



Honestly! I'm wearing white!

Over witte kledij en mode

Anaïs Huyghe

Kleuren kregen doorheen de geschiedenis diverse, symbolische betekenissen. In onze westerse – christelijke – cultuur wordt wit geassocieerd met onschuld, reinheid en eeuwigheid. Ook ideeën zoals vrede en trouw worden met deze niet-kleur verbonden.¹

Door de positieve connotaties kreeg wit een prominente plaats bij vreugdevolle en grootse momenten in het leven, zoals een doopsel of een huwelijk. Ook groepen die strijden voor rechtvaardigheid, eerlijkheid of samenhang, zoals de suffragettes of de aanwezigen tijdens de Witte Mars, doen dat in (gedeeltelijk) witte outfits. Dokters, kelners of koks, kiezen vaak voor een witte plunje en overtuigen zo omstaanders via netheid van hun deskundigheid.

Dit artikel onderzoekt de betekenis en het gebruik van wit in de westerse kledij en mode van 1750 tot vandaag. Er werd een onderscheid gemaakt tussen kledij en mode. Kledij is de generische term om het materiële product, waarmee we ons lichaam dagelijks beschermen, aan te duiden en mode, een begrip met eigen afspraken, wordt gestuurd door onze grote drang naar vernieuwing – *neomania* – en is tijdsgebonden.²

In een eerste deel wordt de symbolische betekenis van wit en de toepassing ervan in de klederdracht beschreven. Waar mogelijk wordt de vertaalslag naar mode gemaakt. Een tweede deel gaat over het gebruik van wit of witte kledij in de mode. Mode maakt gebruik van de gekende symboliek – onschuld, eerlijkheid, puurheid – maar voegt ook nieuwe betekenissen en associaties toe. Om het overzicht te bewaren, werd ook dit deel in twee categorieën opgedeeld. Een eerste deel gaat over het (zelf)referentiële karakter van mode en beschrijft voorbeelden wanneer kenmerkende witte kledingstukken worden ingezet om een verhaal te vertellen: het witte hemd, de victoriaanse ruche of een gedrapeerde tunica. Naast de *chemise à la reine*, wordt de toepassing van wit binnen het oeuvre van ontwerpers zoals

1 G. Ashdown Audsley, *Colour in Dress: A Manual for Ladies*, (Londen: Sampson Low, Marston and Co, LTD., 1912), 129–130.

2 Y. Kawamura, *Fashion-ology: An introduction to Fashion Studies (Dress, Body, Culture)*, (Bloomsbury Academic, 2005), 16, 20.

Madame Grès, Madeleine Vionnet en Veronique Branquinho besproken. Binnen het werk van een aantal designer kreeg wit een eigen, conceptuele betekenis. Dit laatste deel gaat over de rol van het witte *an sich* bij designers zoals André Courrèges, Yohji Yamamoto of Martin Margiela.

Dit artikel, dat het resultaat is van literatuuronderzoek, heeft niet de ambitie exhaustief te zijn maar illustreert het gebruik van wit in de mode aan de hand van een aantal illustratieve en exemplarisch casussen van 1750 tot vandaag.

Symbolische betekenissen van wit in kledij

Kledij slaat op de broek, trui of jas, maar ook op haardracht, make-up en accessoires.³ Door de combinatie en vorm van deze afzonderlijke onderdelen, wordt de buitenwereld over gender, status, geloof, etniciteit en persoonlijkheid ingelicht. Kledij is een taal, gekend door de leden van de eigen groep en leesbaar voor buitenstaanders. Mode is een begrip met eigen afspraken en gewoontes omtrent kledij.⁴

Naar aanleiding van overgangsriten wordt in onze westerse samenleving witte kledij gedragen, zoals tijdens een doopsel of een huwelijk. Een – hoofdzakelijk – christelijke gemeenschap brengt wit in verband met het *ongerepte*, het *maagdelijke* en het *onschuldige*.

Baby's worden sinds de achttiende eeuw tijdens hun doopsel, het sacrament van de christelijke initiatie, gehuld in een witte doopjurk. Onschuldig en ongerept treden ze toe tot de christelijke geloofsgemeenschap.⁵ Het gebruik verloor de laatste vijftig jaar aan populariteit, maar vindt het doopsel toch plaats, dan dragen de kleine kinderen en baby's steeds vaker anderskleurige outfits. Dit in tegenstelling tot de witte trouwjurk die tot op de dag

Het gebruik verloor de laatste vijftig jaar aan populariteit, maar vindt het doopsel toch plaats, dan dragen de kleine kinderen en baby's steeds vaker anderskleurige outfits

van vandaag in onze grotendeels geseculariseerde maatschappij nog steeds de voorkeur geniet. Tot de achttiende eeuw waren er geen strikte afspraken over de kleur van de trouwjurk. Begoede families kozen voor een zilveren, zilveren en witte of een witte trouwjapon. Vrouwen uit minder welvarende middens gingen op hun huwelijksdag gekleed in hun mooiste jurk en die kon eender welke kleur hebben.⁶ Pas vanaf het einde van de achttiende eeuw en de eerste helft van de negentiende eeuw, in het bijzonder tijdens de regeerperiode van de vrome Koning Victoria van Engeland, wordt wit de standaardkleur voor het huwelijksjapon en wordt de outfit geformaliseerd met een sluier en een boeket.⁷

3 J. De Bruijn, S. Elpers en H. Schoefs, 'Op de huid. Over vestimentaire kwesties', *Volkskunde. Tijdschrift over de cultuur van het dagelijkse leven*, 115 (2014), 437.

4 De Bruijn, 'Op de huid', 435.

5 E. Ehrman, *The Wedding Dress: 300 years of Bridal Fashion* (Tent. Cat.: London: Victoria & Albert Museum, 03/05 2014 – 15/03 2015), (Londen: V&A, 2014), 10.

6 Ehrman, *The Wedding Dress*, 22.

7 Ehrman, *The Wedding Dress*, 41, 65.

Ook de mode-industrie en in het bijzonder de haute couture houdt de traditie min of meer in stand. Haute-couturecollecties worden twee maal per jaar, net voor de modeweeken, in Parijs geshowd. Sinds het begin van de twintigste eeuw is *la mariée* (de bruid) een vast begrip in de modewereld. *La mariée* verwijst naar de witte trouwjurk waarmee een haute-couture-show wordt afgesloten. Deze gewoonte om een bruid in een witte jurk op te voeren als apotheose van de show startte begin vorige eeuw en werd een geïnstitutionaliseerd begrip op het einde van de jaren 1940. Voor de Tweede Wereldoorlog toonden couturehuizen zoals Lanvin, Mainbocher (label opgericht door Main Rousseau Bocher in 1929) of Madeleine Vionnet trouwjurken op kleinere zomershows. Pas na de Tweede Wereldoorlog vond dit gebruik algemeen ingang in de modewereld en werden de finalejurken de meest rijkelijke en exuberante creaties van de show. Dit *happy end* op het einde van een fenomenale show gaf een designer de kans zijn fantasie de vrije loop te laten en het publiek een staaltje van zijn kunnen te laten zien. Jacques Fath, Pierre Balmain of Lanvin, allen hadden ze een – wit – bruidsensemble. Grote couturehuizen zoals Chanel (opgericht in 1910 door 'Coco' Chanel), Elie Saab, Zuhair Murad of Giambattista Valli sluiten hun shows nog steeds af met een gesluisde of gekroonde bruid, maar veel huizen lieten zo'n pronkstuk als afsluiter van de show varen vanaf het einde van de jaren 1980 wanneer de Britse ontwerpers zoals Alexander McQueen of John Galliano de catwalk veroverden en van ieder couturistuk een *statement piece* maakten.⁸

Wit wordt in verband gebracht met het *reine*, het *eerlijke* en het *trouwe*. Mode is een communicatiemiddel en een manier om ideeën en standpunten kenbaar te maken. De Britse suffragettes van de eerste feministische golf streden voor stemrecht voor vrouwen aan het begin van de twintigste eeuw. Tijdens uiteenlopende demonstraties brachten ze hun zaak onder de aandacht, niet in onconventionele reformjurken of 'mannelijke' kleding, maar in ultravrouwelijke, witte edwardiaanse japonnen en ensembles in fijne stoffen en elegante details. Paars, wit en groen werden door hen geadopteerd als de 'Votes for Women'-kleuren. Wit stond voor reinheid, paars voor loyaliteit en groen voor hoop. Emmeline Pankhurst, Christabel Pankhurst en Emily Davison wilden een betrouwbare, rechtvaardige boodschap verkondigen en dat deden ze door zich aan de *mainstream* mode te houden. De met kanten versierde jurken, blouses met hoge kragen en nette rokken die we associëren met edwardiaanse mode, werden aangepast en de hoeden en linten, kregen de kleuren van de zaak.⁹

Wit als symbool voor de strijd van vrouwen voor gelijke rechten bestaat nog steeds. Tijdens de State of the Union van 2019, de jaarlijkse toespraak van de president van de Verenigde Staten tot de leden van het Congres, droeg een groot deel van de vrouwen een gedeeltelijk of volledig witte outfit. Donald Trump sprak, maar de vrouwen maakte een statement. Deze zee van suffragettes wilde president Trump duidelijk maken dat ze blijven vechten voor gelijke (economische) rechten. Het grootste deel van de in wit geklede dames behoorde tot de democratische partij. Hun witte outfits contrasteerden met de donkere kleding van Ivanka en Melania Trump.¹⁰

Witte kleding wordt gedragen binnen een context waarin netheid, hygiëne en gezondheid een belangrijke rol spelen. De taken van de laborant, verpleger en dokter eisen een steriele, nette tenue. Kledij die regelmatig moet worden gewassen is vaak wit zoals onder- of kinderkleding. Tot de jaren 1950 droegen zowel jongens als meisjes tot de leeftijd van 2 à 3 jaar

8 E. Demoen, *Backstage/Frontstage* (Onuitgegeven publicatie bij de tentoonstelling 'Backstage/Frontstage', Modemuseum Hasselt, 22/09 2018 – 17/03 2019).

9 A. De La Haye en V. Mendes, *20th Century Fashion*, (Londen: Thames & Hudson, 1999), 40–41.

10 Vanessa Friedman, 'The Lessons of the Women in White at the State of the Union Address', *New York Times* (06/02 2019), geraadpleegd op 24 oktober 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/06/fashion/state-of-the-union-white.htm>.

witte jurken in makkelijk wasbare, bleke stoffen.¹¹ Witte kleding is net, puur en zuiver en tekenen van vuil zoals plekken, zweet of verkleuringen zijn meteen zichtbaar. In de periode voor de uitvinding van het wasmachine, de mogelijkheid om warm water uit de kraan te laten lopen en chemische zepen was het een heuse uitdaging om witte kledij wit te houden. Begoede families engageerden dienststers die voor hen de was deden, maar voor minder welvarende gezinnen was vlekkeloos witte kledij geen evidentie. Aan de hand van een nette witte blouse, sjaal of zakdoek communiceerde men status en plaats in de maatschappij.¹²

In de periode voor de uitvinding van het wasmachine, de mogelijkheid om warm water uit de kraan te laten lopen en chemische zepen was het een heuse uitdaging om witte kledij wit te houden

Sporten zoals tennis, cricket of zeilen, worden verbonden met witte kleding. Op Wimbledon blijft een volledig witte plunje verplicht van zodra een speler het veld betreedt. Eind negentiende eeuw werd het eerste officiële toernooi door de *All England Lawn Tennis and Croquet Club* in 1877 op het gras in de Londense wijk Wimbledon georganiseerd. Een smetteloze witte outfit was van bij het begin verplicht omdat zweetvlekken, die op kleurrijke kledij zichtbaar zijn, als onrein werden beschouwd. Daarenboven was tennis een sport die in de beginperiode door de elite werd beoefend en waarbij potentiële huwelijkspartners aan elkaar werden voorgesteld.

Tijdens de jaren 1980 was mode in grote mate verdeeld tussen de bourgeoisie en de avant-garde. Grote commerciële huizen zoals Donna Karan New York (opgericht door Donna Fasco, beter bekend als Karan in 1984) stonden synoniem voor chic en *clean* purisme. De kledingstukken die deze modehuizen produceerden in monochrome, gedempte kleuren zijn eenvoudig, praktisch en bescheiden sportief. Het dragen van deze Amerikaanse mode werd in verband gebracht met een luxueuze, sportieve en conservatieve levensstijl.¹³

Wit krijgt nieuwe betekenissen binnen de 'mode'

De Franse uitspraak 'à la mode', afgeleid van het woord *modus*, betekent in het Nederlands manier/gewoonte. De term mode werd tijdens de vijftiende eeuw voor het eerst gebruikt en duidde op een gemeenschappelijke kleedgewoonte met een daaraan gekoppelde etiquette. *Vogue*, stijl en trend, termen die regelmatig met mode in verband worden gebracht, refereren aan het veranderlijke karakter ervan.¹⁴ Tijdens de vijftiende eeuw en tot het begin van de negentiende eeuw was mode het monopolie van een beperkte elite. Na de Franse Revolutie (1789) wint de burgerij aan macht en invloed. Met een uitgesproken modebeeld bevestigen ze hun nieuwe

11 E. Demoen, *FOREVER Young* (Onuitgegeven publicatie bij de tentoonstelling 'FOREVER Young', Modemuseum Hasselt, 10/02 2018 – 02/09 2018).

12 Ehrman, *The Wedding Dress*, 10.

13 H. Walker, *Less is more: Minimalism in Fashion*, (Londen: Merrell, 2011), 101. De La Haye en Mendes, *20th Century Fashion*, 266.

14 Y. Kawamura, *Fashion-ology: An introduction to Fashion Studies (Dress, Body, Culture)* (New York: Bloomsbury Academic, 2005), 17.



Koningin Marie Antoinette, circa 1783, naar Élisabeth-Louise Vigée Le Brun Timken Collection, 1960.6.41, Timken Collection

plaats in de maatschappij.¹⁵ De Engelsman Charles Frederick Worth vestigt zich medio negentiende eeuw in de Rue de la Paix in Parijs en start er samen met zijn businesspartner, Otto Gustav Boberg, een eigen couture-huis.¹⁶ Worth wordt beschouwd als de eerste couturier die het modebeeld zal bepalen, een rol die voordien werd ingevuld door de elite. Haute couture verving *couture à façon*, mode voor het individu. Vanaf de twintigste eeuw krijgen ontwerpers steeds meer invloed op het modebeeld.¹⁷

In onderstaande wordt aan de hand van verschillende casussen onderzocht hoe 'wit' als betekenisdrager werd ingezet binnen de mode.

Op verschillende momenten in de modegeschiedenis wordt verwezen naar witte kledingstukken uit een ver of nabij verleden. Het witte kledingstuk met al zijn associaties voegt betekenis toe en verwijst naar een personage, een plaats of een gemoedstoestand.

De laatste decennia van de achttiende eeuw – net voor de Franse Revolutie – wordt de kloof tussen arm en rijk groter en irreëler, de eerste Industriële Revolutie doet een nieuwe klasse – de bourgeoisie – ontstaan en Verlichte denkers stellen begrippen zoals eigendom en macht in vraag.¹⁸ Franse filosofen promoten de terugkeer naar de zogenaamde eenvoud van het platteland als een manier om het liberalere klimaat in Engeland te evenaren.¹⁹ Eind achttiende eeuw, stijgt de invloed van Engeland op de Europese cultuur en met een sobere, landelijke, Engelse stijl zetten – veelal jonge – mannen en vrouwen zich af tegen de pronkerige mode en ideeën van het oude regime. Het landelijke, huiselijke en handgemaakte won aan status en werd in verband gebracht met vrijheid en democratie.²⁰

Koningin Marie-Antoinette die een hekel had aan de beklemmende regels van het hof, trok zich eind achttiende eeuw steeds vaker terug in de Hameau de la Reine, een dorpje met stallen, molens, koeien en schapen, dat ze omstreeks 1785 op de terreinen van Versailles liet bouwen. In de geest van de terugkeer naar een landelijk leven, leidde ze daar – in het gezelschap van haar hofdames – een 'eenvoudig' bestaan als 'boerin'. Daar ging ze gekleed in een *chemise à la reine*, een jurk met hoge taille in lichte katoen gedragen met een hoge hoed. Dit japon refereerde aan de silhouetten die op plantages in West-Indië werden gedragen, zat los rond het lichaam en behoefde geen korset. Op het vrije, sensuele karakter van deze jurk – de natuurlijke vormen van het lichaam waren zichtbaar – kwam protest uit conservatieve hoek. De iconische jurk kreeg zijn naam via een schilderij dat Elisabeth Vigée-Lebrun van Marie-Antoinette maakte in circa 1783.²¹

Invloed van de Griekse en Romeinse oudheid op mode en cultuur was er altijd, op een of andere manier. Na de Franse Revolutie, tijdens de regeerperiode van Napoleon I, een politiek onstabiele periode, nam de interesse in de politiek en filosofie uit de klassieke oudheid toe. Dit werd weerspiegeld in de kapsels en de japonnen van de vrouwen. Fijne, witte mousseline jurken met lage halsuitsnijdingen, korte mouwen en hoge tailles lieten weinig aan de verbeelding over. Deze ultrafijne jurken refereerden aan de klassieke godenbeelden uit de oudheid waarbij de gedrapeerde tunica tegen het lichaam kleefde en de natuurlijke vrouwelijke vormen zichtbaar waren.²²

Ook tijdens de jaren 1930 vormt de klassieke oudheid een inspiratiebron. Europa bevindt zich tussen twee oorlogen en nieuwe, (rechtse) ideologieën, met puurheid en zuiverheid als voorname pijlers, krijgen steeds meer

15 Kawamura, *Fashion-ology*, 19.

16 N. J. Troy, *Couture Culture: A Study in Modern Art and Fashion*, (Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 2003), 18–19.

17 Troy, *Couture Culture*, 20–21.

18 E. Maeder (red.), *An Elegant Art: Fashion & Fantasy in the Eighteenth Century* (Tent. Cat.: Los Angeles County Museum of Art, Collection of Costumes and Textiles 08/03 1993 – 02/06 1983), 15–16.

19 A. Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe 1715-1789*, (Londen: Batsford, 1984), 143.

20 Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe*, 17 en 144.

21 Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe*, 153.

22 S. Sadako Takeda, *Fashioning Fashion: European Dress in Detail 1700-1915*, (München: Prestel, 2010), 37.

vorm.²³ Tijdens de jaren 1930 werd in vloeiende lichtkleurige zijde, jersey, crêpe, chiffon en fijne fluweel geplooid, gedrapeerd en gevouwen. De ogenschijnlijk eenvoudige, maar in realiteit complexe kleding werd direct op het lichaam gedrapeerd. Deze silhouetten metamorfoserende vrouwen, niet tot een 'femme fatale' maar een rechtvaardige, sterke, ontastbare vrouw. Deze 'goddelijke' silhouetten werden in klassieke scenografieën met Korintische zuilen, acanthusbladen en klassieke beelden gefotografeerd. Alix (geboren als Germaine Emilie Krebs) (vanaf 1941 Madame Grès) en Madeleine Vionnet vertegenwoordigden deze neoklassieke stijl. Alix' eerste liefde, beeldhouwkunst, verklaart haar interesse in 'gesculpteerde kledij'. Ze ontwierp een aantal witte japonnen die rond het lichaam werden gemouleerd met heftige drapage en vouwen. Ook de vrouwen van Vionnet kenmerkten zich door hun klassieke, gebeeldhouwde uitstaling.²⁴

De mode van de jaren 1970 kenmerkt zich door een revival van victoriaanse kledij. Biba (merk en winkel van Barbara Hulanicki en haar team) werd geïnspireerd door vintage en victoriaanse elementen. Ook in tweedehands-winkels waren stukken uit de vorige eeuw bijzonder populair. In contrast tot Biba's decadente, *over-the-top* outfits, bood Laura Ashley katoenen, jurken aan, al dan niet met prints, die een beeld van onschuld in een landelijke setting oproepen. Het textielbedrijf Laura Ashley werd reeds in 1953 opgericht, maar bood pas vanaf de late jaren 1960 kleding aan. Jurken en rokjes in lichte katoen, soms versierd met kleine repetitieve prints, sierden de straten en illustreerden een verlangen naar een landelijk leven.

23 L. Cotta, 'Het oeuvre van Madame Grès. Een geschiedenis van de beeldhouwkunst', *Madame Grès: Sculpturale Mode* (Tent. Cat.: Modemuseum Provincie Antwerpen 12/9 2012 – 10/2 2013), (Antwerpen: Modemuseum Provincie Antwerpen, 2012), 199.

24 De La Haye en Mendes, *20th Century Fashion*, 93–94.



Veronique Branquinho, lente/zomer 1998. Styling: Veronique Branquinho en Raf Simons. Make-up: Inge Grogard. Foto: © Ronald Stoops

De Laura Ashley-formule: lange jurken of overgooiers met kenmerkende details die refereerden aan victoriaanse en edwardiaanse ensembles en nachtjaponnen met volants, ruches, pofmouwen en hoog sluitende kragen. Deze nostalgische look had meer dan vijftien jaar lang succes, maar moest plaats ruimen voor de donkere fantasieën van de punk.²⁵

Veronique Branquinho wordt op het einde van de twintigste eeuw geïnspireerd door deze victoriaanse revival uit de jaren 1970. Branquinho studeerde in 1995 af aan de modeafdeling van de Antwerpse Koninklijke Academie. Twee jaar later presenteerde ze haar eerste collectie tijdens de modeweek van Parijs: lente/zomer 1998. Meisjes met sluijk haar, capes, rokken die tot op de grond reiken en witte lange jurken in fijne, semi-transparante katoen bestegen de catwalk. De collectie werd geïnspireerd door de neoromantische prent *Picnic at Hanging Rock*, een film van Peter Weir uit 1975 naar de gelijknamige roman van Joan Lindsay uit 1967.²⁶ In de film dragen de schoolmeisjes kuitlange, witte japonnen met hoge kragen versierd met florale details en een gekleurd lint in de taille. Achter een kuise, victoriaanse, verhullende kledingstijl ontwikkelen deze jonge meisjes zich tot vrouw. Binnen het oeuvre van Veronique Branquinho speelt dit thema van een jong onschuldig meisje op weg naar volwassenheid, een periode die gepaard gaat met een uitgesproken emotionele complexiteit, een centrale rol. Achter haar verhullende, strenge silhouetten gaat een vrouw schuil die tegelijk onschuldig, erotisch, speels, streng, aanwezig en afwezig, mysterieus en bijzonder complex is.²⁷ De collectie lente/zomer 1998 wordt voorgesteld aan de hand van een reeks foto's van Ronald Stoops van meisjes die door een woud lopen in een wit gewaad.²⁸

De laatste jaren wordt de victoriaanse esthetiek nieuw leven ingeblazen door een jeugdige garde, veelal, vrouwelijk designers zoals de Deense Cecilie Bahnsen en Ierse Simone Rocha. De modewereld lijkt gesatureerd door de uitgesproken 'sexiness' van de Kardashians & co. Veel meer dan een onschuldige 'girly' mode kan dit witte modebeeld met ruches, parels en kragen gelezen worden als een vorm van protest. Deze jonge vrouwelijke designers lanceren conceptuele mode, wars van gangbare esthetiek en schoonheidsnormen en bieden een alternatieve mode in lijn met de tijdsgeest van vandaag. Ze gaan op zoek naar een nieuwe invulling van gender, vrouwelijkheid en schoonheid.²⁹

Een laatste groep designers die hier aan bod komen, delen een interesse in het 'witte' omwille van de conceptuele betekenis. Wit heeft een eigen betekenis en maakt intrinsiek deel uit van hun visuele taal.

De jaren 1960 waren financieel voortvarend, de herinnering aan de oorlog vervaagde én er was opnieuw geloof in een toekomst. De haute-couture-mode en vrouwelijke silhouetten geïnspireerd door de New Look van Christian Dior uit het vorige decennium, werden minder relevant. De talloze uitvindingen na de Tweede Wereldoorlog, maar hoofdzakelijk de vooruitgang in de ruimtevaart inspireerden ontwerpers zoals Pierre Cardin en André Courrèges. Hun Space Age-mode verkondigde een toekomstgerichte visie. Modellen gingen gehuld in witte pakjes en ongerepte witte, geometrische helmen, de jurken en shorts waren kort en de zomen hoekig. Wit of de afwezigheid van kleur, maakte intrinsiek deel uit van deze visuele cultuur. De wit geklede mobiele dame werd een metafoor voor de moderne tijd. Na een tabula rasa kon alles opnieuw... maar beter.³⁰

25 De La Haye en Mendes, *20th Century Fashion*, 219.

26 K. Debo (red.), *Moi, Veronique: Branquinho TOuTe NUe*, (Tent. Cat.: Antwerpen: ModeMuseum Provincie Antwerpen, 12/3 – 17/8 2008), (Antwerpen: Modemuseum Antwerpen, 2008), 3, 5.

27 Debo, *Moi, Veronique*, 3.

28 Debo, *Moi, Veronique*, 16–19.

29 A. Farrell, *Sect and the city: the peculiar allure of the prairie dress*, in *Financial Times* (26/07 2019), geraadpleegd op 24 oktober 2019, <https://www.ft.com/content/b34e94cc-aa11-11e9-b6ee-3cdf3174eb89>

30 E. Dimant, *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*, (New York: Collins Design, 2010), 31.



Backstage bij Yohji Yamamoto, lente/zomer 1999, (c) Marleen Daniels

Een eenvoudig kleurenpalet waarbij gebruik wordt gemaakt van monochromen zoals zwart, wit en grijs karakteriseert de avant-gardemode vanaf de jaren 1980. Eenvoudige tinten spe(e)l(d)en een voorname rol binnen het oeuvre van Japanse designers zoals Rei Kawakubo met Comme des Garçons (sinds 1981), Yohji Yamamoto en Issey Miyake. Japanse mode was iets helemaal anders dan westerse mode. Westerse mode straalde luxe uit, was kleurrijk, bijzonder sexy en zat strak rond het lichaam, terwijl Japanse mode het lichaam verhulde, asymmetrisch was en een somber monochroom kleurenpalet hanteerde.³¹ Samen met Miyake lieten Kawakubo en

31 V. Steele, 'Is Japan still the Future', *Japan Fashion Now* (New-York: Fashion Institute of Technology, 17/9 2010 – 8/1 2011), (New Haven: Yale University Press, 2010), 1.

Yamamoto Parijs kennismaken met een Japanse vormgeving waarbij het onaffe, onregelmatige en imperfecte als tekenen van het leven worden beschouwd. Deze esthetiek maakt deel uit van de Japanse cultuur en wordt *wabi-sabi* genoemd.³²

De zomen waren onaf en oneven, de proporties uit balans, de modellen droegen geen make-up, de haren waren ongekamd en in de kledingstukken zaten gaten. Deze esthetiek stond in schril contrast met de westerse notie van mode en werd door de modepers beschouwd als anti-mode, anti-commercieel, anti-esthetisch en asexueel. Het waren kleren in ontbinding.³³ De invloed van de Japanse esthetiek en ontwerpers op het modebeeld is ongezien en van onschatbare waarde, maar begin 1980 veroorzaakten ze een heuse shock. De collecties uit de beginperiode waren overwegend zwart omdat deze kleur, volgens Yohji Yamamoto, eerder afwezig dan aanwezig is.³⁴ Hetzelfde geldt voor grijs of wit. Japanse mode kenmerkt zich door een grote interesse in de structuur van materialen: spraakmakende stoffbewerkingen – zoals bij Issey Miyake – maar ook de textuur die inherent aanwezig is in het materiaal. Japanse ontwerpers delen een liefde voor de 'decoratie' eigen aan het materiaal zoals de houtnerf of in elkaar grijpende draden van een breisel of weefsel. Kleur is ondergeschikt, maar de structuur van de samenstellende delen voegt waarde toe.³⁵ De collectie van Yohji Yamamoto voor de zomer van 1999 – op dat moment was hij een gevestigde naam – werd samengesteld uit zwart, wit, grijs en enkele kleuraccenten. De constructie van de kledingstukken was zichtbaar, de silhouetten waren asymmetrisch en verschillende texturen in eenzelfde

32 Steele, 'Is Japan still the Future', 5.

33 B. English, *Japanese Fashion Designers. The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, (New York: Bloomsbury, 2011), 38.

34 English, *Japanese Fashion Designers*. 45.

35 E. Dimant, *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*, (New York: Collins Design, 2010), 86.



Ann Demeulemeester herfst/ winter 2013 © Nick Thornton-Jones & Warren du Preez

kleurtoon bepaalden de designs. Tijdens de show werden enkele kledingstukken verder 'ontbonden': de modellen kleedden zich uit en toonden de opeenvolgende lagen en de constructie van het silhouet.

Eind jaren 1980, enkele jaren nadat de Japanse ontwerpers furore maakten in Parijs, veroorzaakten de creaties van een aantal Belgische ontwerpers een gelijkaardige bewondering. Martin Margiela en Ann Demeulemeester deelden uiteenlopende opvattingen met Japanse designers en naast zwart, nam wit een voorname plaats in binnen het oeuvre van deze iconische ontwerpers. Margiela en Demeulemeester veroverden een internationale status met hun gedeconstrueerd(e) mode(beeld).

Eind jaren 1980, enkele jaren nadat de Japanse ontwerpers furore maakten in Parijs, veroorzaakte de creaties van een aantal Belgische ontwerpers een gelijkaardige bewondering

Martin Margiela studeerde in 1979 af aan de Antwerpse Koninklijke Academie voor Schone Kunsten. In 1988 debuteerde hij in Parijs met een eerste collectie, lente/zomer 1989, in Parijs. Hij deed dit in een periode waarin modeontwerpers een bijna mythische status hadden en logo's van modehuizen rijkelijk op T-shirts, jassen of handtassen prijkten. Margiela wou zijn designs voor zich laten spreken en distantieerde zich als 'aanwezige' ontwerper.³⁶ Het modehuis werd Maison Martin Margiela (opgericht in 1988, sinds het vertrek van Martin Margiela in 2003 heet het huis Maison Margiela) genoemd en sprak met 'wij' in plaats van 'ik'. In het *incognitoproces* speelt/speelde wit een prominente rol. De labels bestonden uit een eenvoudig maagdelijk wit – *vièrge de toute écriture* – label dat met vier steken in het kledingstuk werd vastgemaakt.³⁷ Op publieke events gingen de medewerkers van Maison (Martin) Margiela gekleed in witte, katoenen jassen – *blouses blanches* – geïnspireerd op de witte labojassen van de ateliermedewerkers in de Parijse haute couturehuizen. Deze werkoutfit, een teken van de *team spirit* werd door ieder lid van het huis gedragen, zonder rekening te houden met rang en functie.³⁸ De winkels van Maison (Martin) Margiela bevonden zich eerder op discrete, dan op drukbezochte plaatsen. De puien waren witgeschilderd en elke vorm van uitgesproken vormgeving is afwezig.³⁹

Behalve in het streven naar incognito, speelde wit een rol in de notie tijd (*time(less)*). Het meubilair in de winkel werd bedekt met witte katoenen lakens en tijd, stijl en kleur werden abstract. Ook kledingstukken werden wit geschilderd of ingepakt met witte stoffen. De lagen witte verf gaven de illusie van een neutraal canvas, een tabula rasa met de geschiedenis. Wanneer het kledingstuk werd gedragen en het originele kledingstuk geleidelijk aan zichtbaar werd doorheen de craquelures, toonde de designer de onmogelijkheid om geschiedenis te ontkennen – iets wat hedendaagse

36 Walker, *Less is more: Minimalism in Fashion*, 101.

37 K. Debo (red.), *Maison Martin Margiela: '20th exhibiton*, (Tent. Cat.: Antwerpen: ModeMuseum Provincie Antwerpen – MoMu, 11/9 2008 – 8/2 2009), (Antwerpen: Modemuseum Antwerpen, 2009), 7.

38 Debo, *Maison Martin Margiela*, 8.

39 Debo, *Maison Martin Margiela*, 7.



Christian Lacroix en Lily Cole backstage bij Christian Lacroix, lente/zomer 2017 couture, (c) Marleen Daniëls

mode soms pretendeert te kunnen: het kledingstuk als palimpsest dat geleidelijk aan verleden toonde en opbouwde.⁴⁰

40 Debo, *Maison Martin Margiela*, 9–10.

Ann Demeulemeester werkte hoofdzakelijk in een zwart-witpalet. Door haar bijzondere interesse in *tailoring* en het lichaam, herdacht ze uiteenlopende patronen. Ze ontwikkelde kledij die rond het lichaam lijkt te hangen en daar elk moment kan van afvallen. Kleine sluitingen, drapage, stoffencombinaties en texturen bepaalden het design. Voor Ann Demeulemeester was zwart de meest poëtische kleur. Het heeft niets te maken met nostalgie of romantiek, maar het is puur.⁴¹ Wit ondersteunde haar ontwerpen. Ze werkte zoals een architect waarbij nieuwe structuren beter zichtbaar werden door het gebruik van zwart en wit.⁴²

41 Walker, *Less is more: Minimalism in Fashion*, 109.

42 *English, Japanese Fashion Designers*, 144.

Besluit

Wit wordt verbonden met uiteenlopende associaties zoals het zuivere, pure, eerlijke. Designers schakelen het witte in, enerzijds door te refereren aan kledingstukken of elementen van die kledingstukken uit het verleden, anderzijds door wit een eigen betekenis te geven binnen hun oeuvre. Het witte ondersteunt het verhaal.