18^e eeuw. De ambachtelijke kwaliteit was belangrijk bij de beoordeling van het kunstwerk. Daarnaast moest er een goede verhouding zijn tussen onderwerp en afbeelding.

Het laatste verwoorde regime van Rancière is 'het esthetische regime'. Deze is gebruikelijk in de moderne tijd en verschilt van de twee eerdergenoemde regimes. De kunst heeft namelijk geen speciale plaats in de maatschappij en daarbij zijn eigenschappen zoals ambacht en uitvoering niet meer doorslaggevend. Het belangrijke mechanisme hierin is de afstand, ook wel breuk, tussen kunstenaar en het publiek. Elk direct verband tussen het maken van kunstvormen en het effect op een bepaald publiek is verdwenen. Oftewel een kunstenaar kan er niet langer meer van uitgaan dat haar publiek begrijpt wat zij bedoelt met het werk.

Met deze achtergrond van Jacques Rancière ga ik terug naar 'De geëmancipeerde toeschouwer', waarin hij zijn betekenis van emancipatie geeft, of eigenlijk beter gezegd, waar voor hem emancipatie begint in relatie tot het onderwerp 'de toeschouwer':

"Het vervagen van de tegenstelling tussen diegenen die kijken en handelen."

Een acteur handelt en een toeschouwer kijkt. Dat is hoe de rollen in een theater normaliter verdeeld zijn. Welke tegenstelling wil Rancière dan doen vervagen in zijn boek 'De geëmancipeerde toeschouwer'? Is het zijn intentie om kunst uit musea te krijgen en toneel te bevrijden uit de theaters, zodat de hele samenleving tot een organisch creatieve gemeenschap gevormd wordt? Is het zijn bedoeling om, net als Bertolt Brecht en Walter Benjamin, te streven naar het activeren van de passieve toeschouwers tot participanten, zodat het kunstwerk kritisch geanalyseerd wordt of zelfs opgeheven door deelname van het publiek?

Nee, Jacques Rancière heeft dit niet als hoger doel gesteld. Zijn intentie is om duiding te geven aan een 'passieve toeschouwer' en een 'actieve toeschouwer' met betrekking tot theater en kunst. Volgens Rancière is de moderne kunstenaar haar greep kwijtgeraakt op het passieve publiek en probeert deze te hernemen door toeschouwers tot participanten te maken. Rancière is van mening dat de toeschouwer onterecht wordt gediskwalificeerd doordat zij zit en kijkt. Daardoor dus snel verward wordt met 'niets doen' en de acteurs op het toneel wel (zichtbaar) 'iets doen'. Wat Jacques Rancière betreft kun je kijken of luisteren niet gelijkstellen aan passiviteit. De tegenstellingen kijken/weten, collectief/individueel en activiteit/passiviteit zijn iets volkomen anders dan de logische tegenstellingen tussen vastomlijnde termen. Een toeschouwer is bezig met het op haar manier vertalen van wat zij ziet.

Overigens, zorgt het verlangen om de afstand tussen toeschouwer en de kunst (het toneelstuk of het kunstwerk) op te heffen juist niet voor de afstand die er is? Met andere woorden, als een kunstenaar participanten maakt van de toeschouwers kan het effect dan soms juist niet averechts zijn? De toeschouwer kan zich minder in concentratie onderdompelen, oftewel de toeschouwer kan het werk juist minder 'ervaren', zoals Walter Benjamin zou verwoorden. Rancière bepleit dat het verlangen om de afstand op te heffen juist zorgt voor de afstand:

*"Het zijn vleesgeworden allegorieën van ongelijkheid."*⁶

Jacques Rancière vindt dat de afstand tussen kunstenaar en toeschouwer niet als een kwaad bestreden moet worden:

*"De afstand die de onwetende moet overbruggen is niet de kloof tussen zijn onwetendheid en de kennis van de meester. Het is simpelweg de weg die loopt van wat hij al weet naar wat hij nog niet weet, maar wel kan leren zoals hij al het andere heeft geleerd, niet om de plaats van de geleerde in te nemen, maar om zich te bekwamen in de kunst van het vertalen, zijn ervaringen in woorden om te zetten en zijn woorden aan een test te onderwerpen, zijn intellectuele avonturen voor anderen te vertalen en de vertalingen die zij hem voorschotelen van hun eigen avonturen terug te vertalen."*⁷

Kortom, Jacques Rancière pleit ervoor om de afstand tussen de tegenstelling van kijken en handelen te verkleinen of op een bepaalde manier, maar niet letterlijk, op te heffen. Een toeschouwer kan namelijk fysiek actief zijn, maar kan evengoed actief zijn terwijl zij stil zit en kijkt. Wat mij betreft kunnen we dat 'creatief participeren' noemen. Wanneer een toeschouwer kijkt, het werk over haar heen laat komen, bevraagt zij wat zij ziet, spiegelt zij het aan wat zij al kent of eerder gezien heeft. Om er vervolgens iets mee te doen, wat natuurlijk op verschillende niveaus mogelijk is. Door een kunstwerk te zien en er zo gezegd op een creatief, participerende manier mee om te gaan kan een kunstwerk je wereldbeeld veranderen of juist versterken zoals je al dacht. In beide gevallen activeert een kunstwerk bij de toeschouwer iets. Oftewel, kunst heeft het vermogen om de grenzen van wat gezegd en getoond wordt te verschuiven en kan zo nieuwe mogelijkheden openen voor het samenleven:

*"Er moet een theater zonder toeschouwers komen, dat zijn getuigen niet langer met beelden verleidt maar hun iets leert, dat hen verandert in actieve deelnemers in plaats van passieve voyeurs."*⁸

⁶ Blz. 18 : *De geëmancipeerde toeschouwer*, Jacques Rancière, vertaald door Joost Beerten en Walter van der Star, Octavo publicaties, Amsterdam, 2015.

⁷ Blz. 16: *De geëmancipeerde toeschouwer*, Jacques Rancière, vertaald door Joost Beerten en Walter van der Star, Octavo publicaties, Amsterdam, 2015.

⁸ Blz. 9 en 10: *De geëmancipeerde toeschouwer*, Jacques Rancière, vertaald door Joost Beerten en Walter van der Star, Octavo publicaties, Amsterdam, 2015.

Wat Jacques Rancière hier zegt vormt voor mij de essentie van wat kunst is of waar zij toe in staat is. Voor mode, net als kunst, geldt voor mij hetzelfde: het zou moeten gaan over het activeren van gedachten en mogelijk daaropvolgend daden.

Een modeshow is een onderdeel in de communicatie van mode. Een show zou daarom moeten aanzetten tot het verschuiven van de grenzen van wat gezegd en getoond wordt. Een modeshow zou een toeschouwer in de 'actieve toeschouwer' van Rancière moeten doen veranderen, zodat ze er iets van leren, zodat hun wereldbeeld verandert of juist versterkt zoals ze al dachten.

Tot dusver gebruikte ik theorie van het ervaren of beleven van een kunstwerk of een theatervoorstelling om in de vorige alinea mijn standpunt als voorlopige conclusie over de mode te onderbouwen. In het volgende hoofdstuk zal ik ingaan op hoe de sociologie professor van het Fashion Institute of Technology (New York), Yuniya Kawamura, mode als fenomeen en systeem ervaart.

III
Theorie
Mode vanuit de sociologie

*"Fashion is a symbol manifested through clothing."*⁹

Dit citaat is afkomstig uit het boek 'Fashion-ology' geschreven door de sociologieprofessor Yuniya Kawamura. Aan de hand van dit boek zal ik duiding geven aan het fenomeen 'mode', zodat ik vervolgens in kan gaan op de vragen die ik in de inleiding stelde over modeshows.

Want hoe kan je mode eigenlijk het beste definiëren? Is mode hetzelfde als kleding? En als er over het modesysteem gesproken wordt, welk systeem word er dan bedoeld?

'Fashion-ology' is een beschouwing van het fenomeen mode vanuit een sociologisch perspectief. Mode is als een ideologie, een geloof of ook wel als een mythe, volgens Yuniya Kawamura. Zij zegt namelijk in haar boek het volgende over mode:

*"Fashion as a myth has no scientific and concrete substance. The function of myth is essentially cognitive, namely to account for the fundamental conceptual categories of the mind. It embodies collective experiences and represents the collective conscience, and this is how the myth continues."*¹⁰

Kawamura benadrukt dat ze een ideologie niet op een marxistische manier verstaat. Volgens haar is mode een ideologie of een mythe, die uiteenlopende overtuigingen kan omvatten, waarbij het niet relevant is of deze waar of niet waar zijn.

Voordat ik verder op het gedachtegoed van deze sociologieprofessor inga, zal ik haar achtergrond eerst kort introduceren. Yuniya Kawamura is in 1963 geboren in Praag en heeft Japanse wortels. Ze studeerde mode in Tokyo, Londen en New York. Daarnaast behaalde ze in 2001 een PhD in sociologie aan de Colombia University.

Het boek 'Fashion-ology' is in 2005 geschreven door Yuniya Kawamura en heeft als ondertitel 'Een introductie van modestudies'.

Hierin maakt ze een onderscheid tussen twee systemen: het 'kledingsysteem' en het 'modesysteem'. Het kledingsysteem is de sector rondom het produceren en consumeren van kleding die we met zijn allen dagelijks nodig hebben.

Het modesysteem is als een mythe. Wat haar betreft is het een ongrijpbaar cultureel symbool dat een statusfunctie in onze (westerse) maatschappij vervult.

Kawamura omschrijft het modesysteem daarnaast ook als een geïnstitutionaliseerd systeem. Het werkt als een sociale structuur. 'Het systeem' is, onder andere, dat de modeontwerper op een voetstuk wordt geplaatst en als geniaal wordt afgebeeld. Hier is niet één individu verantwoordelijk voor, maar het is een collectieve handeling. Het is een netwerk van ontwerpers, fabrikanten, groothandelaren, PR kantoren, journalisten en reclame bureaus.

⁹ Blz. 59: *Fashion-ology*, Yuniya Kawamura, Bloomsbury, New York, 2005.

¹⁰ Blz. 43: *Fashion-ology*, Yuniya Kawamura, Bloomsbury, New York, 2005.

Yuniya Kawamura gelooft echter niet dat die ene 'geniale ontwerper' niet ingeruild kan worden voor iemand anders. Iemand wordt namelijk niet creatief geboren, maar op een bepaald moment wordt je waargenomen als creatief, zegt Kawamura:

*"Every individual has an urge to create something and possesses the seed for creativity, but external forces are required to legitimate that act or the end product as 'creative'."*¹¹

Kawamura bepleit dat kledingsystemen in zowel westerse als niet-westerse samenlevingen gesticht zijn, modesystemen daarentegen alleen in het Westen. In het midden van de negentiende eeuw werd mode voor het eerst geïstitutionaliseerd, dit was in Frankrijk.

Eerder was er al wel mode, maar nog niet als een geïstitutionaliseerd systeem. Een goed voorbeeld van mode vóór de negentiende eeuw was aan het hof van Louis XIV. Het vooroplopen met 'het nieuwste' was ontzettend belangrijk om zo status te behouden of (nog meer) te verkrijgen. Door deze verkregen positie gingen anderen hen imiteren, waardoor 'de voorlopers' weer op zoek moesten naar iets nieuws. Mode werd toen geanalyseerd vanuit het perspectief van degene die de mode overnam en consumeerde. Hiermee is de oorspronkelijke structuur van mode in een notendop uitgelegd.

*"No matter which time period in history one is talking about, the definite essence of fashion is change."*¹²

De couturier Charles Frederick Worth (1825-1895) was de eerste ontwerper waarvan de naam bekend werd voor het publiek. Hiermee is het geïstitutionaliseerde modesysteem geboren. Hij diende namelijk niet langer alleen meer voor rijke dames. Elke vrouw wilde nu gekleed worden door Worth. Het stersysteem van ontwerpers is sindsdien niet meer weg te denken uit de mode.

Kawamura benadert het modesysteem voornamelijk sociologisch, als een sociale structuur. Ze beschrijft een netwerk van vele schakels. Het systeem bekijkt ze nauwelijks vanuit cultureel oogpunt. Wat mij betreft is de benadering vanuit het culturele ook belangrijk. Ik ben het eens met wat Kawamura zegt over mode: het werkt als een ideologie of een mythe. Het is een ongrijpbaar cultureel symbool.

Met deze theorie in het achterhoofd ga ik in het volgende hoofdstuk in op mijn eigen perspectief van mode.

¹¹ Blz. 61: *Fashion-ology*, Yuniya Kawamura, Bloomsbury, New York, 2005.

¹² Blz. 5: *Fashion-ology*, Yuniya Kawamura, Bloomsbury, New York, 2005.

IV
Mode
Mode vanuit mijn perspectief

Mode, net als kunst, heeft de potentie om het dagelijkse te overstijgen en het passieve te activeren. Het is als het ware een tegenhanger van het dagelijkse, een andere aanpak dan de dagelijks geaccepteerde en onopmerkelijke handelingen. Dat is waar mode en kunst voor mij over gaan, maar wel elk op een eigen manier.

Kunst komt voort uit een oergevoel. De kunstenaar handelt van binnenuit. De drijfveer zit in zichzelf. Zij is op zoek naar het mens-zijn. Wat betekent het om mens te zijn en hoe daar mee om te gaan?

Mode daarentegen probeert de tijdgeest te vangen. De ontwerper verhoudt zich tot de tijd en de wereld van dat moment. Ook gaat hij of zij een relatie aan met 'de ander'. Hoe verhoudt de één zich tot de ander? Hoe verhouden we ons tot elkaar? De drijfveer komt ook voort vanuit de behoefte om te gaan met de wereld van dat moment: om van daaruit te kunnen kijken en een visie te ontwikkelen. Dit steeds weer opnieuw, aangezien de tijd continue verandert. De ontstane visies worden hierdoor constant kritisch bevraagd en aangepast naar een volgende fase. Deze ideeën zouden volgens mij leidend moeten zijn in het modesysteem.

Oftewel mode gaat in essentie over verandering:

"Fashion is about change and the illusion of novelty".¹³

¹³ Blz. 73: *Fashion-ology*, Yuniya Kawamura, Bloomsbury, New York, 2005.

IV
Mode
Een modeshow

Als dertienjarig meisje moest ik, zoals zo vaak, weer eens mee met mijn ouders naar het museum. Verplichtte kost, dat is dus stom, net zoals al die tientallen andere musea die ik in mijn korte leven tot dan toe al had ondergaan. Ditmaal was het Groninger Museum aan de beurt. Hier was de eerste grote solotentoonstelling van de modeontwerper Hussein Chalayan te zien ¹⁴. Ik scharrelde, zoals ik gewend was, door het museum. Veel in mijn eentje, soms vergezeld door mijn ouders. Alles werd op de gebruikelijke manier gescand om vervolgens weer zo snel mogelijk door te kunnen lopen. Heel plichtsgetrouw was ik. Alles moest gezien worden, vond ikzelf, maar echt kijken deed ik niet.

Totdat ik op een werk stuitte waar ik blijkbaar, zonder dat ik het door had, makkelijk tien minuten met grote ogen en open mond heb staan kijken. Het was een filmpje van een collectie van Hussein Chalayan. Een witte ruimte was zichtbaar waar meubels in stonden: één tafel en vier stoelen. Vervolgens kwamen er modellen in simpele onderjurkjes de ruimte in lopen. Ze namen de bekleding van de stoelen en trokken die aan als jurk. De stoelen zelf werden opgeklapt tot koffers en de koffietafel ontplooidde zich tot een rok die werd aangetrokken, met als gevolg dat de kamer uiteindelijk helemaal leeg was.

Een lange tijd na het bezoek aan het Groninger Museum dacht ik nog terug aan dit werk. Het werk, de collectie, het verhaal, het concept of wat het dan ook was, het maakte voor mij niet uit, had zich in mij genesteld. Tot in mijn botten voelde ik iets. Ik kon mij ineens zo goed inleven wat het betekende als je zou moeten vluchten. Dit werk van Hussein Chalayan heb ik als dertienjarig meisje echt ervaren, besef ik me achteraf.

Jaren na het bezoek aan deze tentoonstelling was het werk voor mij naar de achtergrond verdwenen. Het zat nog steeds wel in mij, maar het voelde meer alsof ik gedroomd had. Het was heel ver weg, té ver weg. Ik kon namelijk geen naam, titel of plek meer terughalen waardoor alleen een vaag beeld en het gevoel bleef.

Totdat ik in 2010 op het internet een plaatje tegenkwam, waardoor de puzzelstukjes ineen vielen. Ik herkende de naam 'Hussein Chalayan' en las voor het eerst echt bewust over het werk dat ondertussen al diep in mij genesteld was. De collectie, waar het werk deel van uitmaakte, heette 'Afterwords' en bleek de herfst/winter collectie uit 2000 van de ontwerper te zijn. De collectie ging inderdaad over vluchten. Het stond in het teken van je huis moeten ontvluchten in tijden van oorlog. Hij verbond het thema vluchten met het idee van het verstoppen en camoufleren van waardevolle bezittingen of het meedragen daarvan, las ik.

De hierboven beschreven ervaring, waar mijn hart even van stil had gestaan, was niet bepaald die van een glamoureuze modeshow. Het is een werk dat niet in een hokje te plaatsen valt wat mij betreft en vooral ook niet in een hokje geplaatst hoeft te worden. Echter leerde ik dit wel kennen als zijnde 'mode'.

¹⁴ De eerste grote solotentoonstelling van Hussein Chalayan was van 17 april tot en met 4 september 2005 te zien in Het Groninger Museum.

Het ervaren van dit werk is het belangrijkste. Maar wat is 'dit werk' eigenlijk? Als klein meisje heb ik namelijk een filmpje van het hierboven beschreven tafereel gezien op een beeldscherm dat omringd werd door de betreffende meubels van Chalayan.

Vanuit het oogpunt van Walter Benjamin kon ik dit werk niet ervaren alleen beleven. Ik zag een film, een registratie van het originele werk: de show. Toch heb ik het verre van op een verstrooide manier beleefd, ik heb het ten volle ervaren.

Daarbij is het belangrijk te beseffen dat Benjamin zijn essay over reproduceerbaarheid van kunst in 1935 schreef, een tijd waarin film en fotografie in volle ontwikkeling waren. Hij schept een kader vanuit zijn tijd. Sindsdien hebben film en fotografie zich verder ontwikkeld en hebben een eigen plaats binnen de kunst ingenomen.

Ik schep nu mijn eigen kader, vanuit deze tijd, met als basis wat Benjamin geschreven heeft.

De afstand tussen de toeschouwer, mijzelf in dit geval, en het werk van Chalayan is heel klein. Althans, er was natuurlijk een enorme fysieke afstand. Groter zelfs dan dat ik als toeschouwer bij een modeshow aanwezig zou zijn. Echter de gevoelsmatige afstand was heel klein. Zelf werd ik in het werk gezogen en werd ik er deel van, zelfs nadat ik het museum verlaten had voelde ik me er nog steeds onderdeel van. Bovendien dacht ik te kunnen indenken hoe het moest voelen om te moeten vluchten.

De modellen tijdens de presentatie, en dus ook in de film van de presentatie, maken geen contact met het publiek. Wel hebben ze interactie met de objecten die op het podium staan: ze ontmantelen de stoelen en de tafel zodat ze deze kunnen aantrekken. Dit tafereel is toegankelijker dan dat een model heen en weer over de catwalk loopt. De modellen van Chalayan verrichten handelingen waardoor op het tafereel emoties direct af te lezen zijn: gevoelens van onbehagen die bij onzekere situaties als vluchten horen. Hierdoor kon ik mij toen en kan ik mij (nog meer) identificeren met het geheel.

Om met de filosoof Jacques Rancière te spreken: "Ik ben op dat moment in het Groninger Museum veranderd in een actieve deelnemer in plaats van passieve voyeur. Ik ben niet alleen verleid met beelden, maar ik heb er ook iets van geleerd." Ik heb me een heel klein beetje kunnen invoelen in hoe het zou zijn om te moeten vluchten. En misschien nog wel belangrijker, er is een wereld voor mij opengestaan met een taal die je als kunstenaar of ontwerper kan spreken.

De hoofddocent van de modeafdeling van de Gerrit Rietveld Academie, Niels Klavers, gaf een inleidend praatje toen ik als basisjaarstudent voor de keuze stond een afdeling te kiezen. Hij vertelde ons dat het niet uitmaakte op welke manier je mode benaderde, de essentie is namelijk altijd dat het gaat om te streven naar het vangen van de tijdgeest. Hij noemde dit ook wel 'Zeitgeist'. Deze woorden maakten mij enthousiast. Ik dacht exact te begrijpen waar Niels over sprak. Dit was dan ook uiteindelijk doorslaggevend om te kiezen voor de modeafdeling.

De tijdgeest van dit moment vraagt om verandering binnen de bestaande modewereld, zoals zij beschreven Yuniya Kawamura beschrijft. Men neemt niet per se alles zoals het ooit was bedoeld. De gebruikelijke modeshows worden voorzichtig bevraagd en langzaam veranderen de tradities. De tijdgeest vraagt er om dat niet alles meer geaccepteerd wordt of gewoonweg niet meer geaccepteerd kan worden.

Dezelfde tijdgeest heeft mij gebracht tot het bevragen van het fenomeen een 'modeshow'.

IV
Mode
Mijn modeshow

In mijn show toon ik complete, reeds bestaande outfits. Zelf heb ik er niks aan ontworpen of vervaardigd. Wel heb ik deze verzameld en bewust uitgekozen om ze hier aan het publiek te laten zien. De kleding heb ik geleend van verschillende mensen. Elk van hen heeft een speciaal gevoel bij elk afzonderlijk, eigen kledingstuk, net zoals dit voor ons allemaal geldt. Uit hun eigen context gehaald zijn het gewoon, alledaagse outfits, jij en ik zouden ze ook kunnen dragen. Het beeld is herkenbaar voor iedereen, we zien het dagelijks op straat, bewust en onbewust, als we elkaar tegenkomen.

Maar waarom hier?

Wat verwachtte je als publiek eigenlijk te gaan zien tijdens deze show?

Kloppen de alledaagse, herkenbare outfits niet in deze omgeving?

Bij het zien van dit tafereel komen er veel vragen op. Want waarom krijg je dit als toeschouwer van een modeshow te zien? Wat voegt het toe? Wat heeft de ontwerper zelf gemaakt?

De verwachtingen van het publiek zijn nu flink door elkaar geschud. Door de verwarring 'ziet' het publiek hopelijk niet alleen de show, maar gaat het ook 'ervaren': ze maken er daardoor actief deel van uit.

Mijn eigen context is nu gecreëerd.

Daaropvolgend wordt mijn werk, ruimtelijke beelden, gemaakt van bestaande kleding, op de catwalk getoond.

In plaats van de gebruikelijke, opzweepende muziek tijdens een modeshow klinkt er een stem door de ruimte. Deze stem vertelt over kleding. Welke ervaringen heeft men met kleding in het algemeen of met een specifiek kledingstuk in het bijzonder?

Het publiek voelt zich waarschijnlijk nu toch weer iets meer op haar gemak. Hoewel heel anders, komt het getoonde in de buurt van wat men verwachtte. Maar door de eerdere verwarring ervaart men dit deel van mijn show hopelijk toch iets intenser en actiever. Het afvragen wat je ziet en waarom je iets ziet is namelijk op scherp gezet.

V Afsluiting

Mijn zoektocht is gestart vanwege mijn verbazing in het algemeen over de vanzelfsprekendheid waarmee mensen vasthouden aan het bestaande, maar in het bijzonder ook in de kunst -en modewereld waar je juist het tegendeel zou verwachten.

Mijn vraag was: Waarom?

Ik heb gekeken naar ideeën over 'ervaren en beleven', over 'actieve en passieve toeschouwers' en over het 'kleding -en modesysteem'.

Als resultaat van mijn uitgebreide zoektocht, waar deze scriptie een weerslag van is, hoop ik enige vrijheid voor mijzelf gecreëerd te hebben om reeds bestaande gebruiken of handelingen te kunnen en mogen bevragen. Ik heb een kader willen scheppen om een eigen invulling te geven aan de gebruikelijke afsluiting van de modestudie aan de Gerrit Rietveld Academie.

Wat mij betreft zou een modeshow niet het doel op zich moeten zijn. Wel kan een show dienen als middel om je ideeën te uiten. Wanneer de vorm van een modeshow is aangepast aan het werk dat je gemaakt hebt, kan een show een magisch en prachtig middel zijn. Het zal toeschouwers uitdagen te heroverwegen waar ze naar kijken en dus actief maken zodat ze op die manier deel gaan uitmaken van de show.

*"De leerling leert iets van de meester wat de meester zelf niet weet. Wat hij leert is een effect van het overwicht van de meester die hem dwingt te zoeken en die deze zoektocht controleert. Hij leert echter niet wat de meester weet."*¹⁵

¹⁵ Blz. 19: *De geëmancipeerde toeschouwer*, Jacques Rancière, vertaald door Joost Beerten en Walter van der Star, Octavo publicaties, Amsterdam, 2015.

VII Bronnenlijst

- *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction:*
Walter Benjamin, Penguin Books: Great Ideas: nr. 56, Londen, 2008.
- *De geëmancipeerde toeschouwer:*
Jacques Rancière, vertaald door Joost Beerten en Walter van der Star,
Octavo publicaties, Amsterdam, 2015.
- *Fashion-ology:*
Yuniya Kawamura, Bloomsbury, New York, 2005.
- *Hussein Chalayan:*
Auteurs: Caroline Evans, Suzy Menkes, Ted Polhemus en Bradley Quinn,
NAI Uitgevers – Groninger Museum, 2005.