



# *Unwrapping Margiela*

Casestudy: “Object X,” Maison Martin Margiela herfst-wintercollectie 1997-1998: “waarom Tyvek® in plaats van papier?” – een socio-historische, esthetische, en materiaal-technische deconstructie

**Jessy Baeken**

Masterproef aangeboden binnen de opleiding  
master in de kunstwetenschappen

Promotor: prof. dr. Godelieve Watteeuw

Academiejaar 2022-2023

274.321 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren  
voor geloofwaardig auteurschap.

## Samenvatting

In *Unwrapping Margiela* werd een casestudy gemaakt van Maison Martin Margiela's "Object X." Het idee achter deze deconstructie was om de mechanismen – zowel inhoudelijk, als materiaal-technisch – bloot te leggen die hebben geleid tot een van Margiela's bekendste ontwerpen. Initieel leek het een vooral materieel spel, maar steeds verder in het onderzoek bleek dat "Object X" meer is dan een som van zijn technische constructie. Maar, het is juist hieruit waaruit de vraag komt: waarom lijkt de patroonpapieren jas – gedrapeerd over de linnen Stockman mannequin-top – op papier, terwijl het eigenlijk Tyvek® is? Wat is hier het voordeel van? Waarom zou een avant-garde modehuis als Maison Martin Margiela juist niet gewoon opteren voor papier? En verder kijkend dan de primaire functie – het dragen van het object als kledingstuk – kan de vraag gesteld worden: wat betekent dit voor de curator-conservator van een modemuseum? Wat is het secundair verhaal, de museale context, nu eigenlijk? Het resultaat is een driedelig thesisonderzoek met drie hoofdfactoren: Maison Martin Margiela en "Object X," de curatoriale sfeer van een modeobject, en de materiaal-technische vraag naar de kwaliteiten van zowel papier, als Tyvek®. *Deel I* dook dieper in de basis van "Object X": diens ontwerpersteam en geschiedenis. Wat dreef Maison Martin Margiela om dit te ontwerpen? Wat is het esthetisch en filosofisch belang van dit alles? En wat was de socio-historische achtergrond, de momentopname, waaruit "Object X" voortkwam? En vooral: waar is "Object X" nu eigenlijk van gemaakt? Dit onderzoeksdoel duikt dieper in de kern van het bestaan van de geselecteerde casestudy. *Deel II* maakte een excursie naar de vraagstukken bij een modeobject in de hedendaagse museale setting: op welke manier kan er gekeken worden, op juridisch en esthetisch vlak, naar zo'n kledingstuk? Zijn er manieren om te communiceren met het publiek, en hoe dan? En wat zijn nu de spanningen en raakvlakken tussen de curator en conservator van een modemuseum? Door deze denkpijsten te volgen wordt "Object X" van zijn gebruiksfunctie verheven tot een museaal modeobject. *Deel III* focuste volledig op het materiaal-technische aspect: papier versus Tyvek®. Voor beide wordt een onderzoek opgesteld dat focust op de productiehistorie en chemische ontwikkeling, en het conservatorisch onderzoeksdoel. Hiermee worden de voor- en nadelen blootgelegd van beide producten. Op het einde worden ze dan samengevoegd in hun collectieve modehistorie, waar ook een deel van het "waarom" in het antwoord verborgen zit. Het resultaat? Een geheel van verschillende takken die tot een resultaat komen: Maison Martin Margiela's "Object X." Een onderzoek naar het unieke verhaal van Margiela's modeobject dat terugleidt tot de deconstructie van de curatoriale en conservatorische principes erachter – niet meer, en niet minder.

## Inhoudstafel

1 Inleiding: “Everything, everywhere, all at once”: Maison Martin Margiela’s “Object X”. 1-3

### DEEL I: MODE-ESTHETIEK EN FILOSOFIE – CASESTUDY MAISON MARTIN MARGIELA’S “OBJECT X”

2	Introductie casestudy: Maison Martin Margiela en “Object X” .....	4-41
2.1	<i>Belgium Anonymous</i> : Maison Martin Margiela (1989-) .....	4-26
2.1.1	Margiela’s filosofie: <i>no name, no face, one philosophy</i> .....	4-17
2.1.1.1	Ontwerper .....	5-6
2.1.1.2	Consument .....	6-9
2.1.1.3	Model .....	9-10
2.1.1.4	Etiket .....	10-13
2.1.1.5	Presentatieruimte .....	14-17
2.1.2	Margiela’s esthetica .....	17-26
2.1.2.1	<i>Wit</i> .....	19-20
2.1.2.2	<i>Durée</i> .....	20-22
2.1.2.3	<i>Tijd</i> .....	22-24
2.1.2.4	<i>trompe l’œil</i> .....	24-25
2.1.2.5	<i>Recyclage</i> .....	25-26
2.1.3	Margiela’s esthetica: het materiaal .....	26-31
2.2	“Object X”: historische, esthetische, en materiële achtergrond .....	31-41
2.2.1	Maison Martin Margiela herfst-winter 1997-1998 (historie en esthetica) .....	32-37
2.2.2	Materiële samenstelling “Object X” .....	38-41
3	Eerste conclusie: Tyvek® in plaats van papier? .....	41-43

### DEEL II: CURATORIALE EXCURSIES: ESTHETICA, BELEID, EN FUNCTIE VAN HET MODEOBJECT

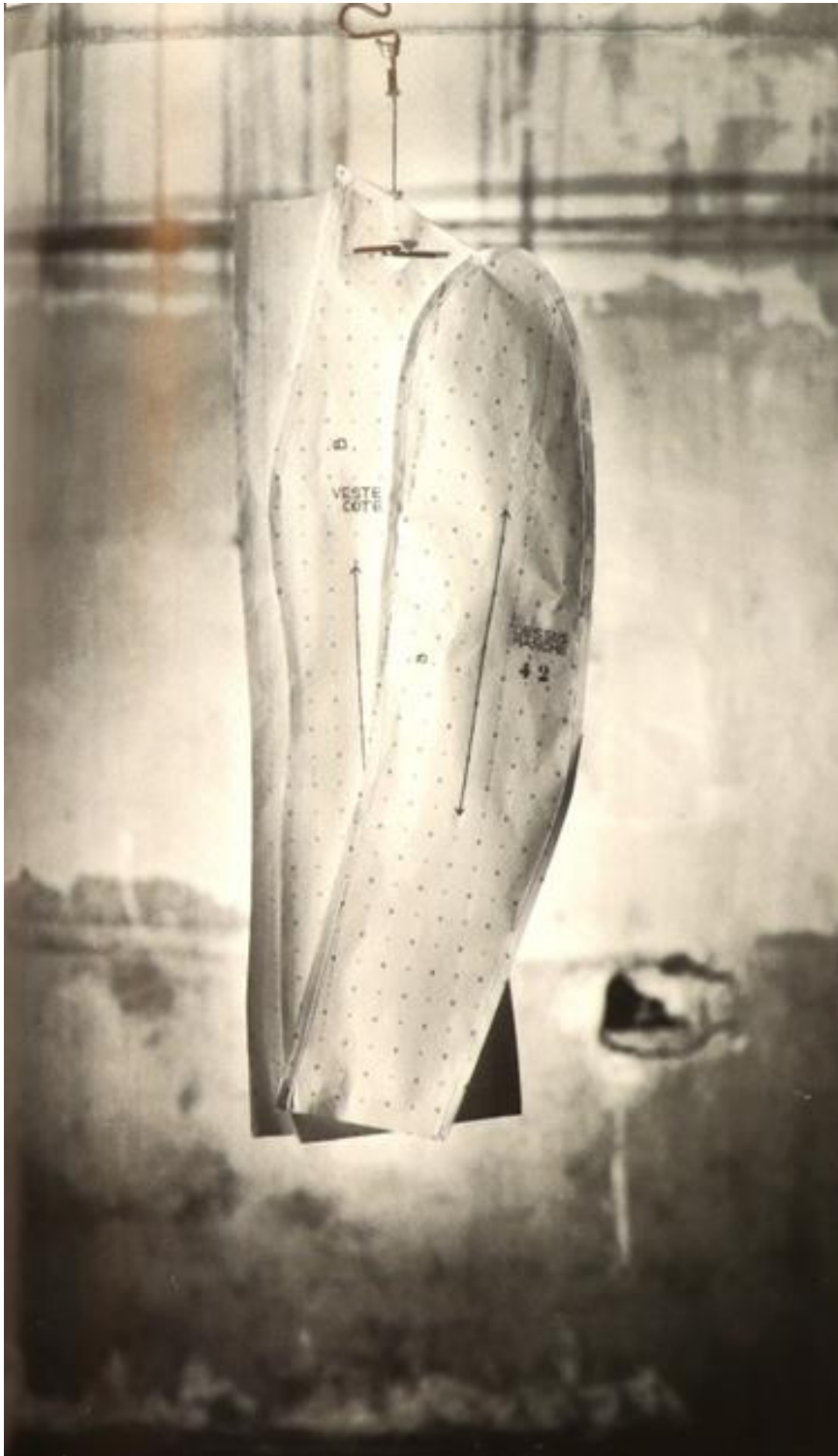
4	Mode als object, concept, en communicatiemiddel .....	44-50
5	Modeobjecten: gebruiksfunctie versus de museale context .....	51-57
6	De curatoriale ruimte versus het belang van conservatie: modeobjecten .....	57-61

## DEEL III: CONSERVATORISCHE STUDIE, ANALYSE EN CONCLUSIE

7	Materiaal-technisch onderzoek: natuurlijke vezels (papier) versus synthetische vezels (Tyvek®) .....	62-119
7.1	Papier: een multidisciplinair product .....	62-95
7.1.1	De papierproductiegeschiedenis .....	62-69
7.1.2	Samenstelling (materieel en chemisch) .....	70-77
7.1.3	Conservatie: mogelijke zwaktepunten .....	78-93
7.1.3.1	Biologische degradatie.....	79-84
7.1.3.2	Chemische degradatie.....	85-88
7.1.3.3	Fysische degradatie .....	89-93
7.1.3.4	Mechanische degradatie.....	93-95
7.1.4	Excursie: patroonpapier .....	96-99
7.2	Tyvek®: een industrieel wonderproduct.....	99-119
7.2.1	Productiegeschiedenis en chemisch-materiële samenstelling Tyvek® .....	101-106
7.2.2	Conservatie: mogelijke zwaktepunten .....	107-118
7.2.2.1	Biologische degradatie.....	108-113
7.2.2.2	Chemische degradatie.....	113-114
7.2.2.3	Fysische degradatie .....	114-117
7.2.2.4	Mechanische degradatie.....	117-119
8	Papier en Tyvek® in de hedendaagse modegeschiedenis: socio-historische en materiaal-technische context.....	119-129
9	Conclusie: Margiela's materiële illusie: een discussie over textielgebruik, conservatie en de curatoriale praktijk van de eenentwintigste eeuw .....	129-137
10	Bibliografie .....	138-167
10.1	Boeken.....	138-139
10.2	Hoofdstukken.....	139-143
10.3	Artikels .....	143-146

10.4 Papers, dissertaties en eindprojecten.....	147
10.5 Online bronnen .....	147-154
10.6 Kranten- en magazineartikels .....	155-156
10.7 Audiovisueel bronmateriaal.....	157
10.8 Persmateriaal.....	157
10.9 Presentaties .....	157
10.10 Bijlagen: bijkomend bronmateriaal.....	157-161
10.11 Afbeeldingen.....	162-167
11 Afbeeldingen.....	168-195
12 Bijlagen.....	197-314
12.1 Bijlage 1 : Socio-historische introductie casestudy: Maison Martin Margiela .....	197-203
12.2 Bijlage 2: Mode in de twintigste eeuw : een smörgåsbord aan materialen	204-226
12.3 Bijlage 3: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – “Martin Margiela.” <i>i-D</i> , 180 (GB). Oktober 1998. ....	227
12.4 Bijlage 4: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Broucke, Nica. “Maison Martin Margiela over.” <i>Elle</i> (BE). Publicatiedatum onbekend.:.....	228
12.5 Bijlage 5: Ongenummerde boekdeel: “Glossary,” Maison Martin Margiela (red.) en Chris Dercon (red.). <i>Maison Martin Margiela</i> (New York: Rizzoli, 2009): geen paginanummering (4 pagina’s).....	229-231
12.6 Bijlage 6: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Suzy Menkes. “Martin Margiela.” <i>International Herald Tribune</i> (FR). 6 september 1994. ....	232
12.7 Bijlage 7: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – WWD staf. “Paris: Goodbye to All.” <i>WWD</i> (VS). 20 oktober 1998.....	233
12.8 Bijlage 8: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – “Maison Martin Margiela 20 in Momu.” <i>LINK Modevakblad</i> (NL). December 2008 .....	234
12.9 Bijlage 9: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Yeu, Silvie. "Qui est donc Martin Margiela?." <i>Onbekende publicatie</i> . Jaar onbekend.....	235

12.10 Bijlage 10: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Menkes, Suzy. “Class act: Margiela moves up a grade.” <i>International Herald Tribune</i> (FR). 11 januari 2005.....	236-237
12.11 Bijlage 11: Persmap Margiela – onregelmatige nummering: Maison Martin Margiela – <i>Press releases</i> , Maison Martin Margiela, 1989-2004.....	238-303
12.12 Bijlage 12: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Sepulchre, Cécile. “Paris S’Éveille!” <i>L’Officiel</i> (FR). Maart 1998.....	304
12.13 Bijlage 13: Ongenummerde tentoonstellingscatalogus – MoMu (red.). <i>Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)</i> . Antwerpen: MoMu, 2009.....	305-311
12.14 Bijlage 14: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Benaim, Laurence. “Martin Margiela.” <i>Vogue Paris</i> (FR). Zomer 1993. ....	312
12.15 Bijlage 15: Maison Martin Margiela en Dercon, <i>Maison Martin Margiela</i> , 8-9 (toegevoegde bijlage).....	313
12.16 Bijlage 16: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Rambali, Paul. “Traditiegetrouw Margiela.” <i>Elle</i> (BE). Periode 1990-91. ....	314



Afbeelding 1.1: Marina Faust, *Maison Martin Margiela A/W 1997 – “Object X”* (detail: Tyvek®-jas), 1997.

---

<sup>1</sup> Bron afbeelding 1.1: Marina Faust, *Maison Martin Margiela A/W 1997 – “Object X”* (detail: Tyvek®-jas), 1997, Christina Leitner, Vasilēs Zēdianakēs en Marie-Claire Bataille-Benguigui, *RRRIPP! Paper Fashion*, 2007, geen paginanummer, [https://drive.google.com/file/d/18UnxEKrXVUbsVmDXIRV\\_JF89JYI9suJf/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/18UnxEKrXVUbsVmDXIRV_JF89JYI9suJf/view?usp=drive_link).



# 1 Inleiding: “Everything, everywhere, all at once”: Maison Martin Margiela’s “Object X”<sup>2</sup>

“Q: “What is the most important relationship between fashion and cinema?” Martin Margiela: “They are each expressions of a creativity that involves the collaboration of many.”<sup>3</sup>

Het was met deze zeldzame persoonlijke woorden dat modeontwerper Martin Margiela, de grondlegger van het Franse modehuis Maison Martin Margiela, zijn visie op zijn creatieve leefwereld samenvatte. Mode, cinema, de beeldende kunsten, het zijn allemaal creërende processen waardoor verschillende factoren, een centraal object, of een gedachtegoed, tot stand komen. Voor de modeontwerper is dit het modeobject. Wat er uniek is aan een kledingstuk is dan weer het materiaal waaruit het gemaakt is. Een ontwerp ontstaat via een onderlinge relatie tussen de ontwerper en het product. Textiel- en modeonderzoekers Colin Gale en Jasbir Kaur leggen hun vingers op deze hypothetische wonde: “[...] the fashion designer’s relationship with fabric lies at the core of their creative process.”<sup>4</sup>

Een modeobject is de som van zijn materiaal-technische achtergrond, en de filosofie van de modeontwerper, zoals Maison Martin Margiela. Maar, soms is zelfs dat niet genoeg. Een materiaal kan soms ook onherkenbaar toegepast worden, de sluier aannemen van een ander: de visuele kant van het ene wordt gemengd met de materiële kwaliteiten van het andere. In het geval van Margiela is deze spanning terug te vinden in “Object X,” een kledingstuk dat op het eerste gezicht bestaat uit linnen en patroonpapier, maar bij nader onderzoek linnen en Tyvek® - een synthetisch industrieel textiel – blijkt te zijn. Deze illusie – een jas die eruitziet als papier, maar van Tyvek® is – is de drijfveer achter dit socio-historisch, esthetisch, en materiaal-technisch onderzoek (afbeelding 1.1).

Centraal staat dus Maison Martin Margiela’s “Object X,” een silhouet afkomstig uit de herfst-wintercollectie van 1997-1998. Een kledingstuk met zijn eigen socio-historisch moment

---

<sup>2</sup> Toelichting: de uitdrukking “Everything, everywhere all at once” heeft meerdere opties, maar in dit geval refereert het naar hoe alle actoren en beslissingen – van de materiaalkeuze, tot de filosofie van de ontwerper, tot de behandeling van een modeobject door de toeschouwer, curator en conservator – een impact hebben op het verhaal van het kledingstuk. In dit geval Maison Martin Margiela’s “Object X.”; inhoud en citaat uit bron: Will Sullivan, “The Science Behind the Multiverse in Everything Everywhere All At Once (14 maart 2023),” *smithsonianmag.com*, geraadpleegd op 1 september 2023, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/the-science-behind-the-multiverse-in-everything-everywhere-all-at-once-180981796/>.

<sup>3</sup> Citaat van Martin Margiela uit “Martin Margiela,” *i-D*, 180 (oktober 1998): geen paginanummer; zie *Bijlage 3*.

<sup>4</sup> Citaat van Colin Gale en Jasbir Kaur uit Colin Gale en Jasbir Kaur, *Fashion and Textiles – an Overview* (Oxford: Berg, 2004): 5.

en invloed in de geschiedenis, een object dat de som is van zijn leefwereld en van zijn omgeving. Deze thesis kijkt naar “Object X” als het beginpunt van een *Art World* (een term van socioloog Howard S. Becker), beïnvloed door verschillende factoren.<sup>5</sup> Een modeobject wordt omgeven door verschillende universums: de geschiedenis, de museale context, het materiaal, zijn gebruiksfunctie en relatie tot zijn createur Margiela, als voorbeelden. Het is een combinatie van rechtstreekse, en onrechtstreekse actoren die in interactie gaan met het object. Het doel van dit deconstructivistisch onderzoek is om de puzzel uiteen te halen, te bestuderen, en terug samen te brengen. Het resultaat: “Object X” in al zijn mogelijk facetten – curatoriaal en conservatorisch. Om de complexiteit van dit modeobject aan te kaarten is het aangewezen om een combinatie van socio-historische, esthetisch-filosofische, materiaal-technische, en zelfs cultureel-juridische analyses te maken. “Object X” heeft geen een, maar drie kanten om naar te kijken: *Deel I*, *Deel II* en *Deel III*.

Het onderzoek splitst zich op in drie takken. Het eerste stuk, *Deel I*, focust zich volledig op het ontleden van de filosofie en esthetica van Maison Martin Margiela – de basis waarvan “Object X” afkomstig is –, en de materiaal-technische aspecten. Dit om tot het punt te komen van papier versus Tyvek®. Het is ook vanwege deze contradictie in materialen dat “Object X” uit de herfst-wintercollectie 1997-1998 als casestudy is geselecteerd. Uit onderzoek bleek uiteindelijk dat de som van het modeobject niet alleen van zijn materiele samenstelling kon afhangen. Er is een reden waarom Margiela tot dit gedachteproces is gekomen, en er is een historische achtergrond waardoor Tyvek® en papier elkaars visuele gelijken, maar ook materiële tegenstanders zijn. Het modeobject bestaat niet in een historisch-esthetisch vacuüm.

Omdat “Object X” niet bestudeerd wordt als een gebruiksobject, maar als een museaal gegeven, bestaat *Deel II* uit een aantal excursies. Hierin worden een aantal pistes besproken: wat betekent een modeobject eigenlijk? Op welke manier wordt er voor interactie gezorgd tussen wat het kledingstuk probeert te vertellen in de tentoonstellingsruimte, en het publiek? Staat deze op gelijkaardige voet met zijn collega’s uit de schone kunsten, of zijn daar nog lacunes, bijvoorbeeld? En wat zijn de raakvlakken en uitdagingen voor de curator én conservator, al dan niet gecombineerd, van een modemuseum nu eigenlijk? Het onderzoek van “Object X” is uiteindelijk ook een breder onderzoek naar het statuut van het modeobject in deze context.

*Deel III* is dan uiteindelijk de strijd van het materiaal-technisch spanningsveld van het feitelijk textiel: papier versus Tyvek®. Beide materialen worden bestudeerd op een

---

<sup>5</sup> Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982): 1.

gelijkwaardige manier: er wordt gekeken naar de productiegeschiedenis, de chemische samenstelling, en de uiteindelijke conservatorische voor- en nadelen. Waarom het synthetisch materiaal en zijn organische collega vaak omgewisseld worden in de textielindustrie komt uiteindelijk niet uit het luchtledige. Dit socio-historisch samengaan wordt zelfs aangekaart in het allerlaatste stuk “Papier en Tyvek® in de hedendaagse modegeschiedenis: socio-historische en materiaal-technische context.” Hiermee zijn alle puzzelstukken verzameld waarmee de drie delen uiteindelijk samen kunnen komen om de conclusie “Object X” opnieuw te vormen.

De gebruikte methodieken zijn afhankelijk van de verschillende delen. *Deel I* is een studie van Maison Martin Margiela en “Object X.” In dit geval is er een opbouw van socio-historisch brononderzoek via krantenartikelen uit de relevante tijdsperiode (1989-2000). Deze geven een zicht op hoe er gedacht werd over de collectie, de bijbehorende objecten, en Margiela. Belangrijke bijdragen komen van modeonderzoekers als Kaat Debo en Barbara Vinken, die ook actief zijn in de mode- en museumwereld. Daarnaast hebben textielonderzoekers, zoals Gail Baugh, bijgedragen aan de specifieke materiaal-technische ontleding. Dankzij hun kan de som gemaakt worden tussen Margiela en diens “Object X.” *Deel II* heeft dan weer veel te danken aan theoretici als semioticus Roland Barthes, sociologen Elisabeth Wilson en Jürgen Straub, curatoren Claire Wilcox en Laurens Dhaenens, en zelfs het ICOM. Dit deel is een som van sociologische, filosofische, esthetische, en zelfs juridische analyses van het beschikbare bronmateriaal. *Deel III* heeft als conservatorisch onderzoek dan weer het gebruik gemaakt van twee pistes: het socio-historisch deel, dat veel baat had bij bronnenonderzoek, en dan het tweede deel dat puur conservatorisch gericht was. Hierbij hebben historici als Lothar Müller, maar ook conservatoren als Dale Paul Kronkright, een belangrijke rol gespeeld om te helpen tot het eindpunt te komen van dit onderzoek.

Het eindresultaat is een “Object X” dat niet in een vacuüm – op zichzelf – leeft, maar als een museumobject kan bekeken worden vanuit de theorie én de praktijk. Het is een samenkomst van de confrontatie die de curator-conservator mogelijks kan tegenkomen in een museum. Maison Martin Margiela’s “Object X” was het uitgelezen onderzoeksobject om een duik te maken in deze mogelijke contexten, om dan tot het geheel van dit onderzoek te komen. Om dit dan, en “Object X,” samen te vatten met de woorden van Maison Martin Margiela:

“De Stockman-buste maakte een object tot kledingstuk en diende als basis om een verhaal te vertellen: dat van de ontwikkeling van kleding.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Citaat van Margiela uit Lene Kemps, “Margiela Majestatis,” *Weekend Knack Special* (2 september 1998): 39.

# DEEL I: MODE-ESTHETIEK EN FILOSOFIE – CASESTUDY MAISON MARTIN MARGIELA’S “OBJECT X”

## 2 Introductie casestudy: Maison Martin Margiela en “Object X”

“Significantly, clothes do not have, and never have had, a singular origin, meaning or function.”<sup>7</sup>

Deze sectie focust zich op de filosofisch-esthetische analyse van Maison Martin Margiela, en van “Object X,” via historisch bronnenonderzoek. Daarnaast wordt het modeobject ook materiaal-technisch ontleed. Voor een uitgebreidere studie naar de socio-historische achtergrond van de Belgische modegeschiedenis, Martin Margiela als individu, en Maison Martin Margiela in zijn beginfase, verwijst het onderzoek naar *Bijlage 1: Socio-historische introductie casestudy: Maison Martin Margiela*. Voor een uitgebreidere uitleg van het Teken-systeem van semioticus Roland Barthes (1915-1980) verwijst deze thesis naar deel 4 *Mode als object, concept, en communicatiemiddel* (cf. infra). Hier wordt een duidelijke inleiding gegeven tot deze theorie die af en toe terugkomt in dit onderzoeksdoel.

### 2.1 *Belgium Anonymous: Maison Martin Margiela (1989-)*

#### 2.1.1 Margiela’s filosofie: *no name, no face, one philosophy*

“In a market in which the name is everything, he remains incognito.”<sup>8</sup>

De filosofie van Maison Martin Margiela, en van Martin zelf, kan omschreven worden als een cultus van het onzichtbare. Ontwerper (1), consument (2), model (3), etiket (4), en presentatieruimte (winkel/defilé; 5) – de vijf belangrijkste actoren in het modeproces – zijn allemaal gehuld in het onbekende. Het is ook de bedoeling van Margiela zelf om weg te doen met al de ruis die gecreëerd wordt door er een gezicht op te plakken. Het is dan ook moeilijk

---

<sup>7</sup> Citaat van Alision Gill uit Alison Gill, “Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes,” *Fashion Theory*, vol. 2, uitgave 1 (1996): 36.

<sup>8</sup> Citaat van Barbara Vinken uit Barbara Vinken, Kaat Debo (red.) en Geert Bruloot (red.), “Amazing Grace: Martin Margiela and the Antwerp School, ” in *Antwerp 6+ - Antwerp Fashion at the Flemish Parliament*, (Antwerpen: Ludion, 2007): 213.

om uitspraken van de persoon zelf te vinden, want hij zal zichzelf snel gaan hullen achter de muur van zijn modehuis Maison Martin Margiela. In de woorden van journaliste Carole Sabas:

“Ill [Martin Margiela] n’accepte aucune interview, refuse de laisser photographier, ne vient jamais saluer à la fin de ses présentations et beaucoup ne l’ont jamais vu [...]”<sup>9</sup>

### 2.1.1.1 Ontwerper

In het geval van de ontwerper is er dus een breuk met wat de sterontwerper kan genoemd worden (*Bijlage 1*). Dit is een interessante cesuur, want het is de verwachting van de modecultuur dat de ontwerper op het einde van de collectie toont wie hij is – het genie tentoonstelt, als het ware. Wie de film *Dior and I* (2014) kent is geconfronteerd geweest met dit uiterste: de Belgische modeontwerper Raf Simons, pas aangesteld bij het modehuis Dior – en als de dood voor zijn eerste collectie –, wordt uitgelegd – met vriendelijke overtuiging – hoe zichzelf te laten zien aan het einde van de collectiepresentatie.<sup>10</sup> Hier maakte Margiela dus komaf mee. Er is maar een keer geweten dat hij zijn collectie zelf voorstelde, in de intimiteit van zijn kantoor, waarna het huis altijd alles presenteert zonder de aanwezigheid van de ontwerper. Het is oftewel Meirens, of een andere woordvoerder, die externen aanspreekt.<sup>11</sup> Er wordt niet in zijn naam gesproken, Maar via Maison Martin Margiela – altijd vanuit “we.”<sup>12</sup> Het merk, de kleding, is dus het eigendom van het collectief. Het huis spreekt ook niet graag van een singuliere ontwerper: “Martin (Margiela) is the artistic director of our house and he works in harmony with the whole style team, composed by 15 people.”<sup>13</sup> Hiermee plaatst hij

---

<sup>9</sup> Citaat van Carole Sabas uit Carole Sabas, “Martin Margiela garde ses distances,” *Journal de Textile* (12 oktober 1998) : 51. Vertaling. “Hij [Martin Margiela] gaat geen interviews aan, laat zich niet fotograferen, toont zich niet na het defilé, en velen hebben hem nog nooit gezien [...]”.

<sup>10</sup> Frédéric Tcheng, “Dior and I,” *M4yuHD.TV*, 01:29:50, geen datum, <https://ww1.m4yuhd.tv/watch-movie-dior-and-i-2014-16776.html>. Fragment in kwestie: 01:16:37 tot 01:26:02.

<sup>11</sup> Agnes Goyvaerts, “De trage maar zekere klim naar de top van Martin Margiela,” *De Morgen*: zomereditie 98, 27 februari 1998 (bijlage De Morgen 1998): 16-17. Opmerking: mogelijks gaat dit over de presentatie van de herfst-winter-collectie van 1994. Bron: Lisa Johnson, “Thoroughly modern Martin,” *The Bulletin* (14 november 1997): 29.

<sup>12</sup> “Martin Margiela,” *L’Officiel* (Vlaamse Editie), nr.3, herfst-winter 2010, 117.

<sup>13</sup> Citaat van Maison Martin Margiela uit Gene (Ching) Ku Chien, “Feature 1: Maison Martin Margiela X PPAPER SHOP,” *PPAPER* (2006): 75. Opmerking: deze thesis spreekt wel nog altijd over Martin Margiela als modeontwerper. Dit om het narratief van het onderzoek niet onnodig complex te maken.

ook het kledingstuk – het modeobject – centraal. Bepaalde stemmen omschrijven deze “contra mainstream, contra modepersoonsverheerlijking” als een slimme anti-marketingtruc. Ongeacht hoort het onzichtbare karakter duidelijk bij de kernfilosofie van het modehuis.<sup>14</sup> Deze anonimiteit bleef bewaard tot het vertrek van Margiela bij zijn eigen modebedrijf in 2010 – twintig jaar was genoeg voor de Belg.<sup>15</sup> Het merk zelf blijft het onzichtbare gezicht van de createur verder in het vaandel dragen.<sup>16</sup> Om af te sluiten met de zeldzame eigen woorden van de ontwerper:

“[...] Persoonlijke roem kan mij gestolen worden. Ik heb er geen bezwaar tegen om voor de naam van iemand anders te werken, als ik maar carte blanche krijg. Het belangrijkste is om de kans te krijgen om een eigen trendcollectie te creëren, waarin je volledig jezelf kan zijn.”<sup>17</sup>

### 2.1.1.2 Consument

Het onzichtbare van de ontwerper, en het centraal stellen van het ontwerp, resulteert ook in een unieke interactie met zijn publiek – de consument.<sup>18</sup> Neem nu modejournaliste Sarah Mower, die in *Vogue* (2008) schreef:

---

<sup>14</sup> Hans den Hartog Jager, “Interviews & Essays: Maison Martin Margiela: sloper of bouwer?,” *Arnhem Mode Biënnale* (2009): 42.

<sup>15</sup> Hans-Maarten Post, “RECENSIE. ‘Martin Margiela : in his own words’: wel de handen, niet het hoofd \*\*\*,” *Het Nieuwsblad Online* (9 mei 2020), geraadpleegd op 3 augustus 2023, [https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20200508\\_04951344](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20200508_04951344).

<sup>16</sup> Jesse Brouns, “Martin blijft bouwen,” *Weekend Knack*, nr.9 (Mode: Dit is Belgisch) (2010): 79.

<sup>17</sup> Citaat van Martin Margiela uit Lut Buyck, “Mode is geen kunst,” *Knack: mode special* (2 maart 1983): 126.

<sup>18</sup> Anonimiteit (incognito) is een kernpunt van Maison Martin Margiela, maar of het effectief werkt met een ontwerper als John Galliano (°1960; bij Maison Martin Margiela sinds 2014) kan in vraag gesteld worden. Galliano was een van de meest zichtbare (*by choice*) sterontwerpers gedurende zijn Dior-periode (1996-2011). Dit heeft geen rechtstreeks belang voor de inhoud van deze thesis, maar heeft wel invloed op de filosofie van Maison Martin Margiela. Het is dus interessant om in het achterhoofd te houden ter vergelijking. Voor extra informatie over de Galliano-discussie, zie bron: Suzy Menkes, “Happy 20th birthday, Martin Margiela!,” *International Herald Tribune* (20 januari 2008): 2.

“What I require is straight, chic clothes of unidentifiable provenance that are turned just one or two notches up the dial towards UNUSUAL, WITY, or SEXY (though always at a visual frequency conventional people can’t pick up). Martin Margiela is the only designer who does that.”<sup>19</sup>

Dit in contrast met haar eerdere uitspraak:

“I am a woman who’d be mortified to be caught wearing anything that smacks of recognizable designer trophy – ever [...]”<sup>20</sup>

Dé specifieke Margiela-vrouw bestaat niet volgens Maison Martin Margiela, want elk ontwerp moet iedereen – ongeacht leeftijd, lichaam of achtergrond – aanspreken, maar er valt wel iets te zeggen over wat de aantrekking kan zijn van de anonimiteit van Margiela (cf. infra).<sup>21</sup> Consumenten als Mower volgen alvast het ideaal van het esthetische boven de naamsbekendheid – Margiela spreekt geen kopers aan die wensen een gigantisch merklogo op hun handtas of T-shirt te hebben. Dit is ook niet de bedoeling van Maison Martin Margiela’s uniek etiket (cf. infra). De Margiela consument heeft haar eigen unieke schoonheid:

“But then, Margiela’s clothes are far from being “clique clothes”; the type of clothes that make only certain types of women look beautiful. Although the clothes can show a hint of magical beauty when combined with such unique women, it can be worn by anyone who wishes to do so. Moreover, it can easily blend into any city, from Paris to Antwerp, to New York City to Tokyo to Shanghai.”<sup>22</sup>

Modejournalisten vullen de ruimte gelaten door het modehuis zelf graag in. De gebruikelijke presentatie van de consument lijkt op een vrijzinnige, artistieke modeamazone, zoals het volgende citaat uit het Japanse modetijdschrift *Ryuko Tsuhin* (2002) weergeeft:

“The women who choose to wear his clothes are frequently the type who have, not only clothes but, their own unconventional lifestyle, such as artists. [...] Such women with strong personalities, someone whom you can tell from just looking at her that she has the will to choose her original lifestyle.”<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Citaat van Sarah Mower uit Maison Martin Margiela (red.) en Chris Dercon (red.), *Maison Martin Margiela* (New York: Rizzoli, 2009): 26.

<sup>20</sup> Citaat van Sarah Mower uit Maison Martin Margiela (red.) en Dercon, *Maison Martin Margiela*, 26.

<sup>21</sup> Nica Broucke, “Maison Martin Margiela over,” *Elle* (publicatiedatum onbekend): paginanummer onbekend – zie Bijlage 4. Voor gelijkaardige informatie, zie bron: “MARTIN MARGIELA,” *Ryuko Tsushin*, vol. 468 (Juni 2002): 17.

<sup>22</sup> Citaat van onbekend uit “MARTIN MARGIELA,” 17.

<sup>23</sup> “MARTIN MARGIELA,” 17.

Voor Margiela zijn de consument en het model eigenlijk hetzelfde – er is geen nood aan een topmodel, of zelfs een perfect figuur (cf. infra). Het beste voorbeeld hiervan is de lenteperiode van 1994, waarin de ontwerper speelde met het idee om zelfs zijn nieuwe collectie te laten dragen door “gewone vrouwen.”<sup>24</sup> Margiela omschreef zijn drijfveer als volgt:

““Ik had zin in een diepgaander dialoog tussen mezelf en de klant,” [...] “ik wou zien hoe iemand die ver buiten dat modewereldje staat zou reageren op mijn kleren. Is het niet veel interessanter een confrontatie aan te gaan met het leven, met de gewone mens, in plaats van in cirkeltjes te draaien en telkens dezelfde mensen tegen het lijf te lopen?”<sup>25</sup>

In andere woorden, de modeontwerper wilde geen afstand tussen zijn kleding en zijn publiek. Volgens Margiela kon “iedereen zijn kleding dragen.”<sup>26</sup> De anonimiteit, en een ontwerp dat meer speelt met vorm en textuur, spreekt alvast een bepaalde massa aan. Het is ook niet zozeer alleen maar avant-garde. Margiela bewandelt de fijne lijn van verschillende impressies, waaronder de recyclage en herinterpreteren van, bijvoorbeeld, oude romantische theejurken (cf. infra). Dit sprak consumente Isabelle Bouchez (PR-sector) in 1994 aan:

“Die oude doorleefde stoffen en gerafelde zomen spreken tot mijn verbeelding. Het is tegelijkertijd avant-garde en zacht, romantisch zelfs. [...] zijn kleding valt buiten het gewone, zonder opdringerig te zijn. [...] Het hele silhouet draagt de handtekening van Margiela en toch heb je niet de indruk dat je een fashion victim bent.”<sup>27</sup>

De Margiela-consument lijkt aangetrokken tot het feit dat ze een deel van zichzelf in het ontwerp kan leggen. Of dit nu avant-garde is, of romantisch, of heel minimalistisch – zoals het strakke wit van Maison Martin Margiela. De anonimiteit van de kleding lijkt de Margiela-vrouw de ruimte te geven om zichzelf te zijn. Waar de meeste collecties van grote namen altijd een stempel op de outfit nalaten geeft Margiela altijd ademruimte. De kleren dragen in dit geval niet de vrouw, maar omgekeerd. Dit is ook hetgeen wat de drager duidelijk aanspreekt. Het is weer diezelfde anonimiteit die steeds verder getrokken wordt in de filosofie van het modehuis – in dit geval op de individu op de straat. Margiela’s huisstijl is universeel, internationaal, en

---

<sup>24</sup> Term afkomstig uit Veerle Windels, “Niet de maker, maar de kleren,” *DS Magazine* (28 oktober 1994): 25.

<sup>25</sup> Citaat van Martin Margiela uit Windels, “Niet de maker, maar de kleren,” 25.

<sup>26</sup> Geciteerd uit Lene Kemps, “In dialoog met Martin Margiela,” *Weekend Knack* (14 september 1994): 44.

<sup>27</sup> Citaat van Isabelle Bouchez uit Kemps, “In dialoog met Martin Margiela,” 52.



fluïde – net als diens gebruiker. Volgens de woorden van journalist Hans den Hartog Jager: “[...] samen [Maison Martin Margiela en de consument] willen ze het liefst een verbond sluiten tegen de wereld en de middelmatigheid [...]”<sup>28</sup> Deze wens om dicht genoeg te staan bij de consument – om geen illusie, maar realiteit te creëren – heeft gevolgen voor de gebruikte modellen (3).

### 2.1.1.3 Model

Het idee van de muze – een specifiek gezicht, model, of filmster voor het modemerken – gaat volledig voorbij aan Maison Martin Margiela.<sup>29</sup> Zoals eerder besproken is, als er al een Margielaanse inspiratiebron is, dit de gewone vrouw in haar eigen leefwereld – een zuiver canvas om op te schilderen, als het ware (cf. supra). Vinken omschrijft het concept van de Margiela-model, en diens relatie met de collectie, als volgt:

“The models too, who display his pieces are often faceless. While the fashion establishment sells clothes with the images of the models, in his publications Margiela preserves their anonymity. They appear not as advertising images, but as private people. A bar drawn over the eyes, a thickly wrapped veil around the head, ostentatiously protects the identity [...] Margiela thus dispenses with one of the main triggers to purchasing – the narcissistic identification with the mirror image, the narcissistic participation in the idol.”<sup>30</sup>

Maison Martin Margiela elimineert de betekenis van het model losstaande van haar functie als drager van de kleding. Identiteit doet er niet toe, bij Margiela gaat het om anonimiteit uiteindelijk (afbeelding 2.1). Soms kwam er zelfs geen levend model aan te pas (afbeelding 2.2):

“Hoewel ze minder schokkend was, werd de presentatie van zijn jongste zomercollectie [1998] alweer op gemengde commentaren onthaald. [...] Er kwam geen mannequin aan te pas. De kledingstukken, deze

---

<sup>28</sup> Den Hartog Jager, “Interviews & Essays,” 43.

<sup>29</sup> Modehuizen, zoals Chanel, Dior en Dolce & Gabbana (als voorbeelden), steunen sterk op hun ambassadrices. Deze representeren het imago van het modemerken. Tegelijkertijd geven zij door hun bekendheid ook weer terug aan het label. Dit werkt volgens het principe van Barthes’ tekensysteem (*signs*; cf. infra). Voor meer informatie hierover, zie bron: Vinken, Debo en Bruloot, “Amazing Grace: Martin Margiela,” 214.

<sup>30</sup> Citaat van Barbara Vinken uit Vinken, Debo en Bruloot, “Amazing Grace: Martin Margiela,” 213-214.

keer met ‘verplaatste’ hals- en armsgaten, zodat ze helemaal plat kunnen liggen, werden door medewerkers in witte schorten op kapstokken omhoog gehouden.”<sup>31</sup>

Een exclusie die door de pers van de periode niet altijd even hartig onthaald werd: “Leuk idee, zeggen we, maar het menselijk lichaam is niet plat.”<sup>32</sup> Ongeacht de commentaar van buitenaf herhaalt het mantra van de Margieliaanse anonimiteit zichzelf ook hier weer. Als er al een model is, dan versmelt zij met de consument. Er is geen spiegel, er is alleen de kleding die gepresenteerd wordt. Het modeobject is de reflectie van de identiteit – wat de consument ziet in het kledingstuk –, en dus van de persoon die het draagt (of het wilt dragen). Volgens de woorden van Maison Martin Margiela:

“For most of our collections we believe it is important to focus on the combination of the physical force of women of many ages and walks of life, and the clothes we propose.”<sup>33</sup>

#### 2.1.1.4 Etiket

Het incognito-motief zet zich ook voort in het idee achter het etiket. Het label is voor een merk het sterkste teken dat er is (Barthes; cf. infra). Dit geldt ook voor Maison Martin Margiela, maar niet op de manier van de andere modehuizen. Modetheoreticus en historica Alessandra Vaccari linkt het legaat van de breuk met de stercultus – het incognito zijn – en het belang van het visuele van het label aan elkaar als volgt:

“Un degli esempi più celebri di negazione della firma è il fashion designer belga Martin Margiela [...]. La firma-non firma di Margiela consiste in un’etichetta completamente bianca cucita ai quattro angoli con punti passanti e visibili all’esterno dell’abito. [...] Oltre all’etichetta bianca al posto della firma, l’idea dell’anonimato si manifesta – nel caso di Margiela – con il rifiuto a concedere interviste e ad apparire in pubblico, rilasciando dichiarazioni in forma di comunicati stampa con il nome colectivo di Maison Martin Margiela.”<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Citaat van Agnes Goyvaerts uit Goyvaerts, “De trage maar zekere klim naar de top van Martin Margiela,” 17.

<sup>32</sup> Citaat van Agnes Goyvaerts uit Goyvaerts, “De trage maar zekere klim naar de top van Martin Margiela,” 17.

<sup>33</sup> Citaat van Maison Martin Margiela uit Johnson, “Thoroughly modern Martin,” 31.

<sup>34</sup> Citaat van Alessandra Vaccari, *La moda nei discorsi dei designer* (Bologna: CLUEB, 2012): 71. Vertaling: “Een van de bekendste weigeringen van een [expliciete] handtekening is [die van] de Belgische modeontwerper Martin Margiela [...]. Margiela’s “handtekening, maar toch geen handtekening”[-etiket] bestaat uit een volledig wit label dat op de vier hoeken met doorsteeksteken is genaaid, en die zichtbaar is aan de buitenkant van de jurk.

De kracht van dit etiket kan – en mag – niet onderschat worden. Het label is voor een modeontwerper hetzelfde als een handtekening zetten onder een contract – het bewijs van kwaliteit en authenticiteit tussen hem en de consument. Zonder dit onderdeel als teken verdwijnt er een link met de achtergrond (historie), en dus de betekenis, van het modemerken waarvoor de koper betaalt. Soms kan er gezegd worden dat er niet meer het ontwerp – het modeobject – gekocht wordt, maar alleen maar de label, de naam. Dit is, zoals vermeld, een van de factoren waar de illegale (niet-authentieke) kopieënmarkt om draait. Deze dualiteit tussen het illegaal kopiëren van een ontwerp of object – ongeacht of het materiële aspect, de kopie, een perfecte imitatie is – wordt door antropologe Magdalena Cračiun omschreven als volgt:

“People who engage with objects that are deemed inauthentic under intellectual property laws might dismiss this classification and might ascribe different meanings to these objects. [...] Fakes are a source of procuring advantages over an economy that excludes some and enriches others.”<sup>35</sup>

Het probleem met de nepmarkt is uiteindelijk dit: “A fake is a copy that denies it is a copy and pretends it is the original.”<sup>36</sup> Maison Martin Margiela’s filosofie van incognito zorgt onrechtstreeks er ook voor dat het merk niet aantrekkelijk is voor deze markt – het etiket zegt niets, niet zonder het uniek ontwerp dat bij het seizoen hoort. Ook gaat een Margiela-consument niet aangetrokken zijn tot nepproducten, gezien deze, zoals eerder vermeld, niet koopt op basis van etiket- of naamzichtbaarheid (cf. supra).<sup>37</sup> Sommige modehuizen, zoals Iris

---

[...] Naast het witte etiket als handtekening manifesteert het idee van anonimiteit zich – in het geval van Margiela – in de weigering om interviews te geven en [om] in het openbaar te verschijnen, [en door] verklaringen af te leggen in de vorm van persreleases – dit onder de verzamelnaam Maison Martin Margiela [collectief].”

<sup>35</sup> Citaat van Magdalena Cračiun uit Magdalena Cračiun, “Rethinking fakes, authenticating selves,” *Journal of Royal Anthropological Institute* (2012): 846; 860.

<sup>36</sup> Citaat van Magdalena Cračiun uit Cračiun, “Rethinking fakes, authenticating selves,” 860.

<sup>37</sup> Opmerking: Het is vaak zo dat een merkproduct, waaronder die van Maison Martin Margiela, niet aantrekkelijk is op economisch vlak voor bepaalde doelgroepen (bijvoorbeeld de middenklasse) die anders wel in interactie zouden gaan met het modehuis. Een opmerkelijk gevolg sinds de periode van 2004 is dat er collaboraties ontstaan tussen modehuizen en fast fashion-producenten, zoals H&M. Maison Martin Margiela heeft hier zelf aan meegewerkt in 2012. Maison Martin Margiela behandelde dit gegeven op dezelfde manier als hun replica-collectie (cf. infra). Bron: Nick Carvell, “Re-edition revealed: every item from the H&M x Maison Martin Margiela collection (24 oktober 2012),” *gq-magazine.co.uk*, geraadpleegd op 4 augustus 2023, <https://www.gq-magazine.c>

van Herpen (2007-), zijn onaanvaardbaar om te kopiëren vanwege de materiaal-technische complexiteit. In het geval van Margiela is dit door het onzichtbare, en dus moeilijk extern marketbare, van het modelabel. Het is een interessante gevolg van het witte etiket.

Het zou desalniettemin kortzichtig zijn om te concluderen dat er geen kracht zit achter de leegte van het witte Margiela-label. Het is eerder het omgekeerde: door de kleding niet te tekenen is het juist unieker dan, bijvoorbeeld, een Chanel-logo. Onder andere door het wegnemen van de devaluatie die gebeurt door het te linken aan een economische factor, zoals de financiële waarde van het label ten opzichte van het ontwerp (cf. infra). Dit maakt het incognito-label een uniek voorbeeld van “perfect herkenbaar zonder een enkel herkenbaar teken.” De leegte is *the sign* (Barthes). Zo gaat een consument, of toeschouwer met kennis van Maison Martin Margiela, het ook lezen. Kaat Debo, directeur en hoofdcurator van het MoMu Antwerpen, vat de kracht van het etiket, en de mogelijke ontwerp- en marktwaarde, samen als volgt:

“Just as the 17th century trompe l’oeil painter is not or only subtly present in his paintings through an indirect signature, so does Martin Margiela ‘disappear’ as much as possible from his own creations. This decision to remain anonymous is directly translated into the clothing label, an element that is of utmost importance for designer fashion. Margiela does not ‘sign’ his clothing. The label on the inside of each garment is a blank, white cotton tag handsewn in large stitching at all four angles. It is a label that is *vierge de toute écriture* – it is free of any kind of writing. It functions as a blind spot and its mere vacuity is an irritating, almost infuriating feature. It serves no obvious function and is thus, at least according to present day market principles, completely useless and hopelessly redundant.”<sup>38</sup>

Dit plaatst Debo dan verder tegenover de rest van de modewereld, de *Art World* (Becker) waartoe Maison Martin Margiela behoort:<sup>39</sup>

“On the face of it, the House seems to be consciously ignoring one of the basic tenets of designer fashion. For designer fashion, the label is crucial – it is its certificate of authenticity. It simulates genuineness and

---

o.uk/gallery/maison-martin-margiela-hm-re-edition-collaboration-collection-pictures. Verdere informatie over deze blijvende impact, zie bron: Yelizunal, “Maison Margiela X H&M: deze collaboratie uit 2012 leeft nog steeds! (23 januari 2018),” *theschoolofmarketing.be*, geraadpleegd op 4 augustus 2023, <https://www.theschoolofmarketing.be/maison-margiela-x-hm-deze-collaboratie-uit-2012-leeft-nog-steeds/>.

<sup>38</sup> Citaat van Kaat Debo uit Kaat Debo en Barbara Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. (Antwerpen: MoMu Antwerpen, 2008): 7.

<sup>39</sup> Becker, *Art Worlds*, 1.

acts as the customer's ultimate proof of legitimacy. Contemporary fashion is driven by such an imperative for authenticity, coupled to innovation."<sup>40</sup>

Om dan te concluderen dat deze houding leidt tot een uniek, waarschijnlijk expliciet bedoeld, resultaat:

“Precisely by not claiming his designs by means of a signature, Margiela seems to disavow absolute innovation. Yet, this empty sign does leave its traces, but on the outside of the garment. To the outsider, the four stitches that fasten the label to the fabric might appear as small mistakes in manufacturing. However, for a select in-crowd these stitches are instantly recognized. It may be ironic that what first looks like a mistake in fact makes the function of the label that much stronger. In the end, the label proves to be the ultimate superlative, a high-powered marketing tool.<sup>41</sup>

In andere woorden, het Margiela-etiket zegt tegelijkertijd alles en niets. Dit geeft het een unieke betekenis binnen de wereld waarin het modehuis zich beweegt. Het zijn de kleine details die de filosofie meegeven. Het witte speelt met het idee van het incognito-gegeven, maar de bovengenoemde met de hand genaaide steken zijn dan weer een teken van kwaliteit, authenticiteit en persoonlijkheid waarmee het merk zichzelf vereenzelvigd (afbeelding 2.3). Een Margiela-ontwerp is uniek, een momentopname. Een replica-collectie – waarin het huis een ontwerp opnieuw uitbrengt, dit wordt weergegeven op het etiket met de nummers 4 en 14 – is niet hetzelfde als het origineel, maar de kwaliteit is er wel. Een replica geeft zelfs mee waar het vandaan komt, met nog een label (met uitleg).<sup>42</sup> Het nummeren van het Margiela-etiket is pas ingevoerd vanaf 2008, daardoor kan er wel een verschil gemaakt worden, bij onderzoek, tussen de etiketten voor en na deze periode.<sup>43</sup> 2008 is uiteindelijk ook de periode waarin Martin Margiela vertrokken is bij zijn eigen modehuis (zie *Bijlage 1*). Het witte label heeft uiteindelijk het iconische effect dat het wilt (en juist niet wilt), en toont de marktkracht van Margiela's incognito-filosofie.

---

<sup>40</sup> Citaat van Kaat Debo uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. 7.

<sup>41</sup> Citaat van Kaat Debo uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. 7.

<sup>42</sup> Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, geen paginanummer (extra bijlage). Deze *Glossary* is te vinden tussen pagina's 360-361. Zie *Bijlage 5*.

<sup>43</sup> Elke Lahousse, “Het onzichtbare kleermakersgenie,” *Weekend Knack*, nr. 36 (2008): 84.

### 2.1.1.5 Presentatieruimte

Het slotstuk van het incognito-motief is de ruimte waarin het modeobject zich beweegt: het defilé en de kledingwinkel. Dit zijn de twee punten waar het kledingstuk de sfeer van de ontwerper verlaat, en zich beweegt richting die van de consument. Allereerst ter presentatie (defilé), en dan als handelsobject (winkel). Ook bij deze twee stappen, zolang het kledingobject nog in de handen is van het modehuis, gaat de onzichtbare mantel verder.

Als het op defilés aankwam leek het altijd het doel van de ontwerper om zo ver mogelijk van het concept van de klassieke show – waar modellen in een mooie grote ruimte gracieus langs het publiek schreden – weg te blijven. “[...] fashion shows for the pros had gone stale [...] “the whole house wanted a new experience - we need that kind of concentration of energy, creativity and ideas.”<sup>44</sup> Hierop komt alvast genoeg kritiek, zoals dit citaat uit de *WWD (Women’s Wear Daily)* van 20 oktober 1998:

“But he [Martin Margiela] apparently has zero respect for what other people do for a living, or why else would he continue to show under such insulting circumstances: at midnight last season – and on puppets, no less; in a cramped, crowded hallway this time around, not a chair in sight? Margiela has certainly provided the mainstream with plenty of inspiration over the years. But at the same time, there’s a thing or two he might learn from the mainstream – like how to treat people when you invite them someplace.”<sup>45</sup>

Debo refereert naar de aard van de haute couture salons – waar de modeontwerper aan een selecte groep mecenasen zijn creaties toont – als het op sommige van Margiela’s shows aan komt.<sup>46</sup> Maar, het lijkt moeilijk om “braakliggende terreinen, verlaten metrostations en oude theaters” te linken aan die luxe.<sup>47</sup> Misschien dat de lente-zomer-collectie uit 2000 in de buurt kwam, met tafels met gouden stoelen waarbij elk model plaats nam – of bleef rechtstaan –, en zo sereen de collectie toonden.<sup>48</sup> Toch was de kans groter dat het een omgeving was die voor de gemiddelde modefanaat grimmig overkwam, zoals die van de herfst-winter-collectie 2001-2002:

---

<sup>44</sup> Citaat van Martin Margiela uit Suzy Menkes, “Martin Margiela,” *International Herald Tribune* (6 september 1994): geen paginanummer. Zie *Bijlage 6*.

<sup>45</sup> WWD staf, “Paris: Goodbye to All,” *WWD* (20 oktober 1998): geen paginanummer. Zie *Bijlage 7*.

<sup>46</sup> Geparafraseerd uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. 10.

<sup>47</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Kemps, “In dialoog met Martin Margiela,” 44.

<sup>48</sup> Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. 10.

“March 13<sup>th</sup> 2001 – La Culée du Pont Alexandre III, a vast underground storage area, built entirely in stone, within the foot of the Alexandre III bridge, on the right bank of the Seine, in the 8<sup>th</sup> arrondissement of Paris, is host to the presentation of the twenty-fifth Martin Margiela collection. The space, at almost the same level as the Seine, is in constant danger of flooding. The formation of the space evokes the intimate ‘salons’ featured in the presentation of the last three Maison Martin Margiela collections. Sixteen U-shapes of two rows of chairs randomly divide the 1.200 square meter space. Minutes before the show is to start, sixteen members of the Maison Martin Margiela staff, wearing work coats and carrying one of many varying beaded string door curtains, leave the back-entrance of each ‘U’. It will act as a virtual door to the ‘salon’. Twenty-five women wearing the collection leave the backstage; each is chaperoned by a member of staff in a white work coat who will guide them through the darkness. The show ends in darkness when all of the 25 women have visited all of the salons. The room returns to light to be flooded by the waters of the Seine 24 hours later.”<sup>49</sup>

De assistenten met de witte labojassen, een kenmerk van Maison Martin Margiela, ondersteunen het idee van het incognito zijn – als laboranten die gewoon de ingrediënten van een exclusief brouwsel aan de consument geven. “Het personeel draagt witte stofjassen, geïnspireerd op de stofjas van de ateliers in de oude couturehuizen,” zegt Debo hier over.<sup>50</sup> Het is alsof Maison Martin Margiela werkt met anonieme, experimentele *petites mains*: geen naam, maar wel een idee.<sup>51</sup> Margiela’s defilés zijn uiteindelijk geen modeshows in de klassieke definitie, maar bijna een performancekunstwerk, alhoewel dat niet iets is waar het huis zelf naar streeft. Journaliste Lene Kemps omschreef de situatie als volgt (afbeelding 2.4):<sup>52</sup>

Zijn defilés versterken die visie [tijdloosheid]. Het zijn nooit conventionele catwalk shows met glitter en topmodellen, maar confrontaties. De meisjes wandelen op een braakliggend terrein of door het Leger des Heils. In een verlaten warenhuis, leegstaand ziekenhuis of gesloten metrostation. In een circustent of parkeergarage. Ze wandelen door het publiek. Op een tafel. Of staan in een zoeklicht tegen de muur.”<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Citaat van Maison Martin Margiela uit Maison Martin Margiela (red.), “Autumn/Winter 2001-2002,” in *Maison Martin Margiela – Press release : Spring/Summer 1989 – Autumn/Winter 2003-4; 28 seasons: A descriptive of Showroom, Show and Collection* (persmap) (Parijs: Maison Martin Margiela, 1989-2004): 33.

<sup>50</sup> Citaat van Kaat Debo uit Ronald Sloops, “De mythe, de mode, de expo en de vrouwen: Maison Martin Margiela ‘20’,” *Elle België*, nr.61 (september 2008): 101.

<sup>51</sup> Een *petite main* (vertaling: “kleine hand”). Dit verwijst naar de kleine, onzichtbare kwaliteitsteekjes die een goede *petite main* maakt. Een *petite main* is de naaister die in een haute couture-huis, bijvoorbeeld Dior, verantwoordelijk is voor de constructie, en kwaliteit, van een modeobject. Dit zijn heel getalenteerde individuen, maar zij blijven meestal onzichtbaar – gezichtloos – eenmaal als de presentatie moet gebeuren. Dan is het meestal aan de ontwerper om met de eer te gaan strijken. Maison Martin Margiela lijkt dit idee om te draaien.

<sup>52</sup> Kemps, “Margiela Majestatis,” 38.

<sup>53</sup> Citaat van Lene Kemps uit Kemps, “Margiela Majestatis,” 38.

In het geval van de winkels volgt Maison Margiela verder het incognito-principe. Net als de defilés zijn deze onzichtbaar bijna, en zeker niet op de te verwachten plekken. Als er iets kan gezegd worden over deze ruimtes, dan is dat het esthetische principe van het wit zeker domineert (cf. infra). Volgens het MoMu: “het Maison gebruikt altijd het volledige gamma witte tinten op muren, vloeren, meubilair, accessoires en katoenen hoezen, in winkels, showrooms en kantoren.”<sup>54</sup> Een van de voorbeelden van de showroom (periode herfst-winter 1994-1995) gaat als volgt: “Showroom: 2 bis passage Ruelle, Paris 75018. A former Paris Metro company (RATP) workshop for electric motors. Offices and their contents are painted entirely white and adjoin a vast wooded balconied warehouse. The atelier for our ‘Artisanal’ production is now incorporated with the offices and showroom.”<sup>55</sup> Of, zoals Debo het omschrijft:

“The context of stardom, which exists solely by grace of the gaze and desire of the audience, contrasts sharply with the selection of the locations for the Maison Martin Margiela stores worldwide: they are never located along a main avenue or a prominent shopping street. Rather, a discrete location – often a side street or an alley – receives preference. Furthermore, the stores are not designated by means of glaring logos or conspicuous signs. This seemingly non-commercial strategy is reinforced by the display windows that rarely show clothing, let alone this season’s designs, which one would logically expect. Instead of clothes, it is Maison Martin Margiela’s ubiquitous use of different shades of white that vies for the attention of passerby. These stores do not cry out for our attention, but simply thrive in the sanctuary of byroads that ward off the busy shopping lanes where major labels compete in the wooing of consumers. By contrast, customers are required to make an extra effort into finding the stores. This aspect forms part of Maison Martin Margiela’s overall outlook on fashion. The house stands for fashion that does not intrude, that does not hide or disguise the customer. This is not the kind of fashion that furnishes its buyers with a ready-made total look, but the kind that demands the participation of the customer, expecting a minimum of creativity and interpretative labour on his or her part.”<sup>56</sup>

Dit citaat lijkt ook het totaalconcept van Maison Martin Margiela’s incognito-filosofie samen te vatten. Tegelijkertijd raakt het ook aan een paar esthetische kenmerken, zoals het wit en

---

<sup>54</sup> Citaat van MoMu uit “Maison Martin Margiela 20 in Momu,” *LINK Modevakblad*, nr.4 (december 2008): paginanummer onbekend. Zie *Bijlage 8*.

<sup>55</sup> Citaat van Maison Martin Margiela uit Maison Martin Margiela (red.), “Autumn/Winter 1994-1995,” in *Maison Martin Margiela – Press release : Spring/Summer 1989 – Autumn/Winter 2003-4; 28 seasons: A descriptive of Showroom, Show and Collection* (persmap) (Parijs: Maison Martin Margiela, 1989-2004): 13.

<sup>56</sup> Citaat van Kaat Debo uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*, 7.



*trompe l'œil* (cf. infra). Wat deze sectie zeker weergeeft is dat de omgeving waarin het modeobject zich beweegt van begin tot einde gehuld is in anonimiteit – dit als een bewuste keuze van het modehuis zelf. Er is dus, in principe, geen extern proces – zoals het idee van het merk, bijvoorbeeld – dat toevoegt aan de betekenis van het object zelf, of diens waarde zou bezoedelen. Een kledingstuk van Margiela kan dus benaderd worden met de filosofie (1) van het Maison, zoals gepresenteerd in deze sectie, maar ook de esthetische waarden (2), met daarnaast socio-historische en esthetische contexten die gegeven worden aan het modeobject (“Object X”) zelf. Deze twee principes, filosofie en esthetiek, worden uitgezocht in de komende secties, beginnende met de esthetische waarden van Maison Martin Margiela. Een laatst citaat van Debo, als antwoord op een vraag van journalist Ronald Sloops, maakt voor een mooi slot van de incognito-filosofie van het Maison, en vat de gehele sectie samen:

“V: En wat is de filosofie van Maison Martin Margiela? A: “Het incognito gegeven is heel belangrijk. Modellen worden op verschillende manieren anoniem gemaakt, door een voile voor het hoofd of met zwarte make-up. De winkels liggen meestal in kleine achterafstraatjes, nooit in belangrijke winkelstraten, in de etalage – tegen de verwachting in – geen stukken uit de laatste collectie, hooguit wit geschilderde objecten. De meubels zijn ingepakt in witte katoen, een referentie naar stofhoezen. Het personeel draagt witte stofjassen, geïnspireerd op de stofjas van de ateliers in de oude couturehuizen. Ook belangrijk is dat ze [Maison Martin Margiela] hun kleding niet signeren. Geen logo’s, enkel een wit label voor de hoofdlijn.”<sup>57</sup>

### 2.1.2 Margiela’s esthetica

“L’important pour Martin Margiela ce sont les vêtements. Et plus encore les vêtements [...]”<sup>58</sup>

D voorafgaande sectie heeft duidelijk gemaakt dat in het geval van Maison Martin Margiela er geen ruis is van een ontwerper of merk. Margiela gaat over het modeobject in zijn totaliteit: diens conceptuele ontwikkeling, en diens interactie met de toeschouwer, en al dan niet de consument. Door al de rest te hullen in de incognito-filosofie legt het modehuis de kracht volledig bij het ontwerp. De volgende stap is dan om te zoeken naar het idee achter Maison Martin Margiela (1): welke kernconcepten drijft het huis, en hoe vertaalt dit zich samen vanuit het principe van het onzichtbare. Hierna kan dit punt overvloeien in het materiaalgebruik (2)

---

<sup>57</sup> Citaat van Kaat Debo uit Sloops, “De mythe, de mode, de expo en de vrouwen,” 101.

<sup>58</sup> Silvie Yeu, “Qui est donc Martin Margiela?,” *onbekende publicatie* (jaar onbekend): 49. Zie *Bijlage 9*. Vertaling: “Belangrijk voor Martin Margiela is de kleding. Hét belangrijkste is altijd de kleding [...]”

van Maison Martin Margiela. De filosofie is eigenlijk de leidraad achter deze twee punten, en deze twee actoren helpen verder bij de verklaring van het materiaal-technisch aspect van “Object X” (cf. infra). Er is uiteindelijk een reden waarom Margiela al dan niet gekozen heeft voor een bepaald ontwerp, een materiaalkeuze, en een context. Refererend naar Barthes’ weldra besproken tekensysteem: “Object X” spreekt een taal vanuit deze drie punten (cf. infra). Maar, voordat dit allemaal besproken kan worden moet er eerst nog gekeken worden naar de twee bovenstaande actoren: wat is het idee (de concepten) achter Maison Martin Margiela (1), en hoe leidt dit mogelijks tot een specifieke materiaalkeuze (2).

Maison Martin Margiela gebruikt een aantal principes die steeds terugkomen in hun collecties of omgeving. Deze zijn: *wit* (1), *durée* (2), *tijd* (3), *trompe l’œil* (4), en *recyclée* (5). Met deze selectie hoopt dit onderzoek recht te doen aan de kernactoren binnen het ontwerp- en presentatieproces van het modehuis. Een belangrijke bron voor dit gedeelte is *Maison Martin Margiela: 20 years The exhibition* (Kaat Debo en Barbara Vinken, 2008) vanwege het duidelijk overzicht en de geselecteerde terminologie afkomstig uit dit traktaat.

Het lichaam is een zesde principe, maar wordt niet apart genomen. In de bronnen blijkt dat als er één factor overlapt met alle vijf andere, dan is het Margiela’s spel met het lichaam. Maison Martin Margiela streeft ernaar gedurende het ontwerpproces altijd “het lichaam te ontcijferen in de tijd en in de ruimte.”<sup>59</sup> Het modehuis vergroot of verkleint het lichaam, werpt illusies op, of laat het via het gebruikte materiaal op de voorgrond komen, of verdwijnen. Over de herfst-winter-collectie 1997-1998 spreekt Vinken zelfs over “dat de vrouw door het mannequinlijf niet meer gemaakt is voor fetisj, maar het met zich mee draagt als een vreemd object” (cf. infra).<sup>60</sup> Het lichaam is dus zelfs meer dan een principe, en is altijd een actieve actor (bij alle vijf). Daarom dat het hier toegelicht wordt, maar niet apart besproken. De andere overlappen elkaar, maar spelen desalniettemin verschillende principes uit van Maison Martin Margiela.

---

<sup>59</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*, 8.

<sup>60</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit uit Vinken, Debo en Bruloot, “Amazing Grace: Martin Margiela and the Antwerp School,” 218.

### 2.1.2.1 Wit

“White: The binary opposite of black, or a black canvas. Beyond just “white,” a whole spectrum of shades. The main colour used in the Margiela offices and in all its stores. Paint on certain garments.”<sup>61</sup>

Zoals in de vorige sectie vermeld wordt is *wit* een belangrijk kernconcept binnen Maison Martin Margiela (cf. supra). *Wit* bedekt de ruimtes, en de kleding. De non-kleur komt terug in de kleding van de assistenten, en in de stofhoezen gedrapeerd over de kledingstukken. Voor Maison Martin Margiela is *wit* ook de kleur waar het snelste gebruikssporen op achterblijven, waardoor het ook ideaal is voor het principe van *durée* (cf. infra). De geschiedenis achter het ontstaan van dit kleurgebruik heeft een charmante tint, althans zo bespreekt journaliste Elke Lahousse de situatie:

“2. Alles is wit. Niet noodzakelijk de kledij, maar wel elke werk- en verkoopruimte heeft witte muren, vloeren, meubels, schetsboeken en katoenen hoezen. In 1988 had Margiela geen geld voor meubels, en dus verfde hij zijn verzameling rommelmarkt vondsten [*recyclage*] coherent in wittinten.”<sup>62</sup>

Hiermee linkt het modehuis *wit* al met het principe van *recyclage*, een andere factor (cf. infra). Tegelijkertijd heeft volgens het huis *wit* ook de volgende betekenis: “the strength of fragility and the fragility of the passage of time. An expression of unity, purity and honesty.”<sup>63</sup> De non-kleur overkoepelt dus de andere principes: *wit* geeft gebruik weer, toont de verstrekking van tijd, geeft ruimte tot het hervormen of recycleren van materiaal – het geeft op een bepaalde manier een nieuwe, andere betekenis. Het draagt ook bij tot het incognito-principe van het modehuis. Een maagdelijk wit papier heeft ook nog niets te vertellen, maar als het beschreven wordt – of ontworpen – dan spreekt het uiteindelijk toch. Het modehuis volgt hetzelfde principe waar “de witte verflaag een illusie van een neutraal canvas creëert, alsof het Tabula Rasa wilt teweegbrengen met zijn eigen geschiedenis.”<sup>64</sup> De non-kleur *wit*, in welke vorm dan ook (verf, stof, als voorbeelden) gaat dus altijd in dialoog, in transformatie, met de omgeving die het modehuis wilt creëren. Daarnaast gaat het ook het incognito-idee ergens tegen: *wit* dat breekt,

---

<sup>61</sup> Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, geen paginanummer (extra bijlage). Deze *Glossary* is te vinden tussen pagina's 360-361. Zie *Bijlage 5*.

<sup>62</sup> Lahousse, “Het onzichtbare kleermakersgenie,” 84.

<sup>63</sup> Citaat van Maison Martin Margiela uit “Maison Martin Margiela talks about white,” *High Fashion*, nr.303 (juni 2005).

<sup>64</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. 10.

dat vuil wordt, verlaat de neutraliteit. Dit is de intentie van Margiela. Het spreekt ook van een bepaalde ironie ergens. Door het feit dat er met *wit* niets te verbergen valt krijgt het modeobject ook betekenis door het contact met de consument – de nieuwe eigenaar vormt het kledingstuk door gebruik, maakt het eigen, maakt het deel van zijn eigen identiteit. Voorbeelden van wittinten als prominente factor in collecties zijn de ensembles uit de “White”-show (lente-zomer 1993), en de witte tabi-laarsjes met craquelé (afbeelding 2.5).<sup>65</sup> 10, *Wit* is nooit zomaar gewoon wit, zeker niet bij Maison Martin Margiela:

“It is never just white, but more – whites. All the shades possible! We [Maison Martin Margiela] usually use matt white so that the passage of time is evident.”<sup>66</sup>

### 2.1.2.2 *Durée*

*Durée* is het principe waar tijd en destructie elkaar ontmoeten. Debo omschrijft het principe als volgt:

“Such materials do not hide the course of time, but carry along the traces of a garment’s previous life and incorporate it into the new item – they are silent witnesses of *durée*. The Maison intentionally retains visible mementoes of what the system pontificates as out of fashion. Accordingly Maison Martin Margiela’s designs are symptomatic of what the fashion world is so anxious to repress.”<sup>67</sup>

Bepaalde collecties lijken gemaakt te zijn uit materiaal met weinig tot geen commerciële waarde: een top gemaakt uit – wat lijkt – een plastic zak (lente-zomer 1990), jassen geconstrueerd uit gerecycleerde pruiken (herfst-winter 1997-1998), oude leren handschoenen die samen een top vormen (lente-zomer 2001), als voorbeelden (afbeelding 2.6).<sup>68</sup> Het is een onderzoek in het proces van de veroudering in het heden, het verleden, en de toekomst. Het

---

<sup>65</sup> Maison Martin Margiela (red.). “MAISON MARTIN MARGIELA,” in *Maison Martin Margiela – Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4; 28 seasons: A descriptive of Showroom, Show and Collection* (persmap). Parijs: Maison Martin Margiela (1989-2004): 10.

<sup>66</sup> Citaat van Maison Martin Margiela uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*, 10.

<sup>67</sup> Citaat van Kaat Debo uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. 9.

<sup>68</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, 4; 22; 32. Zie Bijlage 11.

resultaat zijn handgemaakte objecten, uniek en met een volledig nieuwe taal.<sup>69</sup> Ook hier kan even teruggegrepen worden naar de semiotiek van Barthes (cf. infra). Een plastic zak op zichzelf staande geeft een ander signaal weer dan een Margiela-top gemaakt van een plastic winkeltas. In de woorden van Menkes: “The creator of plain, unvarnished clothes has learned to craft his collections using existing elements, from a fashion vocabulary of the past to garments made over flea market finds.”<sup>70</sup> Het verschil tussen een ‘artisanal’-collectiestuk (*durée*) en een ‘replica’-kledingstuk zit hem in de fijne lijn tussen de principes van *durée* en *recyclage*: het eerste zal altijd onderhevig zijn aan de tijd waarin het zich beweegt, de tweede komt terug als een geest uit een fles van het verleden naar het heden.<sup>71</sup>

Een mooi voorbeeld van biologische *durée* (maar tegelijkertijd ook *tijd*) is Maison Martin Margiela’s installatie voor Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam, Nederland, zomerperiode 1997). Artisanale ontwerpen van het modehuis werden besproeid met bacteriën, schimmel, of gisten – roze, geel, fuchsia, als voorbeelden. De verschillende processen transformeerden de modeobjecten naar hun eigen unieke vertaling.<sup>72</sup> Maar, *durée* kan ook mechanisch zijn, zoals een tabi-laars waar de verf vanaf breekt of afschuurt door gebruik (cf. supra). Hier komt bijvoorbeeld het gebruik van witte verf te pas: “When the garment is actually worn, the paint will slowly start to crack, ultimately making the colour and texture of the original item visible once again.”<sup>73</sup> *Durée* is het proces dat achterblijft, ongeacht welke deze is, en van wie, wat de waarde (of juist niet) ook mag zijn. Het idee is gewoon dat een kledingstuk altijd in verandering is door processen – processen die Maison Martin Margiela expliciet in de hand werkt. De actie is belangrijk hierbij, en hiervoor worden onrechtstreeks de denkwijzen van Karl Marx wel eens toegepast (Debo):

---

<sup>69</sup> Geparafraseerd van Palais Galliera, “Margiela/Glliera, 1989-2009,” *palaisgalliera.paris.fr*, geraadpleegd op 4 augustus 2023, <https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/exhibitions/margiela/galliera-1989-2009>.

<sup>70</sup> Suzy Menkes, “Class act: Margiela moves up a grade,” *International Herald Tribune* (11 januari 2005): geen paginanummer. Zie *Bijlage 10*.

<sup>71</sup> Palais Galliera, “Margiela/Glliera, 1989-2009,” *palaisgalliera.paris.fr*, geraadpleegd op 4 augustus 2023, <https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/exhibitions/margiela/galliera-1989-2009>.

<sup>72</sup> Caroline Evans, “The Golden Dustman: A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615),” *Fashion Theory*, vol. 2 (1998): 78-79.

<sup>73</sup> Citaat van Kaat Debo uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*, 10.

“[...] Karl Marx illustrates how consumer culture alienates us from our own labour through the strict separation of production from that of consumption. The foundation for the real value of a commodity, human labour, is thus masked and necessarily leads to commodity fetishism.”<sup>74</sup>

In andere woorden: het is het proces dat telt (*durée*), het resultaat is, meestal, een subtiële suggestie:

“A jacket made out of a soft grey, woollen cloth that at first sight, looks altogether classic, comes to appear mis constructed when it is put on, since it is not symmetrical. But then, if one looks again, one finds it has a special charm from being slightly off, slightly bent out of shape. That which would count as a defect, in a system ordered around strict symmetry as the condition of beauty, turns out to be an aesthetic plus.”<sup>75</sup>

### 2.1.2.3 *Tijd*

“Time is marked out in all its transitoriness. [...] Indeed, white not only fades like all other colours, but it is also takes on a grey or yellow hue after the passage of time.”<sup>76</sup>

*Tijd*, net als *durée*, heeft een zichtbaar duurproces (als een van de principes). Het verschil tussen de twee ligt haarfijn in het proces: *tijd* loopt voort, ongeacht of dit nu, bijvoorbeeld, biologisch of mechanisch is uitgelokt. Een tabi-laars die niet gedragen wordt zal misschien geen duidelijke craquelures krijgen, maar de tijd kan misschien wel vat krijgen door verkleuring. Het effect van verkleuring is, bijvoorbeeld, terug te vinden in de herfst-winter-collectie uit 2003-2004.<sup>77</sup> Maar, *tijd* is meer dan dit. *Tijd* ligt ook in de productie en in de geschiedenis:

“The secret of the history of the garment is laid bare. Maison Martin Margiela exposes traces of the preparation, the work and the staging – everything that is normally effaced, stamped out. The collections manifest themselves as ‘signs of the times,’ literally so by producing a relation to a distant past and the passage of time.”<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Citaat van Kaat Debo uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*, 10.

<sup>75</sup> Citaat van Barbara Vinken uit Vinken, Debo en Bruloot, “Amazing Grace: Martin Margiela and the Antwerp School,” 212.

<sup>76</sup> Citaat van Barbara Vinken uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*, 111.

<sup>77</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 41. Zie *Bijlage 11*.

<sup>78</sup> Citaat van Barbara Vinken uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*, 111.

De *tijd* is dus niet het proces, maar de geschiedenis. Maison Martin Margiela kan deze meegeven (“replica”-collectie) – met al de nodige details van hoe, waar, en wanneer –, maar hij kan ook het verleden vastnemen en hervormen, zonder dat diens geschiedenis volledig verloren gaat.<sup>79</sup> Voorbeelden hiervan zijn de overjassen (*waistcoats*) van opengesneden baljurken van de jaren vijftig (lente-zomer 1991; afbeelding 2.7), of de vintage theejurken uit de jaren veertig (herfst-winter 1993-1994; afbeelding 2.8) – een Margiela-jurk stond gelijk aan vier verschillende theejurken.<sup>80</sup> “Object X,” afkomstig uit de herfst-winter-collectie van 1997-1998, valt ook onder dit principe – een paspop-illusie die refereert naar de geschiedenis van het modeproces (cf. infra).<sup>81</sup> Op het vlak van materiaalcollectie: Maison Martin Margiela zoekt vaak op rommelmarkten naar interessante stukken voor hun collecties, waardoor dit soort interpretaties mogelijk zijn. Ze weten nooit wat ze gaan vinden, maar dat maakt de verwachte geschiedenis (*tijd*) nog interessanter.<sup>82</sup> Het is ook mogelijk om deze illusie van de *tijd* bij Margiela van een ietwat macabere kant te zien:

“Margiela’s fashion is an art of memory, *ars memoria*, in stark contrast to fashion, which is an elixir of forgetting. [...] He prefers indexed signs to images. His clothes are signs of time, made of material that quite literally bears traces of time [*tijd*], the traces of use [*durée*]. Constructed from worn-out cloth, they do not reanimate the past, do not bring it back into a timeless present, but carry individual traces of death. They show an unknown trace of memory. The duration of its own production, the amount of work-time that has gone into it, is exactly readable in the product.”<sup>83</sup>

*Tijd* en *durée* gaan dus hand in hand meestal. Waarom de twee nog effectief apart staan is de intentie en het proces. In het geval van *tijd* neemt Maison Martin Margiela de geschiedenis van het object met zich mee, bij *durée* wordt deze historie nog gecreëerd. Dit geeft, in de semiotische betekenis (Barthes), een interessant duaal effect. Mocht de effectieve details van de achtergrond – meer dan “theejurk” of “baljurk” – kunnen meegegeven worden, dan zou deze bijna clashen met het verhaal dat gecreëerd wordt vanuit Margiela. Maar, zover komt het meestal niet. Het modehuis lijkt naar tijdloosheid te streven, maar probeert in hun collecties toch nog soms de *tijd* te vangen. Soms brengen ze zelfs volledige collecties uit met alleen maar

---

<sup>79</sup> Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*, 111.

<sup>80</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 6; 11. Zie Bijlage 11.

<sup>81</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, 19. Zie Bijlage 11.

<sup>82</sup> Sloops, “De mythe, de mode, de expo en de vrouwen,” 101.

<sup>83</sup> Citaat van Barbara Vinken uit Vinken, Debo en Bruloot, “Amazing Grace: Martin Margiela and the Antwerp School,” 217.

designs uit het verleden, zoals de lente-zomer-collectie uit 1994 (de baljurk-overjas maakt een terugkeer, bijvoorbeeld).<sup>84</sup> Het experiment hiermee – en het principe dat, onder andere, leeft in hun “Replica”-collectie – levert alvast interessante resultaten op.

#### 2.1.2.4 *Trompe l’œil*

“The artist merely left his signature in the painting within the painting. The painting’s objects of preference are usually quite mundane and are always there to highlight the temporariness of life. For instance, there are the hanging scissors that refer to the thread of life that will one day be cut off. [...] for the trompe-l’oeil to achieve its full potential, the artist is required to disappear from his own work as much as possible.”<sup>85</sup>

Met *trompe l’œil* lijkt Maison Martin Margiela het verleden vast te nemen, en tegelijkertijd achter de schermen te blijven (incognito). In het geval van de kunsten betekent *trompe l’œil* letterlijk “het bedriegen van de werkelijkheid.”<sup>86</sup> Door het geven van suggesties, zoals diepte en ruimte, of het impliceren dat een object iets anders is door het zo te schilderen, beduvelt de kunstenaar de toeschouwer. Maison Martin Margiela zal dit laatste alvast prominent toepassen in print. Het idee was vanaf het begin al sterk aanwezig in de lente-zomer-collectie 1989. Dit was het defilé van het nu iconische tattoo-print-shirt, waarbij een motief, op transparante mesh, het idee geeft van een getatoeëerde huid (afbeelding 2.9).<sup>87</sup> Andere voorbeelden zijn: kledingontwerpen met oude fotoprints van kledingstukken opgedrukt (lente-zomer 1996), of de illusie van een ander kledingstuk door *trompe l’œil* te creëren via plooi technieken (lente-zomer 2004), of een nudekleurige jersey bodysuit met de suggestie van alleen maar een BH te zijn (lente-zomer 2007) (afbeelding 2.10).<sup>88</sup> Make-up-artieste Inge Grogard zegt alvast het volgende over de tattoo-top:

---

<sup>84</sup> Maison Martin Margiela (red.). *Press release : Spring/Summer 1989 – Autumn/Winter 2003-4*, 6; 11. Zie Bijlage 11.

<sup>85</sup> Citaat van Kaat Debo uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. 5.

<sup>86</sup> Geciteerd van Britannica (red.), “Trompe l’oeil,” *Britannica.com*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://www.britannica.com/art/trompe-loeil>.

<sup>87</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 2. Zie Bijlage 11.

<sup>88</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 7; 16; 43. Zie Bijlage 11.



“After the show I chose the 'trompe l'oeil' tattoo T-shirt and sleeves. The transparent weave with dark-blue tattoo motif appealed to me as I had no tattoos. The idea was to give you the chance to wear a tattoo. Even when my skin and body grew old or transformed, the tattoo would remain in shape. Brilliant.”<sup>89</sup>

Voor Maison Margiela zelf betekent *trompe l'œil* het volgende:

“A game, material or form that tricks the eye. For clothes: a fluid fabric patterned like a loose knit, a flesh-coloured bodysuit simulating nudity, etc. For accessories: a bundle of American dollars held together by a rubber band becomes a wallet, etc. For architecture: life-size black and white photos that cover the walls, floors or ceilings of Maison Martin Margiela stores, etc.”<sup>90</sup>

*Trompe l'œil* is een suggestieve misleiding. De primaire (kledingstuk) en de secundaire laag (print of illusie) die niet overeenkomen lijken weer een actie van iets te verstoppen, of verstopt te zijn – incognito. Tegelijkertijd geeft het ook de ruimte voor de consument om te spelen met wat zij in het modeobject ziet. Ook hier is de artiest – de ontwerper – niet van belang, maar het ontwerp (cf. infra). Ook dit principe overlapt en speelt met de andere factoren – *tijd*, *durée*, als voorbeelden. Voor Maison Martin Margiela is *trompe l'œil* niet alleen een creatieve interpretatie in het creatieproces, maar ook iets dat doorgetrokken wordt in de filosofie van het huis. Het feit dat de kern – de designer – ook verborgen blijft van de buitenwereld – als een pit in een vrucht – geeft ook wel ruimte voor deze speelwijze. De interactie van het object, de geschiedenis, en de drager (model of consument) zijn de belangrijkste actoren. En bij *trompe l'œil* is het een spel dat bij Margiela nooit iets is wat het lijkt, dat er gezocht moet worden naar betekenis, en dat soms een teken (Barthes) niet altijd hetzelfde verhaal vertelt. Een top gemaakt van een Stockman mannequinbuste (Herfst-Winter 1998), bijvoorbeeld, vertelt meer dan één verhaal uiteindelijk (cf. infra) (afbeelding 2.11).

#### 2.1.2.5 *Recyclage*

*Recyclage* als concept heeft iets onvoorspelbaar. De materialen worden gezocht en gevonden op plekken als rommelmarkten (cf. supra). Het is niet hetzelfde als *tijd*, want *tijd* is misschien

---

<sup>89</sup> Elisa De Wyngaert en MoMu (red.), “The Story Behind The Garments: S/S 1989 Trompe l’Oeil Tattoo T-shirt & A/W 1989-90 Sweater by Maison Martin Margiela,” *momu.be*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://www.momu.be/en/magazine/margiela-inge-grognard>.

<sup>90</sup> Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, geen paginanummer (extra bijlage). Deze *Glossary* is te vinden tussen pagina’s 360-361. Zie *Bijlage 5*.

een factor, maar geen kernpunt. Neem de gerecycleerde theejurken uit de herfst-wintercollectie van 1993-1994 (cf. supra). De *recyclage* is hier dat vier origineel niet-gerelateerde jurken, met elk hun eigen ontwerp en textiel, bijeenkomen tot een Margiela-jurk: een nieuwe neoromantische vertaling met een origineel en eigen verhaal hierdoor. Een recenter voorbeeld hiervan is bijvoorbeeld de “Recicla”-collectie, toegevoegd door Maison Martin Margiela’s huidige ontwerper John Galliano (°1960; 2014-). Dit als een knipoog naar het principe dat origineel is geïntroduceerd vanaf de start van het modehuis: het upcyclen van gevonden oude kleding in een nieuwe context (afbeelding 2.12).<sup>91</sup> Volgens blogger Abbie Huang (voor Laboutik) gaat het principe als volgt:

“Rethinking the basic logic of fashion - making the new from the old and creating diversity using unique garments with the use of existing designs and methods is one of the tasks that must be accomplished. Galliano, focusing on sustainability – has extended the concept of Martin Margiela's original Replica to communicate with today's consumer, who has yet to put his ideas into practice. Because, what if we could restore the world and re-establish these degenerate times, ending a decadent process and elevating the most authentic form of the essential?”<sup>92</sup>

*Recyclage* gaat ook niet alleen om kledingstukken – dan zou het concept iets teveel overlappen met *tijd* –, het gaat ook om niet-conventionele materialen: gilets van gebroken porseleinen borden (herfst-winter 1989-1990; afbeelding 2.13), jurken gemaakt van plastic kledinghoezen (herfst-winter 1992-1993), of donsdekens die opeens jassen worden (herfst-winter 1999-2000; afbeelding 2.14).<sup>93</sup> Het begrip van *tijd* beweegt zich misschien wel door *recyclage*, maar het concept *recyclage* draait ook nog om een proces. En dat is hetgeen wat *recyclage* als concept zijn eigen specifieke charme, en bijdrage, geeft.

### 2.1.3 Margiela’s esthetica: het materiaal

De vijf besproken principes – *wit*, *durée*, *tijd*, *trompe l’œil*, en *recyclage* – hebben een belangrijke invloed op de materiaalkeuze en het gebruik van Maison Martin Margiela. Het zou gemakkelijk zijn om het modehuis samen te gooien met de rest van de Parijse scène, maar het

---

<sup>91</sup> Abbie Huang, “Recicla, by Galliano for Margiela (16 march 2020),” *laboutik.com*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://laboutik.com/blogs/blog/recicla-by-margiela>.

<sup>92</sup> Citaat van Abbie Huang uit Abbie Huang, “Recicla, by Galliano for Margiela (16 march 2020),” *laboutik.com*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://laboutik.com/blogs/blog/recicla-by-margiela>.

<sup>93</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 3; 9; 26. Zie *Bijlage 11*.

onderzoek wijst steeds meer uit dat materiaal meer is dan “a means to an end.”: het is niet alleen een stap, maar een belangrijk onderdeel van het proces.<sup>94</sup> Maison Martin Margiela is, als modehuis, een kind van het verleden (1), heden (2), en toekomst (3).

*Bijlage 2: Mode in de twintigste eeuw: een smörgåsbord aan materialen* geeft ook duidelijk weer hoe ver de textielindustrie is geëvolueerd vanaf de begin twintigste eeuw (cf. infra). Was deze evolutie er niet geweest dan had Maison Martin Margiela niet in zijn huidige vorm kunnen bestaan – niet socio-historisch, en niet materiaal-technisch. Voorafgaande secties en bijlagen (*Bijlage 1*) wijzen uit dat het modehuis zich op bepaalde manieren ook verzette tegen de historische ontwikkeling: de sterontwerper, de massaconsumptie, de lege merkcultuur, en de populaire trends die snel dateren en verdwijnen (bijvoorbeeld de Space Age – alhoewel niet met expliciet verzet is dit niet iets dat in de tijdloosheid van Maison Martin Margiela zou passen, tenzij als *recyclage*). Daarentegen is er ook wel een positieve invloed geweest, zoals de Japanse Avant-garde-generatie, en ook de technologische wedloop op materiaal-technisch vlak, zoals duidelijk zal worden met “Object X” dat het verleden effectief gaat vertalen, maar met de kwaliteit van moderne materialen ontwikkeld gedurende de twintigste eeuw (cf. infra). Maison Martin Margiela is, als merk, alvast een unieke tijdscapsule – alleen al vanwege zijn eigen unieke incognito-filosofie. Hierdoor valt er wel iets te zeggen over het modehuis zijn manier van materiaalselectie.

Het verleden (1) komt duidelijk terug in de keuze van historisch materiaal voor hun ontwerpen. Deze worden, zoals besproken, vertaalt naar het Margiela-principe (cf. infra). De reikwijdte van historische kleding naar contemporaine design reikt ver, en is afhankelijk van wat er gevonden wordt op, bijvoorbeeld, rommelmarkten (cf. supra). Er lijkt geen expliciet thema te zijn bij Maison Martin Margiela, zoals het wel vaker lijkt in de modewereld.<sup>95</sup> Als er al een zou zijn, dan kan die op deze manier, volgens de woorden van blogger Matthew Bedard, omschreven worden:

---

<sup>94</sup> Geciteerd uit Dictionary.com, “Means to an end,” *dictionary.com*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://www.dictionary.com/e/slang/means-to-an-end/>.

<sup>95</sup> Als voorbeeld verwijst het onderzoek naar John Galliano’s, om een gemeenschappelijke link erbij te nemen, Christian Dior Herfst 2010 Couture-collectie. Alhoewel prachtig valt deze collectie, een hymne aan de bloem, sneller te dateren en te linken aan een ontwerper. Zoals het onderzoek uitwijst zijn dit twee factoren waar Maison Martin Margiela graag van weg blijft (vanwege de incognito-filosofie en de tijdloosheid). Bron: Tim Blanks, “Runway: Christian Dior Fall 2010 Couture,” *vogue.com*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-couture/christian-dior>.

“Margiela established immediately his ethos, his meticulous approach to the physical garment and his methodology to dissecting actual clothes and creating new ones rather than fathoming a collection of clothes around specific inspirations like a voyage or an exotic country, themes that had little to do with fashion creation.”<sup>96</sup>

Het narratief bij Margiela is tijdloos. Een van de meest uiterste voorbeelden is de lente-zomercollectie 1993 waarbij er gebruik werd gemaakt van oude renaissance en achttiende-eeuwse (stijl) theaterkostuums.<sup>97</sup> Historisch geïnspireerd is in de *recyclage* van Margiela dus een mogelijkheid. Materiaal-technisch kan hier gesproken worden van het gebruik een mix van organische en synthetische textielproducten in de traditionele zin. Een aantal geciteerde gerecycleerde materialen zijn: zijde, brokaat, *crêpe de Chine*, jeans, (bed)linnen, vilt, satijn, leer (waaronder schape en geit), wol, bont en conventioneel haar (konijn, kameel, paard, nerts), nylon, viscose, chiffon, tule, suède, polyester, parels, corduroy (ribfluweel), pailletten (metaal), stretchmateriaal (lycra), damast, PVC en/of polyurethaan (vermelding regenjassen), *Broderie anglaise* (gaatjesboorduurwerk), visnet, en katoen.<sup>98</sup>

Het heden en de toekomst zijn in principe hetzelfde materiaal-technisch. De tweede term verwijst naar hun innovatieve en onorthodoxe gebruik van ontwerp en materiaal, zoals bijvoorbeeld de plastic kledinghoezen uit de herfst-wintercollectie van 1992-1993 (cf. supra). Vanaf het begin van Maison Martin Margiela heeft het huis gestreefd naar het gebruik van complexe, niet evidente materialen – met al dan niet een commerciële waarde op zichzelf.<sup>99</sup> Op het vlak van textielfactoren kan er gesproken worden van niet-evidente producten (bijvoorbeeld plastics; 1), en ongebruikelijke materialen buiten hun originele functie (bijvoorbeeld keramiek en andere niet-textiel; 2). In de eerste categorie zijn er een aantal voorbeelden, zoals hout, latex, Calico-katoen (onverwerkt katoen), voeringstof, slangleer, struisvogelveren, plexiglas/Perspex, en Tvek® (Industrieel synthetisch textiel; cf. infra).<sup>100</sup> Dit

---

<sup>96</sup> Citaat van Matthew Bedard uit Matthew Bedard, “MARGIELA/GALLIERA 1989-2009”, *flaunt.com*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://flaunt.com/blog/margiela-galliera>.

<sup>97</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 10. Zie *Bijlage 11*.

<sup>98</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 3; 5; 8; 9; 11; 15-16; 18; 26; 29; 32; 34-36; 40; 42; 44, ongenummerd. Zie *Bijlage 11*.

<sup>99</sup> Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*, 9.

<sup>100</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 6; 7; 19; 26; 42; 45; ongenummerd. Zie *Bijlage 11*.

zijn moderne of ongewone materialen die vaker worden toegepast in de modesector.<sup>101</sup> Tyvek® blijkt voor de mode-industrie een interessant materiaal ter vervanging van papier – het heeft de illusie van dit te zijn, maar is een synthetische *nonwoven* (bestaande uit een lange vezel) polyethyle textielvezel (cf. infra). Dit product zal alvast een belangrijke rol spelen bij de uitwerking van “Object X,” en zal tevens een van de punten van de discussie “Papier versus Tyvek®” zijn (cf. infra).

Het uiterste, de niet-evidente materialen, zijn producten met een andere functie (donsdeken), van een samenstelling die niet gebruiksvriendelijk is voor een functioneel kledingstuk (porselein), of van een materiaal dat in het verleden al niet conventioneel was (wasbeer- en vossenbont). De volgende materialen worden vernoemd in de collecties van Maison Martin Margiela: porselein, Scotch tape-plakband, plastic, haar (nep), bont (wasbeer, vos), donsdekens, karton, zilveren vorken, meubelmateriaal (gemengd), en rugbyballeer.<sup>102</sup> Materialen die gebruiksonvriendelijk, en dus meestal van een tijdelijk aard, zijn spelen in op het principe van *tijd* in het ontwerpproces van Maison Martin Margiela. Van deze materialen wordt dus verwacht dat ze moeilijk of niet lang gaan meegaan – er vindt alvast een transformatie plaats. In dit geval gaat het om: Scotch tape-plakband, plastic, en karton. Degene die eerder vallen onder steviger materiaal dat deel is van het transformatieproces: Meubelmateriaal, rugbyballeer, zilveren vorken, (nep)haar, en porselein. In dit geval gaat het ook om objecten, bijvoorbeeld de gebroken porseleinen borden uit de herfst-winter-collectie van 1989-1990, die gevormd worden naar het beoogde concept (in dit geval een draagbare gilet). Martin Margiela wordt ook wel omschreven als “de koning van de deconstructie” (afbeelding 2.13).<sup>103</sup> Het donsdeken is een interessant geval. Het is een van hun meest bekende ontwerpen (afbeelding 2.14), maar het is allesbehalve praktisch door het principe van een *duvet* (dik, log, en beperkt in beweegruimte als kledingstuk) – daarom dat het in de laatste categorie

---

<sup>101</sup> Met ongewoon verwijs ik naar de bont en leer-onderdelen. Hierin zit de dualiteit zeker dat bont in de mode- en textielindustrie minder en minder aanvaard wordt. Voor meer informatie hierover, zie bron: Annachiara Biondi, “The fur industry is fighting back,” *voguebusiness.com*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://www.voguebusiness.com/sustainability/materials-fur-industry-faux-vegan-prada-chanel-yoox-net-a-porte-r-burberry>.

<sup>102</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 3; 9; 15; 19; 26-27; 32; 36; 40. Zie *Bijlage 11*.

<sup>103</sup> Geparafraseerd en geciteerd van Lene Kemps, “Winter ’97-’98 Terug naar 80, *Knack* (2 april 1997),” *web.belga.press*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://share.belga.press/news/d066e76d-e0c3-46ca-8fd0-35d491147220?searchText=%22martin%22%20AND%20%22margiela%22>.

geplaatst wordt.<sup>104</sup> Volgens kunstenaar Vanessa Beecroft is een Margiela-kledingstuk anders, met een andere intentie en gevoel:

“Some MMM pieces embody the worst fears a person could have about vulnerability. Like everything were are afraid to lose. MMM clothes are vulnerable. Yet, because they already have been violated, the fear that we might destroy or lose them is exorcized.”<sup>105</sup>

Het materiaal gebruikt door Margiela – porselein, zilveren vorken, plastic – lijkt ergens een soort ongemak op te roepen. Tegelijkertijd is het deze gebroken fragiliteit die ook weer bejubeld wordt. In de periode waarin Maison Martin Margiela opkwam (vanaf 1989) waren zo’n experimenten qua materiaal een radicale zet – en het was absoluut intentioneel:

“The Maison is partial to materials with a momentary character and to throwaways of little commercial value. Since 1989, the House started cutting up plastic bags to make T-shirts; waistcoats were composed from the shards of porcelain plates; woollen army socks, whose heels were reconfigured as small puff sleeves, were transformed into sweaters. This was undreamed of on the Paris catwalks at the end of the eighties.”<sup>106</sup>

Maison Martin Margiela gaat op het vlak van productie ook tot op het niveau van de haute couture-sectie van de modewereld. Alles wordt intensief tot op de detail verwerkt: van materiaalkeuze tot productie. Dit is de charme, en de productiefilosofie, van het modehuis.

Nu er een overloop is gemaakt van de filosofie, de principes, en de materiaalaanpak van Maison Martin Margiela is er een overzicht op het intern functioneren van Margiela’s *Art World*. Margiela speelt niet materiaal-technisch in op luxe, maar ook op authenticiteit. Met dit in het achterhoofd, en gecombineerd met de andere factoren, kan er gekeken worden naar waar “Object X” staat in de interne structuur van de geschiedenis, en het gedachtegoed, van Maison Martin Margiela. De totale betekenis van een modeobject, zoals “Object X,” kan alleen besproken worden als geheelconcept, want er zijn veel lagen waarmee het huis speelt om tot

---

<sup>104</sup> Dit is geen argument dat Maison Martin Margiela’s *duvet*-jas (herfst-winter 1999-2000) onpraktisch is, maar eerder dat het idee van een donsdeken direct omgevormd als jas mogelijks een uitdaging is. Het modehuis is trouwens niet de eerste die met dit idee heeft gewerkt. Margiela is zelf geïnspireerd geweest door modeontwerpster Norma Kamali (°1945). Voor meer informatie, zie bron: Shonagh Marshall, “A brief History of the Puffer Jacket (9 augustus 2016),” *anothermag.com*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8951/a-brief-history-of-the-puffer-jacket>.

<sup>105</sup> Citaat van Vanessa Beecroft uit Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, 248.

<sup>106</sup> Geciteerd van Kaat Debo uit Debo en Vinken, *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. 9.

een collectie te komen. Margiela geeft alvast waarde aan het ongeziene – in het materiaal, en in het idee. Hiermee is dan ook, op het vlak van Maison Martin Margiela als totaalconcept, de cirkel rond:

“In this sense, many of Margiela’s creations are unique. Their uniqueness lies in the indices of the impression left by individual bodies. The traces are signs that the body leaves behind on the way to death. In this wholly Benjaminian sense, Margiela’s fashion achieves what it sets out for – it becomes authentic. The fashion designer as rag collector: thereby, the circle has closed [...]. With Benjamin, Margiela could say: “Method of this project: literary montage. I needn’t say anything. Merely show. I shall purloin no valuables, appropriate no ingenious formulations. But the rags, the refuse – these I will not inventory, but allow, in the only way possible, to come into their own: by making use of them.” Only this fashion has preserved the movement towards life that lies in the art of encountering death.”<sup>107</sup>

## 2.2 “Object X”: historische, esthetische, en materiële achtergrond

Na het bekijken van de geschiedenis van de mode- en textielsector (introdactie, voor meer uitleg zie *Bijlage 2*), en het bestuderen van de *Art World* van Maison Martin Margiela in al zijn facetten, is het onderzoek aangekomen bij de kern van dit thesisproject: “Object X.” Voordat er kan overgegaan worden op het bespreken van het materiaal-technische is er nog een laatste punt om te onderzoeken: het momentopname waaruit “Object X” vandaan komt. In dit geval is dit de herfst-winter-collectie van 1997-1998. Op dit moment zit Martin Margiela ongeveer in de helft van zijn ontwerpperiode bij Maison Martin Margiela. Het modehuis kent op dit moment ook zijn sterkste punten: een sterke huisstijl, en ook, zoals de citaten in de voorafgaande sectie aangeven, een grotendeels positieve attitude ten opzichte van hun huisfilosofie en -principes. Het is ook het moment dat Margiela begint als onzichtbare ontwerper bij het Franse modehuis Hermès.<sup>108</sup> Tegelijkertijd werkt hij ook met Museum Boijmans Van Beuningen aan zijn overzichtstentoonstelling na 10 jaar Maison Martin Margiela.<sup>109</sup> Voor deze collectiepresentatie zou hij van het Franse ministerie van cultuur ook een prinselijke som ontvangen voor zijn “straataffaire.”<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Citaat van Barbara Vinken uit Vinken, Debo en Bruloot, “Amazing Grace: Martin Margiela,” 218.

<sup>108</sup> Cécile Sepulchre, “Paris S’Éveille!,” *L’Officiel*, nr. 823 (maart 1998): geen paginanummer. Zie *Bijlage 12*.

<sup>109</sup> Tasmin Blanchard, “Deconstruction,” *The Independent (London)* (19 juli 1997): 26.

<sup>110</sup> Geciteerd uit Iona Monahan, “Notes From Paris,” *The Gazette (Montreal, Quebec)* (25 maart 1997): 3.

Dit deel kijkt exclusief naar twee punten: wat is de historische en esthetische achtergrond van “Object X” (1), en de materiële samenstelling (2). Hiermee zou er dan een volledig analysebeeld gegeven kunnen worden van het object, en diens afkomst. De volgende stap is dan het materiaal-technische dialoog (cf. infra): Tyvek® versus papier.

### 2.2.1 Maison Martin Margiela herfst-winter 1997-1998 (historie en esthetica)

“March 1997 – Many various types of free promotional maps of Paris are stamped with indications to the one of the three different locations: 10.30 hrs LA JAVA, Belleville, an abandoned covered market. 11.45 hrs, LE GIBUS, République, the glass covered loading bay of this huge building and, 15.00 hrs at LA MENAGERIE DE VERRE, Parmentier, a 1930’s dance school. A bus carrying a 35-person brass band leaves Brussels for Paris at 05.00 hrs to meet another bus leaving the showroom and carrying the thirty-five models to their first destination. The brass band plays slow marching music at each location. The invited crowd sees the arrival of buses. The third location, Le Menagerie de Verre is barely used as, at the last minute, it is decided that the women wearing the collection walk amongst the waiting crowd in the street.”<sup>111</sup>

De herfst-winter-collectie 1997-1998 heeft een aantal interessante momentopnames. De befaamde mannequins – waarvan “Object X” er een van is – worden nogmaals gepresenteerd (1), en het is de periode dat de defilés van Maison Martin onthaald worden als populaire happenings (2) (afbeeldingen 1.1, 2.11, 2.16 en 2.17). Als eerste stap kan het beste het moment van de modeshow besproken worden. Een allereerste impressie leest als een *society page* – een lifestyle column, met al de jubels van de beau monde, geschreven door een even enthousiaste pers:

“Martin Margiela, partizaan van de ‘destroy,’ had het weer leuk gemaakt. Donderdag hield hij drie modeshows, begeleid door een Brusselse fanfare. Gewoon op straat: dat hadden de groupies moeten geweten hebben, die altijd bij bosjes buiten staan smachten vanwege te weinig plaats en teveel liefhebbers. De muziek, de wijn, de band, het publiek, de modellen in bizarre originele vindingen, de zon: alle ingrediënten dus om een bal populaire te improviseren. Wat ook gebeurde.”<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 19. Zie Bijlage 11.

<sup>112</sup> Citaat van Germaine Thys uit Germaine Thys, “Herfst-wintermode 1997-1998 in Parijs – de stoeipoezen van ‘Big Mac’,” *web.belga.press*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <https://share.belga.press/news/ad550baf-70d2-438c-ac40-de12a605b1e1?searchText=%22martin%22%20AND%20%22margiela%22>.



Vanuit de *New York Times* kwam er een totaal andere impressie naar voren:

“Mr. Margiela staged three show this season, with a bus taking models from one garagelike glass-covered passage to the next. With a Belgian band playing a slow New Orleans funeral version of “Brother can you spare a dime,” the models got off the bus and made their way sluggishly up a white zigzag path painted on the floor. They wore old animal skins on their heads, enough to make human skin crawl.”<sup>113</sup>

Andere journalisten omschrijven de situatie dan alweer als “een vervelozige markthal onder begeleiding van weemoedig klinkende koperblazers, waarbij het leek alsof de ontwerpen voortijdig uit het atelier waren weggelopen.”<sup>114</sup> Modejournaliste Sally Brampton van *The Guardian* raakte dan alweer de weg kwijt door de speelse uitnodiging – met een raadsel op –, en is er zelfs nooit geraakt.<sup>115</sup> De setting was dus alvast typisch Margiela.

De grootste eyecatchers op dat moment waren de Stockman mannequin-kledingstukken. Dit zijn papier-mâché of houten kleermakersbustes (benaming: “*Haute Couture*” *Female form*) die gebruikt worden in de Franse haute couture-sector sinds 1867 (afbeelding 2.18).<sup>116</sup> Dit merk staat dus synoniem voor vakmanschap en elegantie. Met deze materiaalkeuze komt het principe van *tijd* al op de voorgrond (cf. supra). Deze was een herhaling van de voorafgaande collectie (lente-zomer 1997), die ook al de bustes had gepresenteerd, een “Replica”-moment. Margiela had duidelijk genoeg affiniteit met het idee om het te spreiden over twee modeseizoenen.<sup>117</sup> De initiële omschrijving komt uit het persbericht van de voorafgaande lente-zomer-collectie:

“The mould of a Tailor’s dummy (or Dress form) in rough linen is a foundation for the collection. The object is worn directly on the skin, either with a slip skirt or a permanently blue dyed Jean. Various

---

<sup>113</sup> Citaat van Amy M. Spindler uit Amy M. Spindler, “Treating History With a Sense of Pride: Reviews/Fashion,” *New York Times* (7 maart 1997): 8.

<sup>114</sup> Geciteerd van Hester Carvalho uit Hester Carvalho, “De perfectionering van de armoede,” *NRC Handelsblad* (17 maart 1997): 9.

<sup>115</sup> Geparafraseerd uit Sally Brampton, “Style: Paris of the cuff,” *The Guardian* (17 maart 1997): 11.

<sup>116</sup> Stockman Paris, “We are honored and excited that Disney’s NEW hit movie, Cruella, features a variety of STOCKMAN form from the Atelier Collection,” *siegel-stockman.com*, geraadpleegd op 5 augustus 2023, <http://www.siegel-stockman.com/#cruella>. Voor meer informatie over Stockman Paris, zie bron: Stockman Paris, “Siegel & Stockman – history,” *siegel-stockman.com* geraadpleegd op 5 augustus 2023, <http://www.siegel-stockman.com/history>.

<sup>117</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 18. Zie *Bijlage 11*.

elements, from the varying stages of an atelier's work, are pinned to the Tailor's dummy form: shoulder pads, binding and garment studies."<sup>118</sup>

De herfst-winter-collectie omschrijft het als volgt:

"The mould of a Tailor's dummy/Dress form, an object worn on a sweater or a man's sized T-shirt with a synthetic slip-skirt or a man's trouser continues to show the work of an 'atelier' in progress. The Arms of the Dummy/Dress Form, in calico and linen, are added for winter. Garment studies show the internal structure of a garment. They are unfinished and unlined. First fitting, prototypes ("toile") made in rough calico, often of garments that exist in their finished version in the collection, show all of their corrected faults and instructions for rectification [...]. Garment patterns, assembled so that they may be worn are made up in industrial untearable paper."<sup>119</sup>

De mannequinbuste staat duidelijk centraal als teken (Barthes). Welke betekenis het moet doorgeven kan verklaard worden door een aantal besproken principes van Maison Martin Margiela: *tijd* (1), en *Trompe l'œil* (2) (cf. supra). Deze twee zijn het meest prominent aanwezig.<sup>120</sup>

*Tijd* vertaalt zich hier naar wat het object historisch meegeeft. De primaire laag geeft mee dat het een kledingstuk is uit de herfst-winter-collectie 1997-1998. Het achterliggende (secundaire) geeft daarentegen de geschiedenis van de Stockmanbuste mee én de geschiedenis van de Franse haute couture: kwaliteit, en prachtige modeobjecten gemaakt door talentvolle ontwerpers en *petites mains*. Hier lopen geschiedenis (*tijd*) en *Trompe l'œil* door elkaar. Dit kenmerk verwijst ergens ook naar exclusiviteit en authenticiteit, want dit is nu eenmaal het principe van dit deel van de modesector. Haute couture is technisch gezien een beschermde titel, opgelegd door de *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* (1901), die met hun richtlijnen uit *de Règlement intérieur de la Commission de Contrôle et de Classement*. "*Couture Création* (1945), de wetten vastlegden voor de kwaliteit – en de bescherming – van

---

<sup>118</sup> Citaat van Maison Martin Margiela uit *Maison Martin Margiela, Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 18. Zie *Bijlage 11*.

<sup>119</sup> Citaat van Maison Martin Margiela uit *Maison Martin Margiela, Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 19. Zie *Bijlage 11*.

<sup>120</sup> In het geval van Maison Martin Margiela is het tot op een bepaald punt vaak een spel tussen alle factoren, maar voor dit onderzoek is het interessanter om specifiek te focussen op de principes die eruit steken.

ontwerpen uit Parijs.<sup>121</sup> De volgende citaten, van kunsteconome Eleni Koutsopoulou, vatten de definitie van haute couture samen:<sup>122</sup>

“Haute couture designs are both made-to-order for a specific customer and made of high-quality, expensive and often unusual fabric and sewn with extreme attention to detail and finished by the most experienced and capable sewers, often using time-consuming, hand-executed techniques.”<sup>123</sup>

“[...] haute couture apparel aborts the ephemeral character of clothing as it depicts the artistic talent of designer and their uniqueness and originality not only in the shape but also in the making.”<sup>124</sup>

Dit is de associatie die Maison Martin Margiela wilt maken met het ontwerp van de Stockman-top (volgens het principe *tijd*). Het modehuis neemt ook de volledige vorm over, het is geen verbrijzeld of vervormd object, maar een letterlijke mannequinsbuste. In het geval van dit defilé draagt de mannequin (het model) de mannequin (het figuur). Het is zelfs een onbedoeld satiremoment hierdoor: het menselijk model en de pop, wat is het verschil? Bij Margiela, zoals aangegeven wordt in hun houding omtrent het model – die soms zelfs niet aanwezig is bij de defilé –, is er bijna geen verschil (cf. supra). Het modeobject staat uiteindelijk centraal. Het is toevallig de paspop, het model.

Met dit kledingstuk vertelt Maison Martin Margiela over de geschiedenis van de Stockmanbuste: sinds de twintigste eeuw gebruikt in talloze couturehuizen voor een grote hoeveelheid iconische ontwerpen. Het vertelt de geschiedenis van de mode in Parijs. De historie van de Haute Couture vertelt dan weer over de kwaliteit en het vakmanschap dat in een ontwerp gaat, die van begin tot einde opgebouwd werd op zo'n paspop. “First fitting, prototypes (“toile”) made in rough calico, often of garments that exist in their finished version in the collection, show all of their corrected faults and instructions for rectification [...],” uit de Maison Martin Margiela-persmap, legt het proces haarfijn uit.<sup>125</sup> Het vervolg, het

---

<sup>121</sup> Jessy Baeken, “La Siciliana – Pietro Mascagni’s Cavalleria Rusticana (1890), Dolce & Gabbana’s Alta Moda F/W 2019 “Opera at la Scala” en de esthetische allegorie van de Italiaanse schoonheid,” *onopgepubliceerde bachelorpaper*, BA in de Kunstenwetenschappen (Leuven: Ku Leuven, 2022): 30.

<sup>122</sup> Voor meer aanvulling bij het concept haute couture en intellectuele eigendomsrecht, zie bron: Eleni Koutsopoulou, “Haute Couture as a work protected by copyright,” *masterthesis* Masters of Arts (MA) in Art, Law and Economy (International Hellenic University, 2017).

<sup>123</sup> Citaat uit Eleni Koutsopoulou uit Baeken, “La Siciliana,” 31.

<sup>124</sup> Citaat uit Eleni Koutsopoulou uit Baeken, “La Siciliana,” 31.

<sup>125</sup> Citaat van Maison Martin Margiela uit *Maison Martin Margiela, Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 19. Zie *Bijlage 11*.

patroonpapier (hier Tyvek®) dat gedrapeerd is over de buste brengt het ontwerp uit de herfst-winter-defilé 1997-1998 nog een stap verder dan de voorafgaande collectie. Patroonpapier was, naast de Stockmanbuste, een van de belangrijkste gereedschappen van een ontwerper en *petite main* (cf. infra). Het ontwerp werd uitgetekend hierop, in stukken, en werd geassembleerd – eerst in *toile*, en dan uiteindelijk op de pop. De tweede collectie trok het verhaal van de productie van de Haute Couture en de Parijse mode nog een stap verder. Hiermee vertelt Margiela ook hetgeen wat het huis wilt vertellen over het constructieproces van een modeobject. Dit maakt het een Margieliaanse verhalings van de *tijd*.

*Tijd* en *Trompe l'œil* worden hier door elkaar besproken omdat het niet evident is om ze uit elkaar te halen. Het idee van de geschiedenis en de zichtbaarheid van de constructie valt onder het concept *tijd*. *Trompe l'œil* domineert dan weer het geziene, en het ongeziene, in wat er gedragen wordt (een mannequin-buste), en wat het vertelt. Hier blijft ook de ontwerper weer verborgen, maar voor wie bekend is met de principes schreeuwt het modeobject onlosmakend Maison Martin Margiela. *Tijd* en *Trompe l'œil* lopen door elkaar, maar vallen zeker te definiëren en te analyseren. Het is gewoon belangrijk om mee te geven dat er overlapping is – in de mode is het zeldzaam dat iets mooi afgebakend is. Dit geldt zeker voor de collecties van Martin Margiela.

Maar hoe ontving het publiek en de pers dan deze “semi-couture” (een term van Martin Margiela zelf)?<sup>126</sup> Modejournaliste Claudine Hesse had er het volgende over te zeggen:

“Les vêtements? Des ébauches, des esquisses, des demi-vestes on toile à patron, des jupes longues on satinette de doublure, des manteaux aux manches rentrées... à l'intérieur, des épingles partout et des hauts surfilés en toile de tailleur... Bref ce que le créateur belge appelle la «semi-couture» et qu'il vend paraît-il dans les beaux quartiers.”<sup>127</sup>

*Le Figaro* erkende alvast het creatieve aspect van de collectie, en hoe Margiela het productieproces naar voren wou brengen. Hetzelfde geldt voor *The Irish Times*:

“Many fashion designers believe that their primary aim should be to produce art which conceals art, but not Margiela; instead, his basic form this season, as last, is the canvas Stockman on which dressmakers

---

<sup>126</sup> Terminologie afkomstig uit Claudine Hesse, “Au fil des podiums,” *Le Figaro* (18 maart 1997) : 13.

<sup>127</sup> Claudine Hesse, “Au fil des podiums,” *Le Figaro* (18 maart 1997) : 13. Vertaling: “Kleren? Ontwerpen, schetsen, halve jasjes op canvas met patronen, lange rokken op satijnen voering, jassen met ingestopte mouwen... aan de binnenkant, overal spelden en gestikte tops in getailleerde canvas... Kortom, wat de Belgische ontwerper ziet als “semi -couture,” en die hij zichtbaar verkoopt in de chique wijken.”

and tailors assemble pieces. With its dotted line markings and obvious purpose, this is the starting point for an exploration of how some of the most elementary items – a jacket or coat – can be taken apart and then semi-reconstructed. Not necessarily many people's taste, these clothes are fashion's equivalent of the Russian deconstructivist movement at the start of this century."<sup>128</sup>

Menkes zei voor de *International Herald Tribune* gelijkaardige woorden, met een nadruk op Margiela's fascinatie voor het productieproces.<sup>129</sup> Alleen de *New York Times* bleef negatief over het geheel:

"There was little precious evolution, the same proportions with pants under skirts, the same dressmaker dummy vests, this time even with tools of the fashion trade dangling from them, the same cloven-hoof boots he originated five years ago. His technique and obsession with the inner workings of garments built a cutting-edge platform that helped couture to its recent renaissance, but this was more creep show than couture show, a disservice to his legacy."<sup>130</sup>

Hoe men reageert op Margiela's ontwerpen uit de herfst-winter-collectie 1997-1998 blijft gemengd – deels door het defilé zelf, en deels door de kledingcollectie. Wat er wel erkent lijkt te worden is hoe de filosofie van Maison Martin Margiela duidelijk aanwezig is hierin. Heldere verwijzingen naar het verleden van de Haute Couture en de productieprocessen hierachter worden opgepikt. Ook wordt benadrukt welke invloed Martin Margiela op dat moment heeft op de Parijse modescène.

Dit sluit het socio-historisch analysegedeelte omtrent Maison Martin Margiela af. "Object X" kan socio-historisch en esthetisch geplaatst worden. Wat nog rest is de materiële samenstelling van dit modeobject vast te leggen. Hiermee kan er dan verder een materiaal-technische analyse gemaakt worden. Hierop rust een groot geheel van het tweede deel van dit thesisonderzoek. Net zoals de filosofie van Maison Martin Margiela het omschrijft: niets is wat het lijkt, ook niet "Object X."

---

<sup>128</sup> Citaat van Robert O'Byrne uit Robert O' Byrne, "JOLIE GOOD SHOWS – Robert O'Byrne reports on the highlights, the low life, the idiosyncrasies, the quirks, the good, the bad and the downright ugly at Paris Fashion Week," *The Irish Times* (17 maart 1997): 9.

<sup>129</sup> Suzy Menkes, "A Calmer McQueen Cuts It at Givenchy," *International Herald Tribune* (14 maart 1997): 10.

<sup>130</sup> Citaat van Amy M. Spindler uit Amy M. Spindler, "Treating History With a Sense of Pride: Reviews/Fashion," *New York Times* (7 maart 1997): 8.

### 2.2.2 Materiële samenstelling “Object X”

Materiaal-technisch valt er iets op dat een illusie blijkt te zijn: het patroonpapier is helemaal geen papier, maar Tyvek® – een synthetische *nonwoven* polyethylene vezel (cf. supra). Een organisch materiaal blijkt dus synthetisch te zijn. Maar waarom? In het materiaal-technisch onderzoeksegment zal dit verder uitgezocht worden (cf. infra). Afgaande van de persomschrijving van Maison Martin Margiela kunnen de volgende materialen naar voren geschoven worden: linnen en het “industriële niet-scheurend papier,” ook bekend als Tyvek® (cf. infra).<sup>131</sup> Dit wordt bevestigd door de vergelijking met een gelijkaardig modeobject uit *The Costume Institute*-collectie van de Metropolitan Museum (New York, VS). Voor de linnen buste wordt de volgende omschrijving gegeven: “medium: linen, cotton, silk, elastic, metal.”<sup>132</sup> De zijde verwijst naar de *drapée* over de mannequin-top. Er kan dus geconcludeerd worden, op basis van de voorafgaande analyse, dat de hoofdfactor hier, de cover, linnen is. Voor het patroonpapier, bij de Metropolitan Museum in een lange jas-vorm, volgt het volgende: “Medium: Tyvek.”<sup>133</sup> In het geval van “Object X” is de verdeling: linnen (buste) en schouderjas (Tyvek®) (afbeeldingen 1.1 en 2.11). In dit onderzoek is er een aparte sectie bewaard voor Tyvek® (cf. infra). Linnen is het andere hoofdcomponent.

Voor deze sectie is de publicatie *Textielgids voor modeontwerpers – inspirerende leidraad bij het kiezen en ontwerpen van modestoffen* (2012) van Baugh een belangrijke bron. Linnen is een bastvezel, een natuurlijke stapelvezel – op elkaar gestapeld om een grotere en sterkere structuur te vormen.<sup>134</sup> Baugh omschrijft een stapelvezel als “korte haarachtige plukken met een lengte van ongeveer 1,12-6,5cm.”<sup>135</sup> Een bastvezel is gemaakt van “een stengel van een plant (cellulose).”<sup>136</sup> Linnen zelf is afkomstig van de vlasplant (*Linum*

---

<sup>131</sup> Geparafraseerd van Citaat van Maison Martin Margiela uit *Maison Martin Margiela, Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4*, 19. Zie Bijlage 11.

<sup>132</sup> Geciteerd van Metmuseum.org, Ensemble (1997),” *metmuseum.org*, geraadpleegd op 6 augustus 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/712189?ft=maison+martin+margiela&offset=0&rpp=40&pos=25>.

<sup>133</sup> Geciteerd van Metmuseum.org, “Coat (fall/winter 1997-98),” *metmuseum.org*, geraadpleegd op 6 augustus 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82181?ft=maison+martin+margiela&offset=0&rpp=40&pos=34>.

<sup>134</sup> Gail Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers – inspirerende leidraad bij het kiezen en ontwerpen van modestoffen*, vertaald door Jennie Bolsenbroek (Kerkdriel: Librero b.v., 2012): 28.

<sup>135</sup> Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers*, 314.

<sup>136</sup> Geciteerd uit Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers*, 312.

*usitatissimum*).<sup>137</sup> Linnen als textiel is een van de oudste stoffen, waarbij er resten zijn gevonden van het materiaal die ver terug gaan in de tijd: van de Prehistorie – periode 3,3 miljoen jaar in de tijd, tot de uitvinding van het schrift circa 5000 jaar geleden – tot de Egyptische tombes (circa 2.700 voor Christus tot 1.100 voor Christus).<sup>138</sup>

Linnen wordt geweven met garen gemaakt van deze vezels, die door hun samenstelling onregelmatig zijn. “Slubs” (of slubgaren) zijn verdikkingen in de garen, en zijn zichtbaar als karakteristieke bulten op het stof.<sup>139</sup> Linnen kan daardoor moeilijker dicht geweven worden, en daardoor vereist het gebruik van linnen vaak een voeringstof, dit om de doorzichtigheid tegen te gaan. Veel van het gebruik is afhankelijk van de dichtheid van het weefsel, maar ook de garendikte.<sup>140</sup> Natuurlijk linnen is mat, maar kan bewerkt worden om een glans te verkrijgen.<sup>141</sup> De voordelen zijn “een stof met een mooie textuur, stevig, erg sterk, en het wordt zachter met het wassen.”<sup>142</sup> De nadelen worden omschreven als “Weinig kreukvrij, de vouwen gaan snel kapot (niet slijtvast), en het is duur (in aankoop en productie).”<sup>143</sup>

Materiaal-technisch gezien is linnen minder gevoelig aan, bijvoorbeeld, mechanische degradatie (sterkte) en biologische degradatie (niet zo gevoelig aan uv-licht als, bijvoorbeeld, katoen). Het textiel is ook goed in het opnemen en loslaten van vocht als het daarmee in contact komt (dus kleinere kans op vochtschade of processen als schimmels, bijvoorbeeld).<sup>144</sup> Linnen kan bedrukt worden, maar neemt door het grilligere oppervlak ook een onregelmatige print over, het leent zich dus moeilijker voor dat soort zaken. Verven gaat wel zonder problemen. Gezien dat het bestaat uit bastvezels is het mogelijk niet kleurvast bij donkere vezels.<sup>145</sup> Verdere algemene kenmerken van bastvezels, en dus van linnen, zijn: “natte vezels zijn bijzonder sterk, niet statisch, redelijk krimpvrij, glanzend (hangt bij linnen van het weefsel af), niet elastisch, sommige zijn niet mot- en schimmelwerend, sommige zijn antimicrobieel,

---

<sup>137</sup> Vam.ac.uk, “Linen, the original sustainable material,” *vam.ac.uk*, geraadpleegd op 6 augustus 2023, <https://www.vam.ac.uk/articles/linen-the-original-sustainable-material>.

<sup>138</sup> Britannica (red.), “Linen – textile,” *britannica.com*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.britannica.com/technology/linen>.

<sup>139</sup> Term in inhoud afkomstig uit Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers*, 78.

<sup>140</sup> Geparafraseerd uit Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers*, 78.

<sup>141</sup> Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers*, 79.

<sup>142</sup> Geciteerd en geparafraseerd uit *Textielgids voor modeontwerpers*, 79.

<sup>143</sup> Geciteerd en geparafraseerd uit *Textielgids voor modeontwerpers*, 79.

<sup>144</sup> Britannica (red.), “Linen – textile,” *britannica.com*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.britannica.com/technology/linen>.

<sup>145</sup> Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers*, 78.

weinig vormvast, en brandbaar.”<sup>146</sup> In de productieproces is linnen goed te naaien, dus het leent zich zeker goed voor de vertaling die Maison Martin Margiela eraan geeft – een bewegelijk modeobject dat statisch productiemateriaal (een paspop) moet imiteren.<sup>147</sup> Als laatste opmerking kan er meegegeven worden dat linnen ook een ecologisch verantwoord product is. De vlasplant (bastvezel) heeft niet veel last van schadelijke insecten, waardoor het weinig schadelijke pesticiden nodig heeft om zichzelf te beschermen. Weinig nood aan water voor het groeiproces, en een gezonde hoeveelheid vezel per hectare, maakt het ook een makkelijke vezel om te groeien – er effectief een stof van maken is iets anders, natuurlijk.<sup>148</sup>

Deze introductie raakt aan het materiële aspect van “Object X.” In dit geval was linnen, ongeacht zijn materiaal-technische kwaliteiten, een gegeven om te gebruik omdat het kledingstuk ook rechtstreeks de Stockman Haute Couture-paspop emuleert. De vele kwaliteiten van linnen zijn alleen maar een voordeel – ook voor de curator-conservator.

In het geval van de bewaring van het linnen deel, even de Tyvek®-sectie negerend, is het perfect mogelijk om deze in een zuurvrije kartonnen doos te bewaren, bedekt en/of opgevuld met zijdepapier (cf. infra). Dit verzekert weinig lichtcontact, ruimtelijk contact (vocht- of omgevingsinvloeden), en de opvulling zal de verzekeren dat de vaste vorm van het silhouet geen vervormingen gaat vertonen – gezien het om een stugge stof gaat. Dit hangt natuurlijk af van de dikte en het kwaliteit van het linnen, maar gezien een Stockmanbuste meestal gevuld is, of van papier-mâche, en “Object X” tracht een zo’n perfect mogelijke emulatie te zijn, lijkt het geen overbodige luxe om vulling te suggereren. Een constante temperatuur is wenselijk, maar lijkt bij linnen, moest er een plotselinge flux zijn (stijging of daling) geen permanente schade te leveren, als de verandering niet van een extreme aard is natuurlijk. Een lage temperatuur (+-15° Celsius) is wenselijk. Dit ontmoedigt ook insecten en schimmels. Een correcte opberging zal ook ander ongedierte, zoals ratten of motten, geen kans geven om het object te beschadigen.

Deze suggesties gelden voor bewaring, en transport. Voor de opstelling in een ruimte gelden de regels van: probeer lichtschade te minimaliseren door de juiste lux (lichthoeveelheid) te hanteren, om onder andere, uv-beschadiging tegen te gaan. De grootste schadeactoren zijn

---

<sup>146</sup> Geciteerd uit Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers*, 28.

<sup>147</sup> Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers*, 293.

<sup>148</sup> Geparafraseerd uit *Textielgids voor modeontwerpers*, 79.



kunstlicht, UV, en infrarood (IF).<sup>149</sup> Een kledingstuk is, net als elk ander museaal object, veiliger achter uv-werend glas in een raamloze ruimte met de juiste lichtsterkte om minimale schade te bekomen gedurende de periode van opstelling.<sup>150</sup> Aanraking van het object bij op- en afstelling alleen met witte katoenen handschoenen, of andere handbedekking geschikt voor museaal gebruikt. Linnen is een dankbaar product in de textielwereld. Zeker ongeverfd en minimaal bewerkt linnen, zoals de Stockmanbuste bij Maison Martin Margiela. Het textiel moet met de nodige voorzichtigheid behandeld worden om bewaard te blijven, een vereiste voor alle textielobjecten in musea natuurlijk.

Hiermee kan de sectie over het linnen van de buste afgesloten worden, en kan er gekeken worden naar de overjas gemaakt van Tyvek®. In tegenstelling tot de linnen paspop, die letterlijk moet weergeven wat het is, is de jas een materiaal-technische *trompe l'œil*: het moet op patroonpapier lijken, maar het is een industrieel textiel. Waarom is dit? Er kan alvast een eerste conclusie gemaakt worden, om daarna te kijken hoe Tyvek® effectief een mogelijk voordeel heeft op het vlak van papier. Dit zowel op gebruiksvlak (originele intentie Maison Martin Margiela), als in de museale context (curator-conservator-standpunt).

### **3      Eerste conclusie: Tyvek® in plaats van papier?**

Een simpele buste met patroonpapier vertelt in de modegeschiedenis een heel verhaal. Het is ook een interessante illusie materiaal-technisch gezien: het patroonpapier blijkt geen papier te zijn, maar Tyvek® (cf. infra). Maar, had een ontwerphuis zoals Maison Martin Margiela, die wel degelijk werkt – en juist charme ziet – in tijdelijke en breekbare materialen net zo goed geen gewoon patroonpapier kunnen gebruiken? Tijdelijkheid is uiteindelijk een onderdeel van hun kerngedachte. Vanuit een conservatiestandpunt, in de museale context, is het zeker een pluspunt. Het zal blijken dat er wel een verschil zit tussen de noden van papier, en dat van Tyvek®, en dat dit een invloed zal hebben op de conservatie, en ook de opstelling en toepassing – het werkveld van de curator. De Stockmanbuste “Object X” is vanuit een curator-conservator-standpunt zeker een interessant analyseobject.

---

<sup>149</sup> Stefan Michalski, “Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared (for the Government of Canada),” *canada.ca*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-de-terioration/light.html#uv6>.

<sup>150</sup> Specifieke schadeactoren in de mode-museale context komen nog uitgebreider terug in latere secties. Daarom de beknoptheid in deze paragraaf.

Het eerste deel van dit thesisonderzoek, inclusief *bijlagen 1 en 2*, gaven een uitgebreid socio-historisch overzicht van bepaalde ontwikkelingen die de mode van de twintigste eeuw hebben voortgestuwd. Daarnaast werden deze ook gelinkt aan hun materiaal-technische resultaten. Dit had de bedoeling om zowel Maison Martin Margiela, als hun materiaalgebruik, in de geschiedenis te kunnen plaatsen. Bepaalde materiële ontwikkelingen, zoals Tyvek® door DuPont, blijken belangrijk voor wat Margiela wilde bereiken met zijn herfst-winter-collectie uit 1997-1998 (c.f supra). De komst van de Japanse Avant-garde-ontwerpers bracht niet alleen een materiaal-technische revolutie, maar ook een modedilosophie mee die, onder andere, belangrijk zou zijn voor de ontwikkelingen van Maison Martin Margiela (zie *Bijlagen 1 en 2*). De consumptie- en sterontwerper-cultuur zou dan weer een afweer zijn voor bepaalde tendensen bij het modehuis, en die zouden leiden tot een nieuwe modedilosophie die overgenomen wordt door andere ontwerpers tot op de dag van vandaag, via de modeacademies.<sup>151</sup> De Haute Couture, en hun kwaliteit, werd dan weer een object van historische affectie (cf. supra). Martin Margiela had ook niet kunnen bestaan buiten de tweede helft van de twintigste eeuw – hij was op de juiste plek op het juiste moment. Dit bewijst de toenmalige ontwikkeling van de Belgische mode, en de push van de regering om deze op te kaart te krijgen (zie *Bijlage 1*). Vanaf 1989 was de wereld onlosmakend Margieliaans, maar dit is dankzij alles wat vooraf is gegaan.

Ook de filosofie en principes van Maison Martin Margiela werden ontrafeld en uitgepuurd om hiermee de bouwstenen te hebben voor de socio-historische en esthetische analyse van “Object X.” Dit geeft de achtergrond, en de ideeën achter, weer van hoe dit modeobject in de wereld is gekomen – conceptueel en uitvoeringswijze. Het kledingstuk is uiteindelijk ook een momentopname van het defilé in maart 1997, en van het Maison toen. Met het “Object X” geplaatst kon ook de materiële analyse gemaakt worden, want het was de exacte emulatie van een paspop met patroonpapier.

Maar wat blijkt? De mannequin is wel degelijk materiaal-technisch een kopie, maar het papier niet. Maison Martin Margiela koos effectief voor een ander materiaal, Tyvek®. Maar, wat is het voordeel van het gebruik van Tyvek® dan in het straatbeeld (gebruik), ten opzichte van op display of in bewaring (museum) (cf. supra)? Dit is het doel van het derde deel van deze thesis: om hier – met materiaal uit het eerste deel – een conclusie over te maken door een socio-historische en materiaal-technische plaatsing (1), gevolgd door een conditie-analyse (2). Dit voor zowel papier, als Tyvek®. En dit eindbeeld zal een visie vormen van welke invloed de

---

<sup>151</sup> Lahousse, “Het onzichtbare kleermakersgenie,” 85.

vervanging van papier door Tyvek® heeft in de context van een twintigste-eeuwse ontwerp, zoals “Object X” van Maison Martin Margiela. Maar eerst *Deel II* met een paar curatoriale excursies om dit modeobject beter te kunnen plaatsen in de conservatorische en curatoriale sfeer.

## DEEL II: CURATORIALE EXCURSIES: ESTHETICA, BELEID, EN FUNCTIE VAN HET MODEOBJECT

### 4 Mode als object, concept, en communicatiemiddel

“Fashion is about bodies: it is produced, promoted and worn by bodies. It is the body that fashion speaks to and it is the body that must be dressed in almost all social encounters.”<sup>152</sup>

Mode zonder de drager bestaat niet. Design zonder interpretatie is een leegte. Modeontwerp zonder maatschappelijke context, of het nu mainstream (pro) of subcultuur (contra) is, is een onbestaand concept. Hiermee kan dus gezegd worden: mode, en het modeobject, is onderdeel van een grotere constructie die het betekenis geeft. Een ontwerp zonder betekenis is uiteindelijk maar een gebruiksobject. De studie van een casestudy als “Object X” kan in bepaalde mate nooit los gezien worden van deze opstelling van betekenisgevende theorieën. Het is daarom interessant voor het onderzoek om een paar mogelijkheden van interpretatie te overlopen: Elizabeth Wilson (1), Roland Barthes (2), en Jürgen Straub (3).<sup>153</sup>

Professor in de culturele studies Elizabeth Wilson (°1936) benadrukt het belang van het lichaam – diens levenskracht – als een belangrijke hoofdfactor in de interpretatie van het modeobject.<sup>154</sup> Zij interpreteert het lichaam als volgt:

“The living observer moves, with a sense of mounting panic, through a world of the dead. May not these relics, like the contents of Egyptian tombs, bring bad luck to those who have been in contact with them? There are dangers in seeing what should have been sealed up in the past. We experience a sense of the uncanny when we gaze at garments that had an intimate relationship with human beings long since gone to their graves. For clothes are so much part of our living, moving selves that, frozen on display in the mausoleums of culture, they hint at something only half understood, sinister, threatening; the atrophy of the body, and the evanescence of life.”<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Citaat van Joanne Entwistle uit Joanne Entwistle, *The Fashioned Body – Fashion, Dress and Modern Social Theory* (Cambridge: Polity Press, 2015): 1.

<sup>153</sup> De bedoeling van deze sectie is om het concept van het modeobject ook te kunnen plaatsen in de ruimte, zoals de museale context. Een gedeeltelijk doel van dit onderzoek is niet alleen materiaal-technisch (conservator), maar ook interpretatief vanuit het gegeven materiaal (curator). Deze twee aspecten werken ook vaak hand in hand in de realiteit.

<sup>154</sup> Entwistle, *The Fashioned Body*, 9.

<sup>155</sup> Citaat van Elizabeth Wilson uit Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams – Fashion and Modernity* (Londen: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007): 1.

Waarbij ze vervolgt:

“These clothes are congealed memories of the daily life of times past. Once they inhabited the noisy streets, the crowded theatres, the glittering soirées of the social scene. Now, like souls in limbo, they wait poignantly for the music to begin again. Or perhaps theirs is a silence patient with vengefulness towards the living.”<sup>156</sup>

Er presenteren zich twee interessante actoren voor de museale context. Allereerst is er de interactie van de toeschouwer met het modeobject (1), en ten tweede komt de maatschappelijk-historische context ervan naar boven (2). Haar argument dat het voor de individu vreemd is om het kledingstuk op de mannequin te zien, zonder bijkomende context, is logisch als het je bekijkt in het bovengenoemde principe van de constructie. Het unieke aan een modeobject is dat, in tegenstelling tot een schilderij of beeldhouwwerk, het moeilijker kan geplaatst worden losstaande vanuit de plaats waar het vandaan komt. Een kledingstuk op zichzelf is mooi, maar leeg. Dit geeft altijd uitdagingen mee aan (mode)curatoren. De toeschouwer wilt het materiaal in zijn “levende” context zien – in een ruimte met bewegende schermen die het show tonen waaruit het vandaan komt, tussen een opstelling van gelijkaardige modeobjecten die samen een verhaal vertellen, misschien over een tijdsperiode, of over een mode-icoon als Daphne Guinness (°1967), of zelfs misschien in een multidisciplinaire tentoonstelling, tussen schilderijen en geluidskunst, waarin het de geschiedenis van het gehele leven (historie) inademt. Ongeacht maakt dit deel het argument dat een museale kledingstuk zonder context of leven gewoon maar dat is: een object. Modetentoonstellingen hebben er dus baat bij steeds multidisciplinair te werken, omdat engagement met de betekenis en geschiedenis van het modeobject van de toeschouwer belangrijk is. Dit is ook een gevolg van het feit dat er altijd sprake blijft van de primaire functie van een kledingstuk: een gebruiksobject. En dat zal het altijd in een socio-historische en maatschappelijk context plaatsen. Ditzelfde verklaart dan uiteindelijk het tweede citaat van Wilson: het object kan ook niet zonder zijn geschiedenis. Want wat is, bijvoorbeeld, een modedefilé of een Met gala uiteindelijk meer dan een tijdelijke en levende modetentoonstelling? Deze fluiditeit tussen geschiedenis en modeobject moet dus altijd gerespecteerd worden voor een succesvolle interpretatie in de museale context. Een succesvol voorbeeld van een multidisciplinaire tentoonstelling die aan meerdere van deze eisen beantwoord is het V&A’s *Alexander McQueen: Savage Beauty* (Londen, 2015).

---

<sup>156</sup> Citaat van Elizabeth Wilson uit Wilson, *Adorned in Dreams*, 1.

Het bovenstaande maakte duidelijk dat mode, en per extensie het modeobject, een communicatiemiddel is. Rond het kledingstuk hangt ook nog een discours van betekenissen van de maatschappij, de maker (het merk), en de individu. En dit brengt het onderzoek bij de eerder vermelde Franse semioticus Roland Barthes. In 1964 schrijft hij het traktaat *Elements of Semiology* (*Éléments de Sémiologie*), waarmee hij de constructie van “taal (*language*) – teken (*sign*) – communicatie (*communication*)” vastlegt.<sup>157</sup> Deze drie factoren zijn belangrijk in het begrijpen van hoe een in se dood object, zoals een kledingstuk, toch een taal kan spreken. Barthes omschrijft de werking van taal als volgt:

“The institutional and the systematic aspect are of course connected: it is because a language is a system of contractual values (in part arbitrary, or, more exactly, unmotivated) that it resists the modifications coming from a single individual, and is consequently a social institution.”<sup>158</sup>

Een taal is het niet hetzelfde als spreken, maar een taal wordt wel gesproken, dus de twee zijn niet los van elkaar. In het geval van de taal is het meestal een sociale betekenis die eraan gegeven kan worden: een schotse ruitprint kan buiten zijn originele historisch context (Schotse clans – een ruit was voor hun het equivalent van een wapenschild) gebruikt worden, maar zal altijd daarom gelinkt worden. Een voorbeeld hiervan is de modeontwerper Alexander McQueen (1969-2010) die de Schotse ruit gebruikte om aan te tonen hoe deze iconografie overgenomen is geweest door de Britten als commodity – dus van zijn kant een soort protest.<sup>159</sup> De aanschouwer die bekend is met deze betekenis zal bij het aanschouwen van een Schotse ruitjurk van McQueen (teken) deze betekenis kunnen leggen. Iemand die deze achtergrond niet heeft zal eerder er een andere betekenis aan geven. Dit patroon kan voor iemand anders ook iets totaal anders betekenen – juist hetgeen wat McQueen wilde aankaarten: de overname van de Britten, waaronder door de punkbeweging. Een kledingstuk van McQueen zal dus bijvoorbeeld een heel andere interactie (communicatie), en dus inhoud, teweegbrengen dan een

---

<sup>157</sup> Ook wel gekend als het “signifier-sign-signified”-systeem. Terminologieën afkomstig uit Žarko Paić (red.), “Chapter One: Fashion Theory: Orientations, Directions, Disciplines,” in *Fashion Theory and the Visual Semiotics of the Body* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2022): 4-5.

<sup>158</sup> Citaat van Roland Barthes uit Roland Barthes, Annette Lavers (vert.) en Colin Smith (vert.), *Elements of Semiology* (New York: Hill and Wang, 1986): 14.

<sup>159</sup> Jonathan Faiers, “McQueen and Tartan,” *metmuseum.org*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2011/mcqueen-and-tartan#:~:text=McQueen%20used%20his%20tartan%20to,suits%20all%20in%20McQueen%20tartan>.

jurk van Vivienne Westwood (1941-2022), de Britse modeontwerpster en punkicoon. Maar tegelijkertijd zal in de individuele context een modeobject betekenisloos zijn moest deze inhoud niet bekend zijn. Mode is een sociale taal, deze hoeft zelfs niet vast te hangen aan een specifieke ontwerper. Een tijdperk, een stijlicoon, een evenement, een subcultuur, als voorbeelden, kunnen allemaal een andere taal doorgeven, waardoor er een totaal andere betekenis teweeg wordt gebracht. Maar wat er dus wel centraal staat, dat is het teken – het modeobject. Dit geldt dus ook voor deze interpretatie in de museale context. Hierop verder bouwend:

“In the Fashion system, the sign, on the contrary, is (relatively) arbitrary: it is elaborated each year, not by the mass of its users (which would be the equivalent of the “speaking mass” which produces language), but by an exclusive authority, i.e. the *fashion-group*, or perhaps, in the case of written Fashion, even the editors of the magazine; of course, the Fashion sign, like all signs produced within what is called mass culture, is situated, one might say, at the point where a singular (or oligarchical) conception and a collective image meet, it is simultaneously imposed and demanded. But, structurally, the Fashion sign is no less arbitrary; it is the result of neither a gradual evolution (for which no “generation” would in itself be responsible) nor a collective consensus; it is born suddenly and in its entirety, every year, by decree (*this year, prints are winning at the races*); what points up the arbitrariness of the Fashion sign is precisely the fact that it is exempt from time: Fashion does not evolve, it changes (Barthes, 1983, 2015).”<sup>160</sup>

Hiermee probeerde Barthes het modesysteem, in zijn geheel, in zijn poststructuralistische analyse van “taal-teken-communicatie” te plaatsen.<sup>161</sup> Maar daarna volgt het volgende argument van mode-estheticus Žarko Paić:

“But we must not fall into temptation to argue that dressing and fashion are just two different forms of (or the same human tendency for) decoration in all historical periods. Absolutely not! Dressing is a mark of tradition and persistence without change. Quite the opposite, fashion is characterized by a radical cut with the past.”<sup>162</sup>

Mode, en zeker alles vanaf de twintigste eeuw, is nog iets anders dan kostuumgeschiedenis. Historische outfits en theaterkostuums kunnen dus niet volledig hetzelfde geïnterpreteerd – maar overlappen wel (zie bovenstaande citaat Barthes) gedeeltelijk – worden. De socio-

---

<sup>160</sup> Citaat van Roland Barthes uit Paić, “Chapter One: Fashion Theory,” 5.

<sup>161</sup> Term afkomstig uit Paić, “Chapter One: Fashion Theory,” 5.

<sup>162</sup> Citaat van Žarko Paić in Paić, “Chapter One: Fashion Theory,” 5.

historische context wijst uit dat een modeobject vanaf de twintigste eeuw vaak, soms onlosmakend, vasthangt aan zijn ontwerper (cf. supra). Dit is bijvoorbeeld met Maison Martin Margiela zeker het geval, maar ook bij Chanel of Hussein Chalayan.<sup>163</sup> Ook de kracht van het etiket – de label – mag tegenwoordig niet meer onderschat worden. Dit specifiek teken heeft steeds meer aan kracht gewonnen sinds de jaren tachtig, waarbij merkmarketing steeds belangrijker werd (cf. supra). Maar, tegelijkertijd kan het ook gebruikt worden als een contra-product tegen deze specifieke betekenis. Bijvoorbeeld: in onze sterk merk- en marketinggerichte maatschappij wordt er heel sterk ingespeeld op het logo als hét teken dat de waarden van een modeobject communiceert. Neem hier nu bijvoorbeeld het Chanel-logo. Deze betekenis is zo sterk dat de toeschouwer en/of consument dit teken gaat overnemen om zichzelf betekenis te geven – dit vormt ook de basis van de nepmerkproductenmarkt. Aan de andere kant zijn er designers, waaronder Maison Martin Margiela, die juist hun label gaan gebruiken om zich te verzetten tegen deze stercultus van de ontwerper en het label. In het geval van Margiela is dit een label bestaande uit een perfect witte rechthoek met vier witte kruissteken (cf. infra). Zelfs parfum, bijvoorbeeld het iconische Chanel N°5 (als teken), communiceert een taal, en dus een betekenis. Hierin komt dan zelfs het argument terug dat het lichaam nooit naakt en betekenisloos is. Cultuursocioloog Joanne Entwistle zegt dat er in deze communicatieve, sociale wereld zeker geen naakte lichamen zijn – “de sociale wereld is een wereld van geklede lichamen.”<sup>164</sup> Marilyn Monroe gebruikte, onder andere, dit parfum zelfs bij het slapengaan.<sup>165</sup> In de museale context betekent dit dus zoveel als dat het modeobject nooit los gaat staan van de betekenis van het merk, de ontwerper, of de historische context – of toch moeilijk. Het is dus belangrijk om de betekenis (vaak het merk of de ontwerper) mee te nemen in het narratief van de tentoonstelling om het kledingstuk tot zijn volle recht (en betekenis) te laten komen. Een voorbeeld hiervan is *Maison Martin Margiela: '20' the exhibition* van het MoMu (Antwerpen, 2008-2009). Hierin werd in het narratief van de tentoonstelling meerdere tekens van Maison Martin Margiela verwerkt – die dus de tentoonstelling ook expliciet Margiela maakten –, zoals bijvoorbeeld het uitgesproken wit, wat ook een teken specifiek aan het modehuis is (cf. infra).

---

<sup>163</sup> Dit onderzoek houdt rekening met het feit dat de ontwerper niet altijd een permanente of consistente factor is bij een modelabel. Toch geldt hetzelfde principe. Chanel onder Coco Chanel, of onder Karl Lagerfeld, hebben elk hun eigen specifieke taal die gelezen kan worden door de toeschouwer.

<sup>164</sup> Geciteerd en geparafraseerd van Joanne Entwistle uit Entwistle, *The Fashioned Body*, 6. Origineel Engels citaat: “The social world is a world of dressed bodies.”

<sup>165</sup> Entwistle, *The Fashioned Body*, 6.



De laatste theorie van deze sectie is de identiteitstheorie van sociaalwetenschapper Jürgen Straub:

“Identity is always thought of as something temporary, i.e. defined as a process rather than a product [...] personal identity in the decisive respects is always seen as only a result of the communicative understanding of a person with himself/herself and others.”<sup>166</sup>

Het argument dat kan gemaakt worden, in de museale context, is dat identiteit – van zowel de tentoonstelling, als de bezoeker – noodzakelijk is voor interactie – en dus noodzakelijk voor een goed narratief. Een onbestaande of gebrekkige identiteit zorgt voor een breuk tussen verhaallijn en toeschouwer. Of, om het te omschrijven met de woorden van Straub:

“Identity problems are *orientation problems*. They therefore require a kind of self-reflection and self-ascertainment through which someone can initially find a particular standpoint in physical material and corporeal space, in social and moral space as well as in the temporal space of action, or gain (or regain) such standpoint. Only someone who knows, at least to some extent, his location within a particular framework that defines the sociocultural and individual possibilities for meaningful orientations in action and life, in short: only someone able to *orientate* himself can have the sense and the experience of being able to be more or less self-identical [...].”<sup>167</sup>

De theorie van Straub, het voor- en nadeel, is interessant omdat het mogelijk is om de algemene problematiek – en aantrekkingskracht – van een modetentoonstelling te verklaren. Voorafgaande theorieën bespraken communicatie in context van de interactie van de bezoeker met het modeobject als interpersoonlijke reactie (Wilson), of als een semiotische constructie waarbij het item “spreekt” in context met de individu (Barthes). Bij Straub komt de psychologie van de individu aan bod. Modemusea hebben het nadeel dat ze een niche zijn. Dit kan verklaard worden met het feit dat mode een soort maatschappelijke identiteitsvorming is – de *dressed bodies* van Entwistle. Iemand met een interesse in mode gaat ook die identiteit aanmeten specifiek. Tussen zo’n publiek en het modeobject is er dus geen communicatieve storing juist omdat, zoals Straub het beschrijft, er een begrijpende connectie is vanuit de persoonlijkheid van de toeschouwer. Iemand die interesse heeft in mode en textiel zal ook zo’n tentoonstellingen opzoeken. Daartegenover ligt eerder het probleem dat een algemeen publiek aantrekken juist

---

<sup>166</sup> Citaat van Jürgen Straub uit Adie, “Identity and fashion in the early 20th century,” 4.

<sup>167</sup> Citaat van Jürgen Straub uit Jürgen Straub en Heidrun Freise (red.), *Identities: Time, Difference and Boundaries* (New York/Oxford: Berghahn Books, 2002): 62.

een uitdaging zal zijn, omdat deze niet direct met het mode-narratief mee zijn. Een voorbeeld waarbij dit wel succesvol is, is het V&A museum – deze is een voorbeeld van een multidisciplinaire instelling omdat het de verschillende ruimtes benut voor verschillende disciplines.<sup>168</sup> Iemand met een interesse in schilderkunst zal dus mogelijks ook de juwelen- of kledingcollectie bezichtigen door de direct nabijheid van deze. Publiekswerking is ook een manier waarop modemusea een meer divers publiek willen laten interageren met het modeobject. Het aankarten van de theorie van Straub is een mogelijkheid om meer na te denken over de identiteit van de museumbezoeker – en mogelijks hoe in de toekomst er misschien geen communicatieve storing is tussen het modeobject, -narratief, en de toeschouwer. Een mogelijke oplossing zou het verder ontwikkelen zijn van een breder verhalend perspectief, die weg stapt van een specifieke focus op een tijdperk, ontwerper, of kledingstijl. Dit kan wel resulteren in een breuk met de modefanaat die dat dan weer specifiek verwacht. Het antwoord is complex, maar deze denkoefening is zeker nodig.

Deze drie theorieën tonen alvast aan hoe het modeobject nooit in een vacuüm kan bestaan. Deze ruimte betekent ook dat alleen maar de socio-historische context achter een kledingstuk ook niet alleen van betekenis kan zijn – een modeobject is geen modeobject in een historisch museum. In andere woorden: er hoort een narratief bij. En die speelt dan specifiek in – spreekt een taal met – op de individu, oftewel het publiek. Dit al dan niet vanuit de context van het merk, en mogelijks de ontwerper. Hier is er ook dus sprake van een socio-psychologisch aspect tussen het object, de individu, en de maatschappij. Met dit in het achterhoofd komt er alvast meer betekenis achter waarom een modeobject van belang heeft op het vlak van conservatie, onder andere. Het conserveren van een kledingstuk is uiteindelijk het bewaren van een individuele taal, maar ook een maatschappelijk verhaal. En met deze conclusie kan er verder contextueel gekeken worden naar de kapstok van dit onderzoek: de casestudy van “Object X” van Maison Martin Margiela.

---

<sup>168</sup> V&A, “Digital Map – Floorplan,” *vam.ac.uk*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://www.vam.ac.uk/features/digitalmap/?zoom=1.5400333975921685&latlng=-2943.0942295125196%2C3802.7112720493105>.

## 5 Modeobjecten: gebruiksfunctie versus de museale context

“The beauty of dress, always ephemeral, is so closely connected with the living, moving body which wore it and gave it final expression, that a dress surviving, uninhabited, may appear as an elaborate piece of fabric, an accidental repository of the textile arts, but little more.”<sup>169</sup>

Een van de stappen om een modeobject als “Object X” te plaatsen in de curatoriale context – in een verhaal – is om de dualiteit van deze aan te pakken. Een schilderij begint als een schilderij, en eindigt als een schilderij – het is bedoeld als kunstobject. Een kledingstuk daarentegen wordt niet ontworpen om te eindigen als kunstwerk in een huis, archief, of museum. Het is ook dit contrast dat ervoor zorgt dat modeobjecten in de museale context nog altijd een belangrijk discussiepunt zijn: is het waard om deze kledingstukken te bewaren? Hoe stel je deze tentoon? Is dit wel kunst? Deze vragen komen regelmatig terug. Om tot deze discussie te komen moet er eerst gekeken worden naar het verschil tussen de twee betekenissen van een modeobject: zijn gebruiksfunctie, en zijn betekenis als een kunstwerk.

Nog meer dan een schilderij of standbeeld is een modeobject een product van een culturele context: “in validating “the fashioned body as a serious cultural analysis” this critical approach challenges the role of fashion and related cultural industries as being mere forms of entertainment or in representing the dubious output of popular “low culture”,” volgens de omschrijving van professor Anne Peirson-Smith (*fashion marketing and management*) en archivaris Ben Peirson-Smith.<sup>170</sup> Als het op de discussie van culturele waarde komt, dan zweeft mode nog in een museale en maatschappelijke limbo. Zeker als het op het vlak van bewaring en gebruik aankomt. Een voorbeeld hiervan is het incident met Marilyn Monroe’s “Happy Birthday”-jurk van modeontwerpers Bob Mackie (°1940) en Jean Louis (1907-1997) in 2022.<sup>171</sup> Realityster Kim Kardashian betaalde het Amerikaanse museum Ripley's Hollywood Boulevard museum – ook wel bekend als *Ripley's, believe it or not!* – om de iconische jurk uit

---

<sup>169</sup> Citaat van Anne Buck uit Jeffrey Horsley, *Embedding the Personal: the construction of a 'fashion' autobiography' as a museum exhibition, informed by innovative practice at ModeMuseum, Antwerp, PhD-dissertatie Doctor of Philosophy (PhD)* (London College of Fashion, 2012): 33.

<sup>170</sup> Citaat van Anne Peirson-Smith and Ben Peirson-Smith uit Anne Peirson-Smith en Ben Peirson-Smith, “Fashion archive fervour: the critical role of fashion archives in presenting, curating, and narrating fashion,” *Archives and Records* (2021): 272.

<sup>171</sup> Meghan Jones, “The Story Behind Marilyn Monroe’s “Happy Birthday” Dress (Reader’s Digest, 14 februari 2023),” *rd.com*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.rd.com/article/marilyn-monroe-happy-birthday-dress/>.

1962 te dragen naar de Met Gala van 2022 (afbeelding 5.1). Kort daarna post privéverzamelaar en -curator Scott Fortner foto's waarin hij claimt dat de jurk beschadigd is geraakt (afbeeldingen 5.2 en 5.3).<sup>172</sup> De vraag of het geldt als een bepaalde transactie tussen haar en het museum werd ook in vraag gesteld.<sup>173</sup> Dit zorgde voor een enorme commotie om de al dan niet mishandeling van een historische jurk in de naam van tien minuten faam voor Kardashian.<sup>174</sup> Vicepresident publicatie en licentie Ripley's Amanda Joiner claimde alvast dat "From the bottom of the Met Steps, Where Kim got into the dress, to the top where it was returned, the dress was in the same condition it started in."<sup>175</sup> Volgens een conditierapport uit 2017 waren er al een aantal zomen uitgerafeld.<sup>176</sup> Dit verklaart niet de verloren kristallen die worden aangeduid als deel van de schade.<sup>177</sup> Het ICOM (*The International Council of Museums*) reageerde hierop dat "historic garments should not be worn by anybody, public or private figures. While the dress was property of a private collector its heritage, they continued,

---

<sup>172</sup> Alas Davies, Tiffany Wertheimer en Guy Lambert, "Kim Kardashian: Marilyn Monroe's gown not damaged, Ripley's claims (16 juni 2022)," *bbc.com*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-61801906>.

<sup>173</sup> Marisa Dellatto en Forbes staf (red.) "Kim Kardashian Did Not Damage Marilyn Monroe's Dress at Met Gala, Ripley's Says," *forbes.com*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.forbes.com/sites/marisadellatto/2022/06/16/kim-kardashian-did-not-damage-marilyn-monroe-dress-at-met-gala-ripleys-says/?sh=3ba4a681aeb7>.

<sup>174</sup> Opmerking: er is discussie of Kim Kardashian hiervoor betaalde. Maar, twee donaties in naam van Ripley's om een jurk te dragen is uiteindelijk een transactie. In dit geval volgt het onderzoek ergens het principe van het gezegde "If it looks like a duck, swims like a duck, and quacks like a duck, then it probably is a duck". Een transactie onder een andere naam, hier dus een donatie, is nog altijd een ruil voor iets. Een donatie heeft in zijn originele context niet die intentie. Dit onderzoek beschouwt de Kardashian-Ripley-situatie dus als een ruilhandel, of deze nu rechtstreek verlopen is of niet. Bron (gezegde): WordSense Dictionary, "If it looks like a duck, swims like a duck, and quacks like a duck, then it probably is a duck," *wordsense.eu*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, [https://www.wordsense.eu/if\\_it\\_looks\\_like\\_a\\_duck,\\_swims\\_like\\_a\\_duck,\\_and\\_quacks\\_like\\_a\\_duck,\\_then\\_it\\_probably\\_is\\_a\\_duck/](https://www.wordsense.eu/if_it_looks_like_a_duck,_swims_like_a_duck,_and_quacks_like_a_duck,_then_it_probably_is_a_duck/).

<sup>175</sup> Citaat van Amanda Joiner uit Alas Davies, Tiffany Wertheimer en Guy Lambert, "Kim Kardashian: Marilyn Monroe's gown not damaged, Ripley's claims (16 juni 2022)," *bbc.com*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-61801906>.

<sup>176</sup> Geparafraseerd van Alas Davies, Tiffany Wertheimer en Guy Lambert, "Kim Kardashian: Marilyn Monroe's gown not damaged, Ripley's claims (16 juni 2022)," *bbc.com*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-61801906>.

<sup>177</sup> Alas Davies, Tiffany Wertheimer en Guy Lambert, "Kim Kardashian: Marilyn Monroe's gown not damaged, Ripley's claims (16 juni 2022)," *bbc.com*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-61801906>.

“must be understood as belonging to humanity” and the artefact “kept preserved for future generations”.”<sup>178</sup> Deze situatie is een perfect voorbeeld van de ambiguïteit waarin het modeobject zich bevindt, dit maatschappelijk, moralistisch, en juridisch. De discussie ter bescherming van ontwerpen, zoals de Monroe-jurk, in elke context – dus ook privé – is een belangrijke als het de toekomst van het modeobject aankomt. Voor dit onderzoek wordt het aangehaald in het belang van de verwarrende status van een kledingstuk – om dit als kunstwerk of historisch object aan te duiden. Om te verwijzen naar het *Topstukkendecreet* (Vlaamse overheid, Vlaamse Codex 2003; laatste toevoeging: 2023). Deze veronderstelt, onder andere, dat “een roerend goed of een verzameling geldt als topstuk als het vanwege de archeologische, historische, cultuurhistorische, artistieke of wetenschappelijke betekenis ervan voor de Vlaamse Gemeenschap als zeldzaam en onmisbaar beschouwd moet worden (Artikel 2bis, 14-11-2015-...).”<sup>179</sup> Een van de veronderstellingen hiervan is dat het goed zeldzaam (°1) of onmisbaar (°2) is, waaronder “2° a) een bijzondere waarde voor het collectieve geheugen, waaronder wordt verstaan de functie als duidelijke herinneringen onder meer aan personen, instellingen, gebeurtenissen of tradities die belangrijk zijn voor de cultuur, de geschiedenis of de wetenschapsbeoefening van Vlaanderen;” en “2° b) een schakelfunctie, waaronder wordt verstaan de functie als relevante schakel in een ontwikkeling die belangrijk is voor de evolutie van de kunst, de cultuurgeschiedenis, de archeologie, de geschiedenis of wetenschapsbeoefening;” onder andere.<sup>180</sup>

Er kan zich afgevraagd worden of modeobjecten, zoals “Object X,” kunnen vallen onder deze regels. Uiteindelijk kan er bewezen worden dat voor een modemuseum of -collectie er een historische en culturele waarde is en, zoals dit onderzoek wilt uitwijzen, er ook een wetenschappelijke meerwaarde is. Modeobjecten zijn ook schakelpunten van zoveel

---

<sup>178</sup> Citaat van het ICOM en Catherine Shoard uit Catherine Shoard, “Kim Kardashian accused of doing ‘permanent damage’ to Marilyn Monroe’s dress (14 juni 2022),” *theguardian.com*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.theguardian.com/film/2022/jun/14/kim-kardashian-accused-of-doing-permanent-damage-to-marilyn-monroe-dress>.

<sup>179</sup> Citaat afkomstig uit de Vlaamse Codex uit Vlaamse Gemeenschap, “Vlaamse Codex: Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang (14/03/2023-10/03/2023),” *codex.vlaanderen.be*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://codex.vlaanderen.be/Zoeken/Document.aspx?DI=D=1010774&param=inhoud&AID=1045753>.

<sup>180</sup> Citaat afkomstig uit de Vlaamse Codex uit Vlaamse Gemeenschap, “Vlaamse Codex: Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang (14/03/2023-10/03/2023),” *codex.vlaanderen.be*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://codex.vlaanderen.be/Zoeken/Document.aspx?DI=D=1010774&param=inhoud&AID=1045753>.

verschillende zaken die gebeuren in de *Art World* van de mode: productie- en ontwerpproces, defiléuitvoering, maatschappelijke evaluatie (pers), als voorbeelden (cf. supra). Op het vlak van de bescherming van modegoederen is er vooral sprake van wetten, zoals modelrecht (wat overeenkomt met auteursrecht). Het gaat hier dus alleen over intellectueel recht, waardoor er zich kan afgevraagd worden hoe fel het modeobject beschermd is uiteindelijk.<sup>181</sup> In dit geval wordt “het uiterlijke aspect, of een deel, van een product beschermt.”<sup>182</sup> Er is dus wel bescherming van het ontwerp, maar niet het object. Een internationaal voorbeeld, gezien de zaak Kardashian als voorbeeld is gebruikt, is de Amerikaanse *Visual Artists Rights Act (VARA; Section 106A)*, wat inhoudt dat het kunstwerk, en de integriteit hiervan, wettelijk beschermd is.<sup>183</sup> Dit is een extensie van hun *Copyright Act (1976)*, dus het Amerikaanse gerecht erkent zowel het intellectuele eigendomsdeel, als het feitelijk kunstwerk. Ook in Amerika geldt dit alleen voor visuele kunsten (schilderijen, print, fotografie, als voorbeelden), en niet de toegepaste kunsten, zoals mode.<sup>184</sup>

Een voorbeeld hiervan is de zaak *Kelley v. Chicago Park District (2008)*.<sup>185</sup> Kunstenaar Chapman Kelley creëerde het kunstwerk *Wildflower Works*, met toestemming van de Chicago Park District, maar in 2004 veranderde deze laatste actor het kunstwerk. Dit werd beschouwd als de vernietiging van deze installatie, waardoor de klacht zich richtte tot het gerecht. Alhoewel de VARA-claim niet genoeg water hield voor de wet, werd er wel geoordeeld dat er sprake was van contractbreuk. Dit vanwege dat er een falings was om de veranderingen tijdig te melden aan de kunstenaar. Voor deze bepaalde tekorten kreeg de kunstenaar een

---

<sup>181</sup>Flanders DC, “Modellen en tekeningen beschermen - voor mode,” *flandersdc.be*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://www.flandersdc.be/nl/mode/gids/intellectuele-eigendom/modellen-tekeningen-beschermen>.

<sup>182</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit FOD Economie, “Wat beschermt het tekeningen- of modellenrecht?,” *economie.fgov.be*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <https://economie.fgov.be/nl/themas/intellectuele-eigendom/intellectuele-eigendomsrechten/tekeningen-en-modellen/wat-beschermt-het-tekeningen>.

<sup>183</sup> Term en inhoud afkomstig uit Artist Rights (NCAC+CDT), “Modification and Destruction of Artists’ Works,” *artistrights.info*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <http://www.artistrights.info/modification-and-destruction-of-artists-works>.

<sup>184</sup> Term en inhoud afkomstig uit Artist Rights (NCAC+CDT), “Modification and Destruction of Artists’ Works,” *artistrights.info*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <http://www.artistrights.info/modification-and-destruction-of-artists-works>.

<sup>185</sup> Term afkomstig uit Artist Rights (NCAC+CDT), “Significance: Kelley V. Chicago Park District,” *artistrights.info*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <http://www.artistrights.info/kelley-v-chicago-park-district>.

symbolische dollar.<sup>186</sup> Alhoewel de uitkomst niet de ideale situatie was, is het wel een goed voorbeeld van een situatie waarbij een kunstenaar het recht heeft om juridische stappen te ondernemen als er sprake is van gedane schade aan een kunstobject. Waarom zou dit niet kunnen voor modeobjecten? Dit zijn maar een beperkt aantal voorbeelden die mogelijk zijn qua cultureel erfgoedrecht.<sup>187</sup> Het is een belangrijke denkoefening om te maken, omdat er momenteel nationaal en internationaal een ambigu beleid blijkt te zijn voor alles dat niet exact onder de noemer van schone kunsten valt, zoals mode.

Maar hoe staan modeontwerpers zelf tegenover het principe van mode als kunst? Maison Martin Margiela zit ermee in het midden, zo blijkt:

“For us, the work of a fashion designer is very different of an artist. We usually work in a necessarily more collaborative manner. We present our work twice a year, using the same medium, respecting the same human form, within a creative framework, using technical means of production and having our work translated through the chain of distribution of our work. Artists are freer to determine the medium they choose to express themselves, the intervals at which they present their work, the means with which they produce their expression, as well as the way their art is sold. But, there are undeniable similarities in the creative process. That being said, the people who will be interested in this particular line all have a special relationship to the garment, as if they were buying more than just a piece of clothing. Their sensitivity will make them have a different reason why they want to acquire the piece. This is very similar to the purchase of a piece of art.”<sup>188</sup>

Het modehuis maakte in 2009 dus linken met het concept kunst, maar wijst terecht op het feit dat het proces een andere intentie heeft. Nu, voor wetenschappelijke en curatoriale motieven is dit verschil juist een interessante factor: het voegt toe aan het narratief, het is een meerwaarde. Dat mode geen schone kunst is, in de exacte definitie, geeft het een meer maatschappelijke achtergrond – het is misschien minder romantisch, maar het staat in se dicht bij het publiek. De kans dat de toeschouwer ooit onderdeel is geweest van een soort collaboratie, dan van het

---

<sup>186</sup> Term en inhoud afkomstig uit Artist Rights (NCAC+CDT), “Significance: Kelley V. Chicago Park District,” *artistrights.info*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, <http://www.artistrights.info/kelley-v-chicago-park-district>.

<sup>187</sup> Omdat dit maar een excursie is gaat het onderzoek hier niet verder op uitweiden. Dit om het onderzoek gestroomlijnd te houden. Het argument omtrent het recht van het modeobject als museumwaardige factor, ten opzichte van hoe het nu nog iets teveel wordt beschouwd als gebruiksobject, is gemaakt. Voor een lijst van andere internationale decreten en wetten, zie bron: Unesco, “List of National Cultural Heritage Laws,” *ar.unesco.org*, geraadpleegd op 7 augustus 2023, [https://ar.unesco.org/cultnatlaws/list?combine=&combine\\_op=%3D&field\\_nl\\_language\\_tid=&field\\_nl\\_year\\_value%5Bvalue%5D=&order=title\\_field&sort=desc&page=44](https://ar.unesco.org/cultnatlaws/list?combine=&combine_op=%3D&field_nl_language_tid=&field_nl_year_value%5Bvalue%5D=&order=title_field&sort=desc&page=44).

<sup>188</sup> Citaat van onbekend uit “Maison Martin Margiela – interview,” *A Guide Magazine*, uitgave 01 (2009): 51.

werken als een kunstenaar, gaat hoogstwaarschijnlijk groter zijn. Dit idee volgt ook het voorgestelde principe van, onder andere, curator Laurens Dhaenens om meer te focussen op artistieke connecties, in plaats van alleen maar het culturele aspect. Dit betekent dat het veld van een curator ruimer wordt dan, bijvoorbeeld, de kunstenaar of de modeontwerper. Dit principe van een *Art World* betekent dat er actoren kunnen betrokken worden als: *petites mains*, producenten, de relaties met kunstcritici, als voorbeelden.<sup>189</sup> Het leidt tot iets anders dan de kunstvariant van heliocentrisme. Zeker in context van Maison Martin Margiela, waar het collectieve werk expliciet benadrukt wordt, toont het mogelijkheden. Dit volgt alvast het principe van de *Spatial Turn* in de kunstgeschiedenis.<sup>190</sup> Een voorbeeld van een modetentoonstelling die afstapte van het pure narratief van een ontwerper of tijdperiode is *Exploding Fashion: Van 2D tot 3D tot 3D animatie* (08/10/2022-05/02/2023) van het MoMu Antwerpen.<sup>191</sup> Dit is een stilaan veranderende beweging, maar lijkt nog altijd meer een uitzondering, dan de regel. In de woorden van Dhaenens: “Ons beeld van moderne kunst is verstoord omdat de moderne kunst die wij bestuderen of tonen eigenlijk niet representatief is voor die periode.”<sup>192</sup>

Kunst en mode liggen, per definitie, uiteindelijk niet ver elkaar: het zijn beide creaties met de intentie van visuele schoonheid. Het verschil ligt hem in het gebruik, maar is dat uiteindelijk een punt om de een nog steeds op een lagere rang te houden?<sup>193</sup> Dit is iets waarbij stilgestaan moet worden, ook in functie van het modeobject in de curatoriale zin. Om een totaalbeeld te vormen van de aura van een modeobject kan het niet alleen bekeken worden als

---

<sup>189</sup> Juan Cruz Andrada, Juan, Camille Brasseur, Laurens Dhaenens, et al., “Inleiding/Introduction,” *Trans-Atlantische modernismen. België-Argentinië, 1910-1958*. Oostende: Mu.ZEE, 2022: 10.

<sup>190</sup> De *Spatial Turn* in de kunstgeschiedenis komt er op neer dat het de relatie onderzoekt tussen het kunstwerk en de ruimte (maatschappelijk, historisch, geografisch, als voorbeelden) waarin het zich bevindt. Het kunstobject bestaat dus niet in een vacuüm, wat wel nog vaak gebeurt in tentoonstellingen die alleen maar focussen op kunstenaar en/of kunstwerk. Deze relatie gaat om objecten, groepen, individuen, zelfs trends, als voorbeelden. Bron: Béatrice Joyeux-Prunel, “ARTL@S: A Spatial and Trans-national Art History Origins and Positions of a Research Program,” *Artl@s Bulletin*, vol. 1, uitgave 1, artikel 1 (2012): 10.

<sup>191</sup> MoMu, “Exploding Fashion: Van 2D tot 3D tot 3D-animatie,” *momu.be*, geraadpleegd op 8 augustus 2023, <https://www.momu.be/nl/tentoonstellingen/exploding-fashion>.

<sup>192</sup> Citaat van Laurens Dhaenens uit Laurens Dhaenens, “Beyond the Canon: A Digital Art Historical Approach to the International Circuit of Belgian Modern Art Exhibitions in the First Half of the Twentieth Century,” Gastlezing Kunstmarkt, KU Leuven, Leuven (9 november 2022): slide 10/41.

<sup>193</sup> Angelique Benton, “Fashion as Art/Art as Fashion: is Fashion, Art?,” *Thesispaper* (Seniors Honor Thesis), BA of Science in Human Ecology (Fashion and Retail Studies) (Columbus: Ohio State University, 2012): 2.



een materieel ding. Een kledingstuk is in se gewoon een item, en ook weer niet – er zit betekenis achter. Voor de modecurator-conservator is het belangrijk om, als een object geselecteerd wordt voor bewaring of display, ernaar te kijken als een munt met twee kanten. Om deze sectie, en de gehele intentie van dit onderzoek, samen te vatten met de woorden van grafische ontwerpster Angelique Benton:

“I wish to show that there is no distinction between fashion and art; fashion should be seen as an extension of art or as another art form such as painting.”<sup>194</sup>

## 6 De curatoriale ruimte versus het belang van conservatie: modeobjecten

“Both curatorial and conservation roles are contingent, responding to current needs and longer-term responsibilities.”<sup>195</sup>

“Intellectuals live by the word, many scholars tend to ignore the important role that objects can play in the creation of knowledge.”<sup>196</sup>

In de museale context wordt er op verschillende manieren gekeken naar het modeobject. Twee belangrijke factoren zijn de curatoriale visie (1), en het conservatoraspect (2). Het eerste fundament, de curator, wordt gedefinieerd als volgt: “Museums and galleries typically employ numbers of curators whose role it is to acquire, care for and develop a collection. They will also arrange displays of collection and loaned works and interpret the collection in order to inform, educate and inspire the public.”<sup>197</sup> Van een curator wordt, in de brede zin, verwacht dat hij of zij bezig is met het modeobject in de zin van: beoordeling van de kwaliteit (en conditie) van een aangekocht of aanwezig object (1), welke items toegepast gaan, of aangekocht, of uitgeleend gaan worden voor een tentoonstelling (2), en hoe deze in huidige en

---

<sup>194</sup> Citaat van Angelique Benton uit Benton, “Fashion as Art/Art as Fashion: is Fashion, Art?,” 2.

<sup>195</sup> Citaat van Claire Wilcox uit Claire Wilcox, Mary M. Brooks (red.) en Dinah D. Eastop (red.), “Radicalizing the representation of Fashion – Alexander McQueen at the V&A, 1999-2015,” in *Refashioning and Redress – Conserving and Displaying Dress* (Los Angeles: Getty Publications, 2016): 196.

<sup>196</sup> Citaat van Mary M. Brooks en Dinah D. Eastop uit Mary M. Brooks (red.) en Dinah D. Eastop (red.), “Editor’s Preface, in *Refashioning and Redress – Conserving and Displaying Dress* (Los Angeles: Getty Publications, 2016): XIII.

<sup>197</sup> Tate, “Curator,” *tate.org.uk*, geraadpleegd op 9 augustus 2023, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/curator>.

toekomstige tentoonstellingen kunnen toegepast worden (of dat ze in bewaring gaan in het depot) (3), onder andere. Een curator is meer dan dat, natuurlijk:

“Usually curating is deemed to refer to the ability to decide what things should be selected for presentation and how they should be displayed with regard to the space at the locale of the exhibition; thus, it describes curating as arranging things in constellations or incorporating them in narratives. However, the term is more complex than that: It may also denote the initiation of thought processes, organization of conferences and editing of texts. In many people the sound of the word curating calls to mind the “notion of a creative self [...] that roams freely through the world making aesthetic decisions as to where it will go, what it will eat, wear and do” [citaat Hans Ulrich Obrist].”<sup>198</sup>

Een conservator is de andere kant van de munt: een onderzoeker die bezig is met de preservatie van het modeobject. Purdue University (VS) geeft de volgende definitie: “Conservators manage, preserve, treat, and document works of art, artifacts, and specimens — work that may require substantial historical, scientific, and archaeological research. Conservators document their findings and treat items to minimize their deterioration or to restore them to their original state.”<sup>199</sup> Een conservator richt zich op het tegenhouden van negatieve veranderingen, “managing change,” volgens modecurator Claire Wilcox.<sup>200</sup>

“Conservation is widely understood as managing change; issues of change, loss and ephemerality are central. Here the main conservation responsibilities were preventative conservation, notably costume mounting. [...] Novelty in presentation is often important in museum display [...] the obligation to present the effect of high fashion could be prioritized over traditional obligations from long term preservation of accessioned collections.”<sup>201</sup>

In het geval van modeobjecten, die in de context van de toegepaste kunsten socio-historisch minder statisch zijn dan, bijvoorbeeld, schilderijen, is er een raak- en wrijvingsveld tussen de

---

<sup>198</sup> Annette Tietenberg, *What does curating mean today? Potential for transnational collaborations*, (Stuttgart: IFA (Institut für Auslandsbeziehungen), 2022): 13.

<sup>199</sup> Citaat van Purdue University, “Museum Conservator,” *purdue.edu*, geraadpleegd op 8 augustus 2023, [https://www.purdue.edu/science/careers/what\\_can\\_i\\_do\\_with\\_a\\_major/Career%20Pages/museum\\_conservator.html#:~:text=Conservators%20manage%2C%20preserve%2C%20treat%2C,them%20to%20their%20original%20state.](https://www.purdue.edu/science/careers/what_can_i_do_with_a_major/Career%20Pages/museum_conservator.html#:~:text=Conservators%20manage%2C%20preserve%2C%20treat%2C,them%20to%20their%20original%20state.)

<sup>200</sup> Geciteerd en geparafraseerd van Claire Wilcox uit Wilcox, Brooks, en Eastop. “Radicalizing the representation of Fashion,” 195.

<sup>201</sup> Citaat van Clair Wilcox uit Wilcox, Brooks, en Eastop. “Radicalizing the representation of Fashion,” 195.

conservator en curator. Textielonderzoekster Dina D. Eastop omschrijft textiel in de museale context als volgt:

“The role attributed to textiles has a significant influence on the choice of treatments. In making decisions about treatment, an important question is “What will be the role/use, for this item?”... This is because the role attributed to an artefact varies with context.” She added “the interpretation of the “true nature” of an artefact may change with time”.<sup>202</sup>

Het modeobject is dus onderhevig aan contextuele interpretatie, en dit heeft effect op de conservatietechnieken. De rol van de behandeling van het kledingstuk ging eind jaren negentig richting het idee van minimale interventie, eerder dan het terug herstellen naar de originele staat, wat vaak resulteerde in onomkeerbare behandelingen.<sup>203</sup> Wat de feitelijke originele staat is van het object staat ook ter discussie: “The only authentic state of an object is tautologically the one it has now. Any attempt to take the object back to another presumed and favoured state is first and foremost a matter of choice.”<sup>204</sup> Textielconservatoren worden dus geconfronteerd met het vraagstuk of enige schade ook socio-historische waarde heeft – in het geval van kledingstukken gaat het niet altijd om het behalen van een esthetisch resultaat:

“Textile conservators must make conscious choices about what they are aiming to conserve. This could be the object itself – in some cases it may be appropriate to wet-clean a textile to remove harmful soiling to prolong the life of the object. However in other cases the significance may lie in the information preserved in the object. Soils and stains, creases and wear patterns and previous repairs could be valuable as sources of evidence of use or history and this may preclude cleaning.”<sup>205</sup>

Deze houding is een resultaat van een mentale interpretatie in de aard van de *Material Turn*, wat zoveel betekent als dat mode als kunst gecombineerd wordt met de interpretatie als een materieel object – de toegepaste kunsten.<sup>206</sup> Kunsthistoricus Michael Yonan omschrijft zijn relatie met de kunsten, en het object, als volgt: “As an art historian fascinated by objects, and

---

<sup>202</sup> Frances Lennard (red.) en Patricia Ewer (red.), “Treatment options – what are we conserving?,” in *Textile Conservation: Advances in Practice* (Oxford: Elsevier/Butterworth-Heinemann, 2010): 55.

<sup>203</sup> Lennard en Ewer, “Treatment options – what are we conserving?,” 55; 57.

<sup>204</sup> Citaat van Muñoz Viñas uit Lennard en Ewer, “Treatment options – what are we conserving?,” 59.

<sup>205</sup> Citaat van Frances Lennard en Patricia Ewer uit Lennard en Ewer, “Treatment options – what are we conserving?,” 57.

<sup>206</sup> Regina De Con Cossío, “Materiality in Art,” *sybariscollection.com*, geraadpleegd op 9 augustus 2023, <https://www.sybariscollection.com/the-materiality-of-art/>.

one who has long claimed an interest in material culture, I have been struck by the degree to which art historians have been absent from the material culture discussion.”<sup>207</sup> De gecompliceerde relatie tussen de schone en toegepaste kunsten komt regelmatig terug in de discussie van het statuut van het modeobject (cf. supra).

In het geval van het dialoog tussen de curator en conservator kan het dus, bijvoorbeeld, dat restauratie niet alleen maar gaat over het behoud van levensduur, maar ook over authenticiteit door het behouden van de fouten, omdat deze deel zijn van de materiële geschiedenis (het gebruik) van het modeobject. Ditzelfde discussiepunt heeft ook effect op de interpretatie van modetentoonstellingen, die steeds minder statisch worden. Dit heeft een invloed op de levensduur en kwaliteit van het object, ongeacht de goede preservatie, dus dit is ook waar curator en conservator hun raakvlak vinden om ervoor te zorgen dat hun twee verschillende doelen vertaald worden naar een gemeenschappelijke uitkomst. Linda Sandino (onderzoekster V&A) zegt hier in 2005 nog het volgende over: “In accordance with their role, curators are oriented to ‘think historically,’ not just about the past but also towards the future, embodying and sustaining the collective memory [...] such historical thinking tends to privilege the materiality of objects rather than preserving or presenting enactive aspects of dress and fashion.”<sup>208</sup> Het levend houden van het modeobject in de museale context is iets dat Elizabeth Wilson in haar theorie probeert aan te halen (cf. supra). Deze frictie tussen het object zelf, dat op zich statisch gepresenteerd kan worden, en diens geschiedenis – die alles behalve onbeweeglijk is – zorgt er ook voor dat de curator naar steeds meer interpretaties zoekt dichterbij de realiteit. Dit betekent meestal beweging (het levende van een model), zoals bij de tentoonstellingsevents voor *Fashion in Motion* (V&A, 1999; 2000).<sup>209</sup> Een andere mogelijkheid zijn ook opstellingen waarbij de mannequin de uitdaging is, zoals bij *Alexander McQueen: Savage Beauty* (V&A, 2015).<sup>210</sup> De bedoeling is om het uitvoeringsaspect (*performance*) van de modegeschiedenis binnen het museum te betrekken:

---

<sup>207</sup> Citaat van Michael Yonan uit Michael Yonan, “Towards a Fusion of Art History and Material Culture Studies,” *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 18, nr.2 (herfst-winter 2011): 233.

<sup>208</sup> Citaat van Linda Sandino uit Wilcox, Brooks, en Eastop. “Radicalizing the representation of Fashion,” 195.

<sup>209</sup> Wilcox, Brooks, en Eastop. “Radicalizing the representation of Fashion,” 190.

<sup>210</sup> Wilcox, Brooks, en Eastop. “Radicalizing the representation of Fashion,” 193.

“Another significant feature is a commitment to re-represent the performative aspects of runway fashion in novel ways, viewing the museum not only as a site of custodial responsibilities, of curation and conservation, but as a performative space, and presenting dress in a museum as spectacular, ephemeral, and experimental.”<sup>211</sup>

De keerzijde van een meer interactieve en dynamische tentoonstelling is natuurlijk de kans op, onder andere, mechanische schade – mocht het origineel object gebruikt worden. Deze kleine spanningen van het modeobject is waarom de mogelijke factoren, waarmee een curator en een conservator respectievelijk geconfronteerd kunnen worden, even besproken moeten worden. Beiden willen natuurlijk het modeobject een zolang mogelijke levensduur geven, maar deze is niet alleen materiaal: het object leeft, om terug te komen op de *Material Turn*, ook in het collectieve geheugen. Een kledingstuk dat permanent onbesproken in een depot ligt verliest uiteindelijk ook zijn waarde. Tentoonstellingen en presentaties zijn hier een counterbalans tegen, maar vragen natuurlijk in bepaalde mate gebruik en blootstelling van het modeobject. Er mag zeker genoeg ruimte gegeven worden aan de interactieve geschiedenis, om deze naar voren te brengen, maar natuurlijk met respect voor de levensduur van het materiaal. Het is hier waar de curator en de conservator van een mode- en textielmuseum zeker een gemeenschappelijke uitdaging vinden. De intentie van dit onderzoek is uiteindelijk om met zowel een curatoriale, als een conservatorische blik een analyse te maken van “Object X.” Dit punt kort aanraken zorgt voor een iets breder beeld van het raakvlak – en de uitdagingen – tussen de ideeën en het werkveld van de curator, en de conservator. Het volgend deel, *Deel III*, gaat de materiaal-technische richting uit, en brengt het onderzoek hopelijk tot de eindconclusie omtrent de spanning tussen Tyvek® en papier.

---

<sup>211</sup> Citaat van Claire Wilcox uit Wilcox, Brooks, en Eastop. “Radicalizing the representation of Fashion,” 187.

## DEEL III: CONSERVATORISCHE STUDIE, ANALYSE EN CONCLUSIE

### 7 Materiaal-technisch onderzoek “Object X”: natuurlijke vezels (papier) versus synthetische vezels (Tyvek®)

“Object X,” uit de herfst-winter-collectie van Maison Martin Margiela, heeft een interessante factor naar voren gebracht: het jas-gedeelte is gemaakt van Tyvek®, en niet van papier. Toch is het de bedoeling om papier te emuleren (afbeeldingen 1.1, 2.11, 2.16 en 2.17). Aangezien het ontwerp in de primaire functie een kledingstuk is – bedoelt om te gebruiken in zijn originele intentie – kan de verklaring wel al gemaakt worden dat Tyvek® de uiterlijke kwaliteiten heeft van papier, maar de samenstelling van een industrieel textiel (cf. infra). Het zal dus geen van de gebruikelijke schades, bijvoorbeeld mechanische of biologische, die geassocieerd wordt met papier vertonen – bijvoorbeeld vocht (door regen), of bewegingsschade door actief gebruik (cf. infra). Margiela heeft in de bespreking van het kledingstuk in de socio-historische context nooit meegegeven dat het de bedoeling was dat de destructie van het modeobject – wat het huis soms wel naar voren bracht – te tonen (cf. supra). In dit geval is het een emulatie van de productie in de mode, als kledingstuk (cf. supra). Maar wat maakt papier nu papier, en Tyvek® nu Tyvek®? Vanuit een curatoriaal perspectief kan zo’n studie interessant zijn om te verwerken in een tentoonstelling: waarom soms papier, en waarom soms Tyvek®? De conservator heeft dan weer baat bij de voordelen die de preservatie van dit industrieel textiel heeft ten opzichte van het fragiele papier. Samen betekent het een specifieke aanpak voor het opstellen van een kledingstuk gemaakt hieruit, als voorbeeld. Dit maakt het interessant om voor het totaalbeeld van de analyse van “Object X” eens te kijken naar wat het had kunnen zijn (papier), en wat het uiteindelijk is (Tyvek®). Margiela’s opzet, om patroonpapier te emuleren, is alvast een historisch succes.

#### 7.1 *Papier: een multidisciplinair product*

##### 7.1.1 De papierproductiegeschiedenis

““Paper, you know,” Paul Valéry said in his lecture, “plays the party of a storage battery and conductor; it conducts not only from one man to another but from one time to another, carrying a highly variable charge of authenticity or credibility. [...] By describing paper as an “*accumulateur*” (storage battery)” and “*conducteur*” (conductor), he [Valéry] charged it with energy.”<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Citaat van Paul Valéry uit Lothar Müller, *White Magic: The Age of Paper* (Cambridge: Polity, 2014): xi.

“Paper is a protean substance. It not only refuses to be restricted to a single purpose, it also eludes any attempt to reliably pinpoint its origins.”<sup>213</sup>

Papier is een van de belangrijkste uitvindingen in de menselijke geschiedenis. Dit product gaf de mens, onder andere, de mogelijkheid om te evolueren van een puur orale, naar een geschreven geschiedenis. Zoals de woorden van filosoof Paul Valéry (1871-1945) aangeven: papier is een object van transmissie en opslag. De menselijke geschiedenis en gedachte ging niet verloren dankzij deze uitvinding. Papier heeft vele belangrijke vormen: van schriften en karton, tot papiergeld. Een voor een allemaal belangrijke invloeden in de wereldgeschiedenis, en allemaal afkomstig van dit materiaal bestaande uit, onder andere, cellulose en water (cf. infra).

De geschiedenis van papier is de historie van het zoeken naar het preserven van informatie in de fysieke vorm.<sup>214</sup> Voor de uitvinding van dit product werd er geëxperimenteerd met materialen als leervellen, houten tabletten, en zelfs metalen, zoals goud en zilver. Bewerkte plantenbladeren kwamen het dichtste bij de start naar de moderne variant.<sup>215</sup> Historisch gezien plaatst men de uitvinding van papier in China, rond 105 v.C.<sup>216</sup> De uitvinding wordt gelinkt aan het Chinese keizerlijk hof en de magistraat Ts'ai Lun. Alles hieraan voorafgaande wordt proto-papier genoemd. Er werd zeker al voor deze tijdperiode geëxperimenteerd met het maken van proto-papier, zoals van plantenvezels afkomstig van zijde en katoen.<sup>217</sup> Het belang van Ts'ai Lun's creatie was niet alleen de mogelijkheid om te schrijven. Het was vooral bedoeld om een grotere productieoutput te creëren, waardoor er ook op grotere schaal papier beschikbaar was.<sup>218</sup> Papier zou vanuit China verder naar Centraal-Azië bewegen in het midden van de achtste eeuw. In dit geval via de veroveringen van de Arabische en Turkse legers. Dit

---

<sup>213</sup> Citaat van Lothar Müller uit Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 3.

<sup>214</sup> Opmerking: voor dit thesisonderzoek wordt er een zo'n beknopt, maar relevant, mogelijke introductie gegeven aan de papier- en papierproductiegeschiedenis. De volledige historie, waaronder ook een andere belangrijke actor de printproductie (blokprint, de drukpers, als voorbeelden) is, is vele uitgebreider. Voor het bespreken van “Object X” is een korte inleiding, vooral in het materiaal en in de productie-evolutie, het relevantste.

<sup>215</sup> Frank O. Butler, “The Story of Paper-making (Project Gutenberg eBook, 2018),” *gutenberg.org*, geraadpleegd op 9 augustus 2023, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/58319/pg58319-images.html>.

<sup>216</sup> Er is wel consensus dat de uitvinding van papier moeilijk te dateren is, maar dat China wel als een van de hoofdfactoren in deze geschiedenis te plaatsen valt. Bron: Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 3.

<sup>217</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 3.

<sup>218</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 4.

via Samarkand, een historische stad in het huidige Oezbekistan.<sup>219</sup> De expansie van het Chinese keizerrijk richting Korea betekende ook dat Japan in contact kwam met papier. Een voorbeeld van een hedendaags overblijfsel van deze transfer is washi-papier, gemaakt van de moerbei (*Morus*). Grassen en strooi waren op dat moment populaire materialen voor de papierproductie.<sup>220</sup> De Zijderoute was uiteindelijk ook de papierroute.<sup>221</sup> Gedurende de productie bij Ts'ai Lun wordt er voor de eerste keer notie gemaakt van, onder andere, het gebruik van hennep en textiellompen in het papiercreatieproces.<sup>222</sup>

Via Centraal-Azië kwam papier dan naar Zuid-Europa in de periode van de vroege middeleeuwen (circa 500-1000), en verspreidde het zich uiteindelijk naar handelssteden als Neurenberg (Duitsland) en Bazel (Zwitserland).<sup>223</sup> In het geval van het vervaardigen van papier in Noord-Europa zijn de vroegste voorbeelden Spanje (Xàtiva, 1056) en Italië (Fabriano, 1276).<sup>224</sup> Het belangrijkste contactpunt tussen de Arabische wereld (Noord-Afrika) en Spanje (Zuid-Europa) is op dat moment het Spaanse Cordoba.<sup>225</sup>

Vanaf de late dertiende eeuw begon de Europese ontwikkeling van het papier produceren effectief op gang te komen. Voorafgaande hieraan waren velum (verfijnd perkament) en gewoon perkament de belangrijkste materialen voor boeken. Het waren ook nog altijd de scriptoria van universiteiten en abdijen die het konden veroorloven, financieel en tijdsgebonden, om zich bezig te houden met het noteren van informatie op deze materialen.<sup>226</sup>

---

<sup>219</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 5.

<sup>220</sup> Timo Särkkä (red.), Miquel Gutiérrez-Poch (red.), en Mark Kuhlberg (red.), "Chapter 1: Technological Transformation in the Global Pulp and Paper Industry: Introduction," in *Technological Transformation in the Global Pulp and Paper Industry 1800-2018 – Comparative Perspectives* (Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2018): 4.

<sup>221</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 5. De Zijderoute: belangrijke handelsroute tussen China, het Midden-Oosten en het Middellands Zeegebied; Klassiek Oudheid (500 v.C.-476) tot de late middeleeuwen (1270-1500). Bron: Britannica, "Silk Road – trade route," *britannica.com*, geraadpleegd op 9 augustus 2023, <https://www.britannica.com/money/topic/Silk-Road-trade-route>.

<sup>222</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 4.

<sup>223</sup> Silvia Hufnagel (red.), Þórunn Sigurðardóttir (red.) en Davíð Ólafsson (red.), "Introduction," in *Paper Stories – Paper and Book History in Early Modern Europe* (Berlijn/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2023): 2.

<sup>224</sup> Anne Liénardy en Philippe Van Damme, *Inter Folia – Handboek voor de Conservatie en de Restauratie van Papier* (Brussel: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 1989): 14.

<sup>225</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 22.

<sup>226</sup> Jocelyn Hargrave, "Disruptive Technological History: Papermaking to Digital Printing," *Journal of Scholarly Publishing*, vol. 44, nr.3 (april 2013): 221-222.



Omdat de clerus en de handelaren het meeste profiteerden van de papierproductie vanaf de veertiende eeuw waren zij het, onder andere in Frankrijk, die papiermolens oprichtten. Het zou hier gaan om molens in Richard-de-Bas (1326) en Troyes (1338).<sup>227</sup> In andere landen is er sprake van papiercreatie in Mainz (1320, Duitsland), Neurenberg (1390), Molenbeek (1401, België), en Hoei (1405, België), onder andere.<sup>228</sup> Deze werden dan geëxporteerd naar de Nederlanden, lagere Rijnregio en uiteindelijk de eerder vermelde handelssteden (cf. supra).<sup>229</sup> De late middeleeuwen (1270-1500) was ook de periode waarin, door een groei in geletterdheid en de nodige rijkdom komende van oorlogsbuit, er een economische expansie ontstond. Deze liet zich voelen in de papierconsumptie en boek- en papierhandel.<sup>230</sup>

Gedurende het midden van de zestiende eeuw tot het midden van de twintigste eeuw waren er twee dominante papierproductietechnieken in Europa en Noord-Amerika.<sup>231</sup> In de vroegere periode, waaronder de Arabische papierproductie, werd er overgegaan van het gieten van papierpulp op het raam naar de dipmethode. Het dippen verdeelde het materiaal gelijkmatiger, maar zorgde er ook voor dat de waterconsumptie lager lag dan bij het gieten.<sup>232</sup> De manuele productie van papier bleef dominant tot het begin van de negentiende eeuw. Hier ging het vooral om gerecycleerde linnen doeken die werden “gesorteerd, gefermenteerd (*retted*), gewassen, gestampt of geslagen, en dan gevormd.”<sup>233</sup> Deze werden daarna uitgeperst, gedroogd en in de juiste vorm gesneden.<sup>234</sup> De gebruikelijke term voor dit product is lompenpapier.<sup>235</sup> Dit maaksel was niet nieuws. Het proto-papier uit de Chinese industrie maakte de weg vrij voor de expansie van dit materiaal (cf. supra). In tegenstelling tot de moerbeï (China) en papyrus (Egypte) was het makkelijk om lompenpapier te maken: het was overal te produceren waar er mensen en textielnijverheid waren.<sup>236</sup> Vanaf de negentiende eeuw

---

<sup>227</sup> Geparafraseerd uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 15.

<sup>228</sup> Geparafraseerd uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 15.

<sup>229</sup> Hufnagel, Sigurðardóttir en Ólafsson, “Introduction,” 2-3.

<sup>230</sup> Carla Bittel, Elaine Leong en Christine von Oertzen, “Introduction: Gender, and the History of Knowledge,” in *Working with Paper: Gendered Practices in the History of Knowledge* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019): 4.

<sup>231</sup> Geparafraseerd uit Bittel, Leong en von Oertzen, “Introduction: Gender, and the History of Knowledge,” 5.

<sup>232</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 5; 23.

<sup>233</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Bittel, Leong en von Oertzen, “Introduction: Gender, and the History of Knowledge,” 5.

<sup>234</sup> Geparafraseerd uit Bittel, Leong en von Oertzen, “Introduction: Gender, and the History of Knowledge,” 5.

<sup>235</sup> Term afkomstig uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 15.

<sup>236</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 6.

zou dit de samenstelling van papier verschuiven van lompen naar houtpulp als hoofdingrediënt (cf. infra).<sup>237</sup> Handgemaakt papier zou grotendeels plaats maken voor het goedkoper en machinaal geproduceerd product.<sup>238</sup> Vanaf de veertiende eeuw was papier een vaste waarde geworden, en vanaf de zeventiende eeuw had deze het perkament vervangen in de manuscriptproductie.<sup>239</sup>

Voor de Industriële Revoluties in de negentiende eeuw was er natuurlijk al sprake van evoluties binnen de papiernijverheid. Het produceren van het materiaal (pulp) voor het papier werd, onder andere, efficiënter, en papier kon op steeds grotere schaal gemaakt worden (cf. infra). Het proces om papier te maken bestaat uit drie fases: het bereiden van het materiaal (1), het vormen van het blad papier (2), en het verwerken door te drogen, persen, en door sizing (een lijmproduct waardoor papier sterker en waterresistenter wordt) toe te voegen.<sup>240</sup> De papiernijverheid speelde zich af in de papiermolens (cf. supra). Deze gebouwen stonden naast een vaste waterstroom, en hadden wind nodig voor de molenwieken te doen bewegen. Dit alles omdat papierproductie een grote hoeveelheid water nodig had, waaronder om de stampers, die de pulp fijn maakten, aan te drijven. Het water moest ook zuiver zijn, gezien het door de lompenmaterie stroomde.<sup>241</sup> Natuurlijk maakte dit het proces onderhevig aan de seizoenen: koud of warm weer, veel regen of juist geen, als voorbeelden.<sup>242</sup>

Op mechanisch vlak werd de papiernijverheid initieel aangedreven door stampers. Dan volgt de uitvinding van de nokkenschap. Deze had verschillende nokken, waardoor er een actie-reactie-beweging ontstond tussen de stampers, waardoor de op-en-neer-beweging van deze – aangestuurd door water – efficiënter werd. Deze technieken werden afgeleid van andere industrieën, zoals de textiel- en metaalindustrie.<sup>243</sup> Vanaf de zeventiende eeuw zou de Hollander (Nederland, 1680) – een machine waar water de pulp onder een scherpe roller zou sturen – dit proces vervangen.<sup>244</sup> Een andere verbetering is het vervangen van het flexibele riet of bamboe in het raam door metaaldraden. Hierdoor werd deze, waarop de natte pulp geplaatst

---

<sup>237</sup> Bittel, Leong en von Oertzen, “Introduction: Gender, and the History of Knowledge,” 5.

<sup>238</sup> Bittel, Leong en von Oertzen, “Introduction: Gender, and the History of Knowledge,” 4.

<sup>239</sup> Hufnagel, Sigurðardóttir en Ólafsson, “Introduction,” 3.

<sup>240</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 22.

<sup>241</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 23.

<sup>242</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 24.

<sup>243</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 22.

<sup>244</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 130.

werd, vele steviger.<sup>245</sup> Qua materiaalinnovatie werd het gebruik van sizings van plantenmateriaal vervangen met die gemaakt van dierlijke substanties. Een voorbeeld hiervan is van schapenhoeven. Dit zorgde ervoor dat het product een beter absorptieratio had qua water en inkt.<sup>246</sup> Deze veertiende-eeuwse uitvinding zorgde ervoor dat papier dominant kon worden in het boekproductieproces.<sup>247</sup> Dit zou op tijd komen voor een van de grootste vijftiende-eeuwse uitvindingen in de humane geschiedenis: Johann Gutenberg's befaamde drukpers (circa 1440).<sup>248</sup> Samen met de uitvinding van de boekdrukkunst ging de papernijverheid een industriële hoogte tegemoet.

In de pre-industriële periode (pre-1750) waren er twee belangrijke beroepen binnen de productie van papier: de papierschepper (*vatman*; 1), en de koester (*coucher*; 2). De ene schept de textielpulp op het metalen raam, de andere legt het product op vilten matten, waardoor het daarna aangedrukt kan worden.<sup>249</sup> Deze twee worden regelmatig vermeld als de belangrijkste van de verschillende ambachtlieden actief in de papernijverheid. Het belang voor deze individuen zorgde ervoor dat er bij onmin er direct een halt kwam aan het productieproces. Deze onregelmatigheden zouden leiden tot de drang om verder te innoveren. Het resultaat was het mechaniseren van de papierproductie.<sup>250</sup>

De Verlichting in de achttiende eeuw was niet alleen een intellectuele stroming. Het droeg ook empirisme, en dus de kennis van mechanisatie, hoog in het vaandel.<sup>251</sup> Het zoeken naar de knowhow achter het papierproductieproces zou in Frankrijk leiden tot, bijvoorbeeld, het traktaat *Art de faire le Papier* (1761) van de wiskundige Joseph-Jérôme Lalande (1732-1807).<sup>252</sup> Kennis ging dus verzameld en verspreid worden, ook transnationaal, met de nodige industriële gevolgen (cf. infra).

Het einde van de achttiende eeuw bracht twee belangrijke veranderingen met zich mee: het verder perfectioneren van de mechanisatie van de productie, en de verandering van het gebruikte product. Door een tekort aan linnen ging, onder andere, de Duitse botanicus-uitvinder Jacob Christian Schäffer (1718-1790) op zoek naar een ander materiaal om de nood aan papier

---

<sup>245</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 23.

<sup>246</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 22.

<sup>247</sup> Hargrave, "Disruptive Technological History: Papermaking to Digital Printing," 224.

<sup>248</sup> Hargrave, "Disruptive Technological History: Papermaking to Digital Printing," 226.

<sup>249</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 23.

<sup>250</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 136-137.

<sup>251</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 133.

<sup>252</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 132.

in stand te kunnen houden. Hij experimenteerde met verschillende substanties, zoals wespennesten en zaagsel. Een belangrijk traktaat van hem is *New Experiments and Examples of Making Economic Uses of the Plant Kingdom to Make Paper and Other Things* (drie volumes, 1765-1767).<sup>253</sup> Dit en vele andere onderzoeken zouden uiteindelijk leiden tot de overgang naar houtpulp, bijvoorbeeld hard- en zachthouten (cf. infra).

“The actual revolution in papermaking came not from these rampant fantasies of innovation but from the opposing interests of the factory owners and the vatmen which had been characteristic of European paper mills right from the start. [...] The primary motive [behind the paper machine development] was to bring an end to the permanent conflict with the well-organized labour force by breaking its monopoly of practical knowledge.”<sup>254</sup>

Dit citaat vat samen hoe de industriële vooruitgang invloed had op de papiernijverheid. Fabrikanten zouden de papierproductie naar een grotere schaal brengen, en eventuele stoorfactoren – in hun ogen – overbodig maken en verwijderen. Een van deze vooruitgangsprocessen zou de uitvinding zijn van de Franse ingenieur Louis-Nicholas Robert (1761-1828) uit 1799.<sup>255</sup> Deze wordt beschouwd als de voorloper van de Fourdrinier-machine (cf. infra). Papiermolens werden in de achttiende eeuw, dankzij de Industriële Revolutie in 1750, stilaan vervangen door fabrieken. En Nederland, die met de Hollander een belangrijke eerste sprong in de papiernijverheid teweeg had gebracht, werd opgevolgd door Engeland als toonaangevende papierproducent en -innovator.<sup>256</sup>

Robert's machine emuleerde het dippen en schudden van de papierschepper op mechanische wijze in een continue beweging. Hij gebruikte metalen mesh, fijner dan de metalen draden in de traditionele industrie, voor het raam. Het resultaat was een papier van veel fijnere kwaliteit.<sup>257</sup> Gezien de periode na 1750 ook de tijd van transnationale productie kwam het idee van Robert terecht in Engeland bij John Gamble in 1801, via zijn schoonbroer – de papierproducent Saint-Léger Didot (1767-1829). Gamble vroeg het eerste patent aan in Engeland (patentnummer: 2487). Het is via hem dat de gebroeders Fourdrinier Robert's uitvinding naar de Engelse papiernijverheid bracht, waar het de geschiedenis in ging als de Fourdrinier-machine (1806). Enige aanpassingen zouden gemaakt worden door de

---

<sup>253</sup> Bittel, Leong en von Oertzen, “Introduction: Gender, and the History of Knowledge,” 5.

<sup>254</sup> Citaat van Lothar Müller uit Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 136.

<sup>255</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 136.

<sup>256</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 139.

<sup>257</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 137.

Engelse ingenieur Bryan Donkin – het mechaniseren van het aanzwengelmechanisme, als voorbeeld.<sup>258</sup> Het zou alvast het toonbeeld van het industriële proces in de papiermakerij worden – het equivalent van de voorafgaande Nederlandse industrie.<sup>259</sup> Export naar Duitsland en Frankrijk in de periode van 1811 betekende een internationaal succes. Maar wat de uitvinding van deze machine vooral teweegbracht uiteindelijk was een explosie in publicaties – goedkoop of duur, maar vooral beschikbaar voor iedereen. In 1880 wordt het bleekproces geïntroduceerd, waardoor het papierproduct een egalere en bleker uiterlijk krijgt.<sup>260</sup>

Het ultieme doel van papier lijkt het bewaren en verspreiden van kennis te zijn. Het mag niet vergeten worden dat tegelijkertijd papier ook werd gebruikt voor, onder andere, haar te krullen (*French paper*), medische papier-maché modellen te maken (Louis Thomas Jérôme Auzoux, 1809), en als cosmetisch papier, als laat achttiende- en negentiende-eeuwse voorbeelden.<sup>261</sup> Papier was niet alleen een materiaal-technisch product, maar was ook socio-historisch niet weg te denken als actor vanaf deze periode. Onderzoekers Silvia Hufnagel, Þórunn Sigurðardóttir en Davíð Ólafsson omschrijven papier als volgt:

“Paper is an exceptionally versatile material and is suitable not only for bearing text but also for a wide variety of objects and uses. It was, and in many cases still is, used as image-bearing material, both painted and printed, as material for seals, as wrapping material, as raw material for *cartapesta* (papier-mâché), decorative and devotional objects, as toilet paper and as wallpaper, as well as for clothing, umbrellas, bank notes, and so on. The list is endless [...]”<sup>262</sup>

Met dit in het achterhoofd is de volgende stap om papier te bekijken als hoofdingrediënt in de mode van de twintigste eeuw: de papieren jurkenmode (cf. infra). Maar eerste is er de vraag: wat zijn nu de effectieve kwaliteiten van papier?

---

<sup>258</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 138.

<sup>259</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 139.

<sup>260</sup> Müller, *White Magic: The Age of Paper*, 1340

<sup>261</sup> Bittel, Leong en von Oertzen, “Introduction: Gender, and the History of Knowledge,” 7.

<sup>262</sup> Citaat van Silvia Hufnagel, Þórunn Sigurðardóttir en Davíð Ólafsson uit Hufnagel, Sigurðardóttir en Ólafsson, “Introduction,” 4.

### 7.1.2 Samenstelling (materieel en chemisch)

“[...] any investigation into the history of papermaking technology inevitably encompasses the history of cellulose chemistry as well.”<sup>263</sup>

Papier en organisch kledingtextiel hebben in de kern een gelijkaardige achtergrond: beide zijn dierlijke of plantaardige producten. Een voorbeeld hiervan is het eerder besproken linnen, dat afkomstig is van bastvezel, een celluloseproduct. Maar waarom is een kledingstuk dan vochtbestendig en duurzaam – het valt niet uit elkaar als het nat wordt – en papier dan weer niet? Het antwoord zit hem in de chemische samenstelling en componenten van papier als eindproduct. In het geval van papier zijn er twee factoren die meespelen: de chemische samenstelling (1), en de fysiek attributen (2). Onderzoekers Timo Särkkä, Miquel Gutiérrez-Poch en Mark Kuhlberg vatten de situatie samen als volgt:

“As paper consists of plant fibres, paper partakes not only of the chemical nature of the fibre, but its physical nature as well. For instance, cotton rags formed an excellent papermaking material for the reason that a single cotton fibre is immensely strong: it is capable of supporting enormous weight in comparison with its thickness. Therefore, the characteristics of finished products can always be traced to the form, size and chemical behaviour of the ultimate fibre itself.”<sup>264</sup>

De verschillende attributen, waaronder vezelsterkte en vochtabsorptie, zijn afhankelijk van, allereerst, de vezel. Een belangrijke bron voor de studie van de chemische samenstelling is *Paper and Water – A Guide to Conservators* van papierrestaurateur Irene Brückle en chemicus Gerhard Banik (2011).<sup>265</sup> Zij benadrukken ook een van de belangrijkste componenten in de samenstelling, productie en preservatie van papier:<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Citaat van Timo Särkkä, Miquel Gutiérrez-Poch en Mark Kuhlberg uit Särkkä, Gutiérrez-Poch (red.), en Kuhlberg, “Chapter 1: Technological Transformation in the Global Pulp and Paper Industry,” 3.

<sup>264</sup> Citaat van Timo Särkkä, Miquel Gutiérrez-Poch en Mark Kuhlberg uit Särkkä, Gutiérrez-Poch (red.), en Kuhlberg, “Chapter 1: Technological Transformation in the Global Pulp and Paper Industry,” 2.

<sup>265</sup> Zoals de sectie “8.1.1 De papierproductiegeschiedenis” aangeeft veranderde de samenstelling van papierpulp vanaf het einde van de achttiende eeuw. Deze analyse gaat dus uit van de moderne samenstelling van het standaardpapier. Deze bestaat grotendeels uit houtpulp van hard- of zachthout.

<sup>266</sup> Deze sectie beoogt een zo consistent mogelijk overzicht te geven van de materiële en chemische componenten van papier, maar erkent dat het ook poogt beknopt genoeg te zijn. Voor een uitgebreide chemische analyse, met alle nodige discussies over alle actieve onderdelen in het proces, zie bron: Irene Brückle en Gerhard Banik, *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011).

“Water is the constant companion of cellulosic materials. It is present in living plants fibres and remains present in harvested plants; it swells, disperses and mats fibres during papermaking. It further influences the properties affecting handling and use of paper products. Without water, paper would not have its widely appreciated properties of pliability and strength. In conservation, water is arguably the most versatile and powerful manipulating agent of paper: it swells and plasticizes its fibres, it can be used to transport undesired substances out of paper, and beneficial substances into paper. Overall, it can be said that the intimate association carries many positive aspects. However, it is also readily acknowledged that any uncontrolled and excessive interaction of water with paper carries the risk of damaging it in the short and long term. Controlling the water content of paper objects is therefore the key to assuring their longevity and safety”.<sup>267</sup>

Maar hoe komt het dat water en papier zo onlosmakend met elkaar verbonden zijn? Als eerste factor is er het gebruikte materiaal voor papierpulp. In het geval van hedendaags papier is er sprake van houtpulp, of andere materialen als katoen of rijst.<sup>268</sup> Een blad papier bestaat nooit uit alleen maar natuurlijke componenten (90-99% cellulose), maar ook sizing (resin of stijfsel), vullers voor textuur (klei, titanium dioxide en calciumcarbonaat), kleurpigmenten en bleekmiddelen.<sup>269</sup> Sizings kunnen toegevoegd worden in het materiaal (interne sizing, bijvoorbeeld (Alkenylbarnsteen-zuur-anhydriden, ASA, sinds de jaren tachtig), of aangebracht worden op de oppervlaktelaag (oppervlakkige sizing, bijvoorbeeld carboxymethylcellulose (CMC)).<sup>270</sup>

De componenten geïdentificeerd in de vezel zijn cellulose (1), hemicellulose (2), en lignine (3) (cf. infra).<sup>271</sup> Deze laatste twee zijn secundaire componenten tegenover de  $\alpha$ -

---

<sup>267</sup> Citaat van Irene Brückle en Gerhard Banik uit Irene Brückle en Gerhard Banik, “Introduction,” in *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011): xvii.

<sup>268</sup> Salim Hiziroglu, “Basics of Paper Manufacturing (Oklahoma State University),” *extension.okstate.edu*, geraadpleegd op 11 augustus, <https://extension.okstate.edu/fact-sheets/basics-of-paper-manufacturing.html#:~:text=Paper%20is%20a%20thin%20sheet,writing%2C%20printing%20and%20packaging%20purposes>.

<sup>269</sup> Kenneth W. Britt en Encyclopaedia Britannica (red.), “Papermaking - Paper properties and uses,” *britannica.com*, geraadpleegd op 11 augustus 2023, <https://www.britannica.com/technology/papermaking/Paper-properties-and-uses>.

<sup>270</sup> Geparafraseerd uit Irene Brückle en Gerhard Banik, “The Effect of Sizing on Paper-Water Interactions,” in *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011): 148-149.

<sup>271</sup> Naar de primaire cellulose wordt verwezen als  $\alpha$ -cellulose in dit deel van het onderzoek. Hemicellulose staat ook wel bekend als  $\beta$ -cellulose, of zelfs  $\gamma$ -cellulose. Voor de leesbaarheid van deze thesis blijft de referentie gewoon hemicellulose. Bron terminologie: Irene Brückle en Gerhard Banik, “Effect of Pulp Processing on Paper-

cellulose. Zachthout, ook wel gekend als naaldhout, is rijk aan deze componenten, en daardoor ideaal voor het produceren van papier.<sup>272</sup> Voorbeelden hiervan zijn de pijnboom (*Pinus*), de spar (*Picea*), de conifeer (*Abies*) en de hemlockspar (*Tsuga*).<sup>273</sup>

Het verschil tussen de  $\alpha$ -cellulosemolecule en hemicellulose is dat dit deel gemakkelijk oplost in alkali (wateroplosbare base, pH 7,0 of meer).<sup>274</sup> PH staat voor *Power of Hydronium*, de reactieve ionen- en waterwaarden.<sup>275</sup> Hemicellulose lost dus sneller op in water, en is ook het eerste wat verloren gaat tijdens het chemisch pulpproces, dit vanwege hun andere interne samenstelling in vergelijking met de  $\alpha$ -cellulose.<sup>276</sup> Bij sterk alkaline oplossingen, zoals 10-22% Kaliumhydroxide (KOH, sterk basisch), zwelt cellulose sterk op, en verandert de kristalline staat hiervan (cf. infra).<sup>277</sup> In zijn natuurlijke staat bevat houtvezel ongeveer 27 tot 30% van dit bestanddeel.<sup>278</sup> De hoge absorptie-reactie en het hydrofiel karakter maakt van hemicellulose een belangrijk onderdeel voor de vezelbinding gedurende het productieproces. Daarnaast draagt het bij tot het mechanisch bewegen, zoals de flexibiliteit van papier, vanwege het feit dat het met water in interactie gaat op moleculair niveau. Dit nog meer dan de  $\alpha$ -cellulose<sup>279</sup>. Dit verbetert de treksterkte tussen de individuele vezel en het papier in zijn geheel.<sup>280</sup> Aangezien niet alles alleen maar voordelig kan zijn: hemicellulose draagt ook bij tot een versnelde achteruitgang in papier.<sup>281</sup>

---

Water Interactions,” in *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011): 124.

<sup>272</sup> Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 15.

<sup>273</sup> Geparafraseerd uit Särkkä, Gutiérrez-Poch (red.), en Kuhlberg, “Chapter 1: Technological Transformation in the Global Pulp and Paper Industry,” 4.

<sup>274</sup> Irene Brückle en Gerhard Banik, “Glossary,” in *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011): 509.

<sup>275</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Irene Brückle en Gerhard Banik, “Dissociation of Water, Acids and Bases,” in *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011): 69.

<sup>276</sup> Brückle en Banik, “Glossary,” 509.

<sup>277</sup> Geparafraseerd uit Mary-Lou E. Florian (red.), Dale Paul Kronkright (red.) en Ruth E. Norton (red.), “Plant Anatomy: An Illustrated Aid to Identification,” in *The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials* (Princeton: Princeton University Press, 1990): 21.

<sup>278</sup> Geparafraseerd uit Brückle en Banik, “Glossary,” 509.

<sup>279</sup> Brückle en Banik, “Effect of Pulp Processing,” 125.

<sup>280</sup> Geparafraseerd uit Brückle en Banik, “Effect of Pulp Processing,” 125.

<sup>281</sup> Brückle en Banik, “Effect of Pulp Processing,” 125.



Lignine (*Lignum*), oftewel houtstof, is een substantie aanwezig in houtvezels.<sup>282</sup> Dit bestanddeel wordt geassocieerd met de hemicellulose in de plant. De plantenvezel krijgt zijn rigide karakter van dit bestanddeel, en bindt de buitenkant met de zachtere kern. Om ervoor te zorgen dat de  $\alpha$ -cellulose tijdens het productieproces hydro-bindingen kan aangaan wordt er zoveel mogelijke lignine verwijderd uit het beoogde pulpproduct.<sup>283</sup> Hout bestaat uit ongeveer 20 tot 25% lignine.<sup>284</sup> In tegenstelling tot de twee cellulosecomponenten is lignine dus hydrofoob – het absorbeert maar ongeveer 5% water – en zwelt dus niet op.<sup>285</sup> Het oplossen van lignine transformeert het cellulosemateriaal ook tot pulp. Deze bindingen verbreken, waardoor de losse vezels een geschikt materiaal zijn om omgevormd te worden tot papier.<sup>286</sup> Deze losse plantvezels vormen dan de stapelingen waaruit papier geconstrueerd is. Daarnaast is lignine ook een antioxidant. Alhoewel het de  $\alpha$ -cellulose en hemicellulose beschermt tegen oxidatieve schade, gaat het juist zelf ook verkleuringen in het product teweeg brengen omdat het wilt oxideren. Het gaat reacties uitlokken in zuurderivaten aanwezig in het product.<sup>287</sup> De standaarden voor papierproductie (DIN/ISO 9706) uit 2009 vereisen dat het eindproduct ligninevrij is, en dus niet vatbaar voor deze schadelijke reacties.<sup>288</sup> Dit om de versnelde veroudering van het materiaal tegen te gaan.

Al deze moleculaire factoren zijn aanwezig in het hoofdbestanddeel van de plantenvezel.<sup>289</sup> Deze bestaat uit verschillende lagen: de “primaire celwand” (1), de “secundaire celwand” (2), en de “middenlamel” (3).<sup>290</sup> De secundaire celwand bestaat uit een “uitwendige laag” (a), “middenlaag” (b), en een “inwendige laag” (c). Het is in de middenlaag van de secundaire celwand dat het grootste deel  $\alpha$ -cellulose gevonden kan worden.<sup>291</sup> Een ander substantie op moleculair niveau zijn fibrillen: deze zijvezels komen los van de grote celstofvezels, en versterken de bindingen tussen de verschillende componenten, bijvoorbeeld

---

<sup>282</sup> Geparafraseerd uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 18.

<sup>283</sup> Brückle en Banik, “Glossary,” 512.

<sup>284</sup> Geparafraseerd uit Brückle en Banik, “Glossary,” 512.

<sup>285</sup> Brückle en Banik, “Effect of Pulp Processing,” 125.

<sup>286</sup> Särkkä, Gutiérrez-Poch en Kuhlberg, “Chapter 1: Technological Transformation in the Global Pulp and Paper Industry,” 3.

<sup>287</sup> Brückle en Banik, “Glossary,” 126.

<sup>288</sup> Geparafraseerd uit Brückle en Banik, “Glossary,” 126.

<sup>289</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 16.

<sup>290</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 16.

<sup>291</sup> Geparafraseerd uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 16.

tussen de verschillende vezelstapels. Deze worden versterkt door waterstofbindingen.<sup>292</sup> De andere twee zijn “kristallieten” en “waterstofbruggen,” ook wel gekend als “hydroxylgroepen”.<sup>293</sup> Koolhydraten (*carbohydrates*), waaronder suiker en cellulose, kunnen via deze verbindingen vocht opnemen (zwellen), of rechtstreeks oplossen.<sup>294</sup> Het poreus karakter, dankzij de capillairen (*capillary tubes*), van papier draagt hier aan bij. De polaire aard van zowel water, als papier trekt het vocht in de buisjes zonder bijkomende druk (*capillary force*).<sup>295</sup> Sizings dienen voor het papier resistenter te maken voor wateropname. Een hogere percentage hiervan betekent dat water minder snel zal doordringen. Waterparels vormen dan op het oppervlak.<sup>296</sup> Dit alles is specifiek aan het karakter van water. Waterhardheid heeft ook invloed op de interactie met het materiaal.<sup>297</sup> Andere vloeistoffen, zoals bijvoorbeeld alcoholproducten als aceton, hebben door hun relatie met de waterstofbindingen een andere reactie.<sup>298</sup> In het geval van aceton droog het papier tijdelijk uit, waardoor het breekbaar wordt – dit omdat het niet kan binden met de waterstofbruggen in het papier. Dit leidt tot stijf- en breekbaarheid.<sup>299</sup> Dit als specifiek voorbeeld dat niet elke vloeistof dezelfde reactie gaat uitlokken in contact met het papierproduct. Componenten in zouten, zoals aluin (KAl(SO<sub>4</sub>)<sub>2</sub>), hebben in contact met water een gelijkaardig zuur-effect (cf. infra).<sup>300</sup>

$\alpha$ -cellulose is het belangrijkste component van papier, goed voor 90 tot 99% van het eindproduct (cf. supra). De chemische formulering van cellulose is C<sub>6</sub>H<sub>10</sub>O<sub>5</sub>, een meervoudige verbinding van carbon-, water-, en zuurstofmoleculen. Het is een polysacharide, wat betekent dat het uit meerdere suikerbindingen bestaat. Dit in een lineaire keten. De basis van  $\alpha$ -cellulose is glucose (C<sub>6</sub>H<sub>12</sub>O<sub>6</sub>), een energiebouwsteen.<sup>301</sup>  $\alpha$ -cellulose is een polymeer (een organische verbinding bestaande uit herhaalde moleculeketens), terwijl glucose een monomeer is (een

---

<sup>292</sup> Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 17.

<sup>293</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 17.

<sup>294</sup> Irene Brückle en Gerhard Banik, “Relevant Chemistry,” in *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011): 15.

<sup>295</sup> Irene Brückle en Gerhard Banik, “Properties of Water,” in *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011): 29.

<sup>296</sup> Brückle en Banik, “Properties of Water,” 28.

<sup>297</sup> Brückle en Banik, “Properties of Water,” 43.

<sup>298</sup> Brückle en Banik, “Properties of Water,” 40.

<sup>299</sup> Brückle en Banik, “Properties of Water,” 40.

<sup>300</sup> Brückle en Banik, “Dissociation of Water, Acids and Bases,” 75.

<sup>301</sup> Irene Brückle en Gerhard Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” in *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011): 83.

moleculeketen, zoals een bouwsteen).<sup>302</sup> Het verbinden van  $\alpha$ -cellulose met twee glucosemoleculen resulteert dan in een dimeer (twee eenheden die zichzelf met elkaar verbinden), dit resultaat noemt “cellobiose”.<sup>303</sup> Cellulose verbindt zich zo verder met cellulose.<sup>304</sup> Het resultaat van deze bindingen zijn hydroxylgroepen (waterstofbruggen) en kristallieten.<sup>305</sup> Dit laatste heeft een kristallijne structuur en een compacte chemische opstelling, dus er kan niet veel extern doordringen, waaronder water.<sup>306</sup> Mocht papier alleen maar uit deze bindingen bestaan, dan zou het broos en breekbaar zijn. Dit duidt dan weer het belang aan van de watermoleculen binnen de samenstelling.<sup>307</sup> Het tegengestelde van kristallijn is amorf. In deze gebieden gebeurt de afbraak – de breuk tussen de moleculen, waardoor bijvoorbeeld pulp kan verdunnen – van de chemische bindingen.<sup>308</sup> De verhouding amorf tot kristallijne regionen hangt af van het basismateriaal. Hout heeft bijvoorbeeld minder kristallijne gebieden (40-50%) in vergelijking met katoen (70%).<sup>309</sup>  $\alpha$ -cellulose en glucose vormen sterke bindingen, en die connecties op macromoleculair niveau zorgen ervoor dat cellulose een grote mechanische sterkte heeft – de vezels breken minder snel, bijvoorbeeld.<sup>310</sup> Het is ook een sterk polaire polymeer, waardoor het gaat aantrekken. Dit omdat een kant negatief geladen is en de andere positief. Het verklaart allemaal de sterke intermoleculaire bindingen.<sup>311</sup>

Maar wat zegt dit allemaal over de fysische eigenschappen van papier? Dit product heeft, in het degradatieproces twee opvallende zwaktes: water- (1) en lichtdegradatie (2) (cf. infra).<sup>312</sup> Brückle en Banik zeggen het volgende over de relatie tussen water en  $\alpha$ -cellulose:

“Water molecules can be absorbed by cellulose wherever hydroxyl groups are available.”<sup>313</sup>

---

<sup>302</sup> Geparafraseerd uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 16.

<sup>303</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 16.

<sup>304</sup> Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 16.

<sup>305</sup> Geparafraseerd uit Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 17.

<sup>306</sup> Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 17.

<sup>307</sup> Brückle en Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” 86.

<sup>308</sup> Liénardy en Van Damme, *Inter Folia*, 17.

<sup>309</sup> Geparafraseerd uit Brückle en Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” 87.

<sup>310</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Plant Anatomy,” 20.

<sup>311</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright (red.) en Norton, “Plant Anatomy,” 20-21.

<sup>312</sup> De reactie- en degradatieprocessen worden besproken in sectie “8.1.4 Conservatie: mogelijke zwaktepunten.”

<sup>313</sup> Citaat van Irene Brückler en Gerhard Banik uit Brückle en Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” 87.

De omtrek van de celluloseketting is hydrofiel, maar de kern niet. Deze perimeter trekt dus water aan om bindingen te bekomen. Het reageert dus ook op de vochtverhouding van de lucht in de omgeving (relatieve luchtvochtigheid, oftewel RL).<sup>314</sup> In principe zijn er twee belangrijke reacties: papier kan water absorberen, maar het kan ook overgaan tot desorptie (het loslaten van de bindingen tussen de watermoleculen en  $\alpha$ -cellulose). Dit laatste komt neer op uitdrogen.<sup>315</sup> Deze zijn dan onderhevig aan drie actoren: “oppervlaktenspanning” (OS; 1), “viscositeit” (Vi; 2), en “vluchtigheid” (VI; 3).<sup>316</sup> In volgorde betekent dit: OS bepaalt de capaciteit van het bevochtigen van papier, Vi bepaalt hoe vloeibaar water is en hoe het indringt in het materiaal, en VI bepaalt de evaporatiefactor van water en heeft invloed op de capaciteit om vocht te verwijderen.<sup>317</sup> Water is net als  $\alpha$ -cellulose polair, dus deze actoren trekken elkaar verder aan.<sup>318</sup> Naast de deze factoren (RL, VO, Vi, en VI) heeft ook het vochtgehalte (VG), de pH-waarde (liefst neutraal) en het contact met zouten belang bij het bepalen van het al dan niet zwellen van  $\alpha$ -cellulose.<sup>319</sup> Dit omdat het hydrofiele karakter van dit component bepaalt of het al dan niet flexibel is – waarbij water kan reageren als een weekmaker (*plasticizer*). Een goed voorbeeld van flexibiliteit gebeurt bij 12% vochtgehalte in de  $\alpha$ -cellulose, met een RL van 60 tot 80%. Het vochniveau in een papierobject bepaalt ook het gewicht, de flexibiliteit en dikte. Een te hoog vochtgehalte lost de bindingen op. Te droog resulteert in krimpings, vervorming en breuken in het papier.<sup>320</sup>  $\alpha$ -cellulose reageert al tussen de 0-20% RL en +70% RL. De minste verandering in luchtvochtigheid – in een al dan niet constante temperatuur – resulteert dus al in een verandering van het vochtigheidsgehalte in het materiaal.<sup>321</sup> Afhankelijk van het basismateriaal waarvan de cellulosevezel afkomstig is moet er altijd een soort equilibrium gevonden worden. Een hoge luchtvochtigheidsgehalte kan leiden tot de groei van schimmels en meeldauw (cf. infra).<sup>322</sup> Een resultaat hiervan zijn roestkleurige vlekken op het papier – ook

---

<sup>314</sup> Brückle en Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” 87.

<sup>315</sup> Brückle en Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” 83.

<sup>316</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Brückle en Banik, “Properties of Water,” 27.

<sup>317</sup> Geparafraseerd uit Brückle en Banik, “Properties of Water,” 27.

<sup>318</sup> Brückle en Banik, “Properties of Water,” 27.

<sup>319</sup> Florian, Kronkright (red.) en Norton, “Plant Anatomy,” 21.

<sup>320</sup> Mary-Lou E. Florian (red.), Dale Paul Kronkright (red.) en Ruth E. Norton (red.), “Technology of Plant Materials Used in Artifacts,” in *The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials* (Princeton: Princeton University Press, 1990): 85.

<sup>321</sup> Brückle en Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” 88.

<sup>322</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Technology of Plant Materials Used in Artifacts,” 85.

wel gekend als spocht, oftewel *foxing stains* (cf. infra).<sup>323</sup> Een al dan niet te hoog of te laag vochtigheidsgehalte, of RL, gecombineerd met de omgevingstemperatuur kan dus al effect hebben (cf. infra).<sup>324</sup> Vezels zullen altijd zwellen met een consistentie van 20% breedte en 1% in lengte (bij LV 100%).<sup>325</sup>

Papier is vanuit zijn samenstelling, de al dan niet aanwezigheid van lignine en metalen (inkten), en de aanwezige koolstofbindingen gevoelig aan lichtblootstelling.<sup>326</sup> In het geval van papier is er, onder andere, een beperkte blootstelling aan 50 lux maximum aangewezen (cf. infra). In het geval van mogelijke bestralingen gaat het dan om UV (ultravioletstraling) en IF (infraroodstraling).<sup>327</sup> UV is, bijvoorbeeld, verantwoordelijk voor verzwakking en een gele verkleuring bij langdurige blootstelling (cf. infra). IF heeft effect op de temperatuur van het object en de interne reactie van, bijvoorbeeld, de watermoleculen. Zichtbaar licht kan effectief papier en inkten bleken.<sup>328</sup> In tegenstelling tot blootstelling bij water heeft licht, en diens derivaten nog een ander soort effect, zoals verbleking en opwarming.

Rekening houdend met hoe de samenstelling van papier reageert op bepaalde blootstellingen en processen kan er gekeken worden naar de mogelijke zwaktepunten van papier op conservatievlak. Het is ook interessant om op die manier in te schatten hoe papier als kledingstuk een uitdaging zou vormen, of hoe het vervangen van dit materiaal met bijvoorbeeld Tyvek® bepaalde van deze schadeprocessen uit de weg kan gaan. Voordat er gekeken wordt naar papier in de modegeschiedenis is het een goed idee om eerst nog verder te kijken op materiaal-technisch vlak: de mogelijke zwaktes van papier in de conservatorcontext (cf. infra).

---

<sup>323</sup> Irene Brückle en Gerhard Banik, "Paper Aging and the Influence of Water," in *Paper and Water: A Guide to Conservators* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011): 240.

<sup>324</sup> Hierover wordt verder uitgeweid in sectie "8.1.4 Conservatie: mogelijke zwaktepunten."

<sup>325</sup> Brückle en Banik, "Structure and Properties of Dry and Wet Paper," 103.

<sup>326</sup> Brückle en Banik, "Paper Aging and the Influence of Water," 238.

<sup>327</sup> Conservation Center for Art & Historic Artifacts, "Light Exposure for Artifacts on Exhibition," *ccaha.org*, geraadpleegd op 13 augustus 2023, <https://ccaha.org/resources/light-exposure-artifacts-exhibition>.

<sup>328</sup> Stefan Michalski, "Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared (for the Government of Canada)," *canada.ca*, geraadpleegd op 13 augustus 2023, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-of-deterioration/light.html#uv6>.

### 7.1.3 Conservatie: mogelijke zwaktepunten

“Conservators must learn to read the object, its inherent strengths and weaknesses, and the areas of materials most vulnerable to damage. We must learn to read the materials and structures of whatever signs of deterioration they might offer: colour changes, accretions, efflorescences, susceptibility to abrasions, brittleness, loose structures, fractured or torn elements, distortions, and previous repairs pointing to inherently work or weakened areas.”<sup>329</sup>

Conservator Dale Paul Kronkright wijst in het traktaat *The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials* (1990) op de volgende mogelijk invloed op het degradatieproces van plantmaterialen: “de verschillende staten van verval (1), de verschillen in houtsoorten (2), verschillen in de fysieke attributen van het artefact (3), en de verschillen in historische achtergronden op etnografisch vlak (4).”<sup>330</sup> In hedendaags onderzoek zijn dit nog altijd belangrijke actoren om rekening mee te houden bij het bekijken van de mogelijke zwaktes van plantmateriaal, zoals papier. De mogelijke reacties kunnen variëren afhankelijk van de interacties.

Er zijn vijf mogelijke vormen van verval: biologische degradatie (1), chemische degradatie (2), fysische degradatie (3), en mechanische degradatie (4) (cf. infra). Het verschil zit hem in de al dan niet interne reacties van het materiaal met externe invloeden. Dit bijvoorbeeld bij chemische verval, en niet-chemische reacties die meestal uitgelokt zijn door contact met externe factoren, zoals mechanische schade. In iedere geval hebben deze hun eigen specifieke resultaten door de materiële en chemische samenstelling van papier (cf. supra). Het is belangrijk om deze mogelijke uitkomsten te duiden om te begrijpen waarom papier een gevoelig materiaal is voor een toegepaste kunst, zoals mode (cf. infra). In de volgende delen worden deze apart geanalyseerd en besproken. Het belangrijkste traktaat hiervoor is het eerder vernoemde traktaat van Kronkright (cf. supra). Hier wordt er terug ter veralgemening gesproken van cellulose in plaats van  $\alpha$ -cellulose.

---

<sup>329</sup> Citaat van Dale Paul Kronkright uit Mary-Lou E. Florian (red.), Dale Paul Kronkright (red.) en Ruth E. Norton (red.), “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” in *The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials* (Princeton: Princeton University Press, 1990): 140.

<sup>330</sup> Geciteerd en geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 140.

### 7.1.3.1 Biologische degradatie

Met biologische degradatie wordt er verwezen naar processen veroorzaakt door externe levende organismes.<sup>331</sup> Het gaat dan om schimmels (fungi; 1), bacteriën (2), insecten (3), en knaagdieren (4) die in contact komen met het artefact voor, bijvoorbeeld, voeding- en constructiestoffen.<sup>332</sup> Ook menselijk contact (5) wordt gezien als potentiële biologische destructie.<sup>333</sup> Dit kan direct (scheuren), of indirect (het verspreiden van bacteriën).<sup>334</sup>

Een menselijke invloed (direct contact) op papier is het contact met zuren (-7pH) via huidaanraking. Degeneratie, zoals verkleuring en het broos worden, treden op. Zuren zijn, onder andere, aanwezig gemalen houtpulp en bepaalde lijmstoffen. De grondstof die onderhevig is aan afbraak door contact met dit product is  $\alpha$ -cellulose, het hoofdbestanddeel van papier. Zuren kunnen uiteraard geneutraliseerd worden door bases (cf. infra).<sup>335</sup> Natuurlijke zuren kunnen voorkomen op de huid, waardoor het belangrijk is om altijd zuurvrije handschoenen, zoals wit katoen, te dragen. Dit gelijkaardig aan de interactie met textielobjecten (cf. supra). Menselijk contact kan bacteriën op het papier verspreiden. Onder de juiste omstandigheden – een voedingsbodem met een pH van 7-7.5, onder de 40° Celsius en een RL van +65% - gaan deze micro-organismen over tot groei, en gebruiken ze hiervoor verscheidene materialen, waaronder cellulose, hemicellulose en collageen.<sup>336</sup> De schade kan variëren van verkleuring, donsforming, tot schade als broosheid, scheuren en gaten. Dit afhankelijk van het stadium waarin de bacterie zich bevindt, en het type. Papier kan op deze manier ook infecties doorgeven, zoals bacteriële meningitis, waardoor het ook een besmettingshaard kan worden.<sup>337</sup>

In principe kan elke vorm van direct contact tussen huid en papier een kans zijn tot de overdracht van schadelijke stoffen, zoals schimmels, bacteriën en zuren. Veel van deze schade heeft te maken met een slechte huishygiëne en -attitude. Hetzelfde geldt voor direct schade, zoals scheuren en plooiën (een vorm van mechanische schade). In het geval van menselijke

---

<sup>331</sup> Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 145.

<sup>332</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 145.

<sup>333</sup> Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 178.

<sup>334</sup> Guy De Witte, Leon Smets (red.), Annemie Vanthienen (red.), en Birgit Geudens (red.), *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier* (Brussel: FARO – Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed vzw, 2013): 13.

<sup>335</sup> Brückle en Banik, "Dissociation of Water, Acids and Bases," 58.

<sup>336</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 13.

<sup>337</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 13.

schade is het dus aangewezen, zeker in musea en erfgoedinstellingen, om altijd een optimale professionaliteit en deskundigheid te handhaven – ook bij tijdelijk contact door raadpleging (externen) – om de levensduur en kwaliteit van het papierobject te waarborgen.<sup>338</sup> Natuurlijk worden objecten soms met intentie vernietigd, bijvoorbeeld bij brandstichting of het verscheuren van magazines of boeken. De meeste schade is hoogstwaarschijnlijk niet intentioneel, maar accidenteel. Een ander voorbeeld hiervan is het gebruiken van de verkeerde materialen in contact met het papierobject, waardoor er bijvoorbeeld chemische reacties ontstaan, die verkleuringen kunnen teweeg brengen (cf. infra). In het geval van menselijke schade kan veel verholpen worden met een professionele en bewuste omgang met het papierproduct, en een degelijke communicatie naar externen toe over het gebruik, zoals bij een consultatie of studie.

Er is een onderverdeling in de intentie waarmee een biologisch organisme (minus de mens) schade zou aanrichten aan een papierobject: er is de intentie tot het gebruik van het materiaal (1), en de ingestie van het materiaal als voedingstof (2). Het eerste punt refereert vooral naar de activiteiten van knaagdieren, die papiermateriaal gebruiken voor hun nest. Het knagen en scheuren van het object is de meest zichtbare schade, omdat deze direct zichtbaar is.<sup>339</sup> Daarnaast is het vooral belangrijk om rekening te houden met het feit dat knaagdieren ook verspreiders zijn van schimmels (via vochtverspreiding door urine), zuren (uitwerpselen en urine), en vreemd materiaal dat verkleuringen kan veroorzaken via chemische reactie, of contact met inkt- en verven.<sup>340</sup> Het lokaliseren en verwijderen van het nest, en het desinfecteren van het materiaal – vanwege de mogelijks schadelijke materialen verspreid door de knaagdieren – is ten allen tijden aangeraden.<sup>341</sup> Hierbij ook het gebruik van handschoenen hanteren om direct contact te vermijden.<sup>342</sup>

Actoren die cellulose verorberen als voedingstof zijn: fungi, bacteriën en insecten (cf. supra). Schimmels en bacteriën kunnen samen genomen worden omdat deze relatief onder controle gehouden kunnen worden door een LV onder 60%. De kans is groter dat de schade van deze twee organismes gebeurt voordat het object arriveert in het archief of museum.<sup>343</sup> Een

---

<sup>338</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 15.

<sup>339</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 178.

<sup>340</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 179.

<sup>341</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 15.

<sup>342</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 179.

<sup>343</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 179.



lage temperatuur (circa 16 tot 20° Celsius) en een gemiddelde LV (circa 55%) verzekeren meestal dat schimmels, sporen en bacteriën niet spontaan gaan vormen in een gecontroleerde omgeving.

Bij bacteriën wordt de schade intern aangericht door het vernietigen van het sluitvlies (de onverdikte celwandstuk, oftewel *pit membrane*) binnen de papiervezel, onder andere. Om deze reactie teweeg te brengen moet het materiaal gesatureerd zijn met water (afbeelding 7.1).<sup>344</sup> Dit vraagt dus een hoog vochtigheidsniveau binnen het papierobject. De groei van bacteriën vereist dus meestal al een langere duur van extreme omstandigheden, zoals een zwaar doorweekt boek. Het organisme heeft nood aan zuurstof om te gedijen. Bacteriën in papier zijn een onzichtbaar gevaar. Dit vanwege de latente zichtbaarheid van de groei en de medische risico's bij contact (cf. supra). Boven de 40° Celsius sterven bacteriën meestal, maar hoge temperaturen hebben natuurlijk andere gevaren voor het materiaal (cf. infra).<sup>345</sup>

Fungi en schimmels (*Mycelia*) verspreiden zich door de lucht als sporen (bio-aërosolen).<sup>346</sup> Schimmels kunnen hun voeding niet aanmaken via fotosynthese en zullen zich tegoed doen aan dood en levend organisch materiaal.<sup>347</sup> *Mycelia* gedijen via draadvorming, dus het is niet omdat er niet direct een zichtbare plek is dat er geen schimmelverspreiding is. In het geval van fungi is de regel van ernst: als er schimmelplekken zichtbaar zijn, dan is de verspreiding ruimer dan de zichtbare aantasting. Voor schimmels om te overleven moet er sprake zijn van een RV van hoger dan 65%. Des te hoger de luchtvochtigheid, des te sneller *Mycelia* zich kunnen ontwikkelen en woekeren.<sup>348</sup> Er zijn drie soorten fungi die actief zijn in papiermateriaal: bruine rot (1), witte rot (2), en zacht rot (3).<sup>349</sup> De drie benamingen refereren naar het type van degradatie dat er teweeggebracht wordt. Bruine rot zal vooral cellulose verteren. Witte rot richt zich tot lignine, en zal daardoor een veel beperkt effect hebben in papiermateriaal met weinig tot geen lignine. Nieuwspapier heeft bijvoorbeeld deze nog wel

---

<sup>344</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 180.

<sup>345</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 13.

<sup>346</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 14.

<sup>347</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 13.

<sup>348</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 14.

<sup>349</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 180.

aanwezig in het materiaal.. Zachte rot is dan weer gelinkt aan hevige waterschade. Allebei zorgen voor de vernietiging of ruimteverlies van het materiaal.<sup>350</sup> Bruine rot is een voorbeeld van enzymatische degradatie. De fungus verteert hierbij de cellulose en laat de bruinkleurige lignine achter.<sup>351</sup> Bij schimmelschade is er altijd sprake van: verkleuring door pigmentafscheiding, verbleking door aantasting van de inkten, vernietiging van het vezel, en het verwekken van zuren die cellulose afbreken (afbeelding 7.2).<sup>352</sup> Omdat schimmels toxicologische problemen kunnen voortbrengen, en al dan niet dodelijk kunnen zijn, moet er bij een schimmeluitbraak strenge voorwaarden gehanteerd worden.<sup>353</sup> Toxines blijven na neutralisatie actief in het papier, waardoor er hierna nog mechanische reiniging plaats moet vinden.

Een interessante reactie van schimmel op papier, welbepaald de *Aspergillus*schimmel, is het eerder besproken spocht, oftewel *foxing* (cf. supra) (afbeelding 7.3).<sup>354</sup> Deze roestbruine verkleuring kan gebeuren door contact van metaaldelen met de schimmel, alhoewel dit niet altijd het geval hoeft te zijn.<sup>355</sup> De reactie wordt uitgelokt door de ontkieming van tonofiele fungi bij weinig water wat, onder andere, de productie van aminozuren teweegbrengt.<sup>356</sup> De resulterende bruine vlekken worden ook wel “melanodinen” genoemd.<sup>357</sup> Spochtvlakken blijven gevoelig voor water, en zijn zichtbaar onder uv-licht.<sup>358</sup> Deze veranderingen in papier kunnen door micro-organismes ontstaan, maar dit is niet mogelijks de enige reden. In het geval

---

<sup>350</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 180.

<sup>351</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Plant Anatomy,” 22.

<sup>352</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 14.

<sup>353</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 14.

<sup>354</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 14.

<sup>355</sup> Brückle en Banik, “Paper Aging and the Influence of Water,” 238.

<sup>356</sup> Flavia Pinzari, Beata Gutarowska en Edith Joseph (red.), “Chapter 4: Extreme Colonizers and Rapid Profiteers: The challenging World of Microorganisms That Attack Paper and Parchment,” in *Microorganisms in the Deterioration and Preservation of Cultural Heritage* (Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2021): 99. Opmerking: tonofiel betekent dat het micro-organisme onder extreme omstandigheden kan overleven, zoals in een hoge pH-omgeving. Bron: Microchem Laboratory, *Ability of PURETi Group, LLC’s Test Substance to Resist Fungal Attack* (Round Rock (TX): Microchem Laboratory, 2018): 4.

<sup>357</sup> Pinzari, Gutarowska en Joseph, “Chapter 4: Extreme Colonizers and Rapid Profiteers,” 99.

<sup>358</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 14.

van spocht is de uitlokking nooit exclusief vastgesteld.<sup>359</sup> In het geval biodegradatie is het identificeren van het specifieke type micro-organisme belangrijk om de levensduur van cultureel erfgoed te waarborgen. Resistentie, maar ook verspreiding is afhankelijk van de afkomst van de biologische indringer.<sup>360</sup> Verscheidene fungi kunnen, bijvoorbeeld, ook verscheidene verkleuringen teweeg brengen, ook wel gekend als schimmel-gerelateerde pigmentatie (*fungus colourant*) (afbeelding 7.1).<sup>361</sup> Deze kunnen in zwart, geel, paars, als voorbeelden, voorkomen. Dit heeft te maken met het metabolisch proces.<sup>362</sup> In het geval van fungi en bacteriën is de verspreiding simpel, zoals via het stof in de lucht. Hier kunnen deze dan decennialang groeien en overleven onder de juiste omstandigheden.<sup>363</sup> Hun blijvende impact en aanwezigheid mogen alvast niet onderschat worden.

De vierde organische factor, insecten, zijn indirecte verspreiders van bovenstaande micro-organismes.<sup>364</sup> Er is een bepaald type insect dat voor directe schade gaat bij hout- en papierobjecten: “boorders” (1), en “bewoners” (2).<sup>365</sup> De benamingen refereren naar de actie ten opzichte van het materiaal. Sommige insecten voeden zich rechtstreeks met de substantie, bijvoorbeeld de cellulose, maar andere gaan juist de besmettingen opeten, zoals schimmels (cf. infra). Bepaalde insecten zijn ook moeilijk uit te roeien, zoals bijvoorbeeld kakkerlakken. De houtworm valt onder het label boorder. In dit geval voedt de larve zich met cellulose. Houtwormschade is herkenbaar aan de tunnels die het graaft in het materiaal. Ernstige schade ziet er uit als een veelvoud aan gaten die nauwelijks aan elkaar hangen (afbeelding 7.4, voorbeeldschade vermoedelijk van de boorder *Anobium punctatum*, oftewel de gewone

---

<sup>359</sup> Guadalupe Piñar, Katja Sterflinger, Flavia Pinzari, Lieve Watteeuw (red.), et al., “The Microflora Inhabiting Leonardo Da Vinci’s Self Portrait: A Fungal Role in Foxing Spots,” uit *Paper Conservation: Decisions & Compromises – ICOM-CC Graphic Document Working Group – Interim Meeting (Austrian National Library, Vienna, 17-19 April 2013)* (Wenen: International Council of Museums (ICOM), 2013): 105.

<sup>360</sup> Tereza Branysova, Katerina Demnerova, Michal Durovic en Hana Stiborova, “Microbial biodeterioration of cultural heritage and identification of the active agents over the last two decades,” *Journal of Cultural Heritage*, nr. 55 (2022): 245.

<sup>361</sup> Term afkomstig uit D. Melo, S.O. Sequeira, J.A. Lopes en M.F. Macedo, “Stains versus colourants produced by fungi colonizing paper cultural heritage: A review,” *Journal of Cultural Heritage* (2018): 3.

<sup>362</sup> Melo, Sequeira, Lopes en Macedo, “Stains versus colourants produced by fungi,” 3

<sup>363</sup> Branysova, Demnerova, Durovic en Stiborova, “Microbial biodeterioration of cultural heritage,” 246.

<sup>364</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekerDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 14.

<sup>365</sup> Terminologie afkomstig uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekerDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 15.

houtwormkever).<sup>366</sup> Onder de bewoners vallen dan weer, onder andere, het zilvervisje, de boekluis, de kakkerlak en termieten.”<sup>367</sup> Termieten (de werkers) en zilvervisjes voeden zich specifiek met cellulose, de boekluis gaat voor schimmels, en kakkerlakken eten alles van het materiaal.<sup>368</sup> De uitscheidingen van al deze insecten zijn sowieso, net als bovenstaande organismes, een gevaar voor de gezondheid door de verspreiding van vuil en uitwerpselen. Bij kakkerlakken is er ook een kans op allergische reacties.<sup>369</sup> Bij een insectenmanifestatie is het aangeraden om ongewenste omstandigheden te creëren voor de leefbaarheid van het insect, of de groei van de larven in het materiaal. Dit zonder het boek te beschadigen. Voorbeelden hiervan zijn warmte, lage temperaturen, of atmosferische gassen.<sup>370</sup> Een andere mogelijke conservatieoptie is het creëren van een anoxische – lage tot geen zuurstof – omgeving waardoor zowel ongedierte, als mogelijks thermale reacties en veroudering tegengegaan kunnen worden (cf. infra).<sup>371</sup> Dit door de onvriendelijke omstandigheden door het gebrek aan zuurstof.

Biologische degradatie heeft niet alleen als negatieve factor dat het permanente en visueel zichtbare schade kan opleveren. Het is daarnaast meestal ook een risico voor de gezondheid van de omgeving en de individuen die met het papierobject in contact komen. Bij dit soort schade moet er dus niet alleen rekening gehouden worden met het stoppen van de vernietiging of beschadiging van het materiaal, er is ook het waarborgen van de algemene gezondheid. Zonder dit kan er geen contact meer gemaakt worden met het object. Voorzichtigheid is dus ten allen tijde vereist bij biologische degradatie.

---

<sup>366</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 15.

<sup>367</sup> Geciteerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 15.

<sup>368</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 15.

<sup>369</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 15.

<sup>370</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 181.

<sup>371</sup> Dianne Lee van der Reyden, Lieve Watteeuw (red.) en Christa Hofmann (red.), “New Trends in Preservation in the Digital Age: New Roles for Conservators,” uit *Paper Conservation: Decisions & Compromises – ICOM-CC Graphic Document Working Group – Interim Meeting (Austrian National Library, Vienna, 17-19 April 2013)* (Wenen: International Council of Museums (ICOM), 2013): 10.

### 7.1.3.2 Chemische degradatie

De verscheidene onderdelen in papier kunnen bijdragen aan de levensduur van het papierobject. Het materiaal en het proces kunnen actoren binnenbrengen die op de lange termijn chemische reacties kunnen veroorzaken tussen interne en externe factoren. Deze reactie wordt chemische degradatie genoemd. Er kunnen chemische degradaties ontstaan van actoren met de  $\alpha$ -cellulose (1), hemicellulose (2), tot een bepaalde mate mogelijks lignine (3), en toegevoegde materialen aanwezig in het papierobject (4), en vervuilingen (5) (cf. infra).

Er zijn twee dominante chemische reacties bij papierdegradatie: oxidatie (1), en hydrolyse (2) (afbeeldingen 7.5 en 7.6).<sup>372</sup> Oxidatie is het proces waarbij een stof reageert op zuurstof, waarbij de zuurstofmolecule elektronen gaat overnemen van de andere. Bleken, zoals bijvoorbeeld het proces bij het verwijderen van lignine uit het houtstof, is een voorbeeld van oxideren.<sup>373</sup> Hydrolyse is de splitsing van moleculen bij contact met water. Een belangrijk voorbeeld hiervan is de creatie van zuren door contact met aluin (aluminiumzout). Historisch gezien is dit een belangrijke actor in gelatineuze sizingmateriaal. Het is wateroplosbaar.<sup>374</sup> Afhankelijk van de aluminiumaanwezigheid kan er een hydrolysereactie ontstaan waardoor er zwavelzuur geproduceerd wordt (via ionisatie) (cf. infra).<sup>375</sup> Andere vormen van chemische degradatie kunnen uitgelokt worden door vervuiling (3), en conservatie-interventie in het verleden (4).<sup>376</sup> Zowel  $\alpha$ -cellulose als hemicellulose zijn gevoelig aan oxidatie en hydrolyse. Er moet wel rekening gehouden worden met het feit dat de snelheid en ernst van de degradatie kan verschillen vanwege dat, bijvoorbeeld, hemicellulose zich in andere (amorfe) regionen van de vezel bevindt.<sup>377</sup>

Oxidatie als reactie wordt meestal uitgelokt door oxiderende stoffen (zuurstof, ozon, chloor, als voorbeelden) in versnelde combinatie met metalen (ijzer en koper).<sup>378</sup> Deze laatste actoren kunnen aanwezig zijn in het papier als onzuiverheden, of in de gebruikte inkten.<sup>379</sup> Bij

---

<sup>372</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekerDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 8.

<sup>373</sup> Brückle en Banik, "Effect of Pulp Processing," 129.

<sup>374</sup> Brückle en Banik, "Dissociation of Water, Acids and Bases," 75.

<sup>375</sup> Brückle en Banik, "Dissociation of Water, Acids and Bases," 76.

<sup>376</sup> Terminologie uit Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 165.

<sup>377</sup> Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 168.

<sup>378</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekerDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 8.

<sup>379</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekerDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 8-9.

inkten en pigmenten spreken we dan van inktvraat (ijzergallusinkt), of kopervraat (pigmenten).<sup>380</sup> Het uitvallen van het ijzer (Fe) of koper (Cu) resultaat tot het verlies van tekst door het verval van de inkten, en het verpulveren van het papier. Dit proces kan versneld worden door de aanwezigheid van lignine en een hoge luchtvochtigheid (LV).<sup>381</sup> Een voorbeeld hiervan zijn oude landkaarten, waarbij de groene en blauwe pigmenten koper bevatten. In ieder geval lokken de reacties van de ijzercomponenten verzuring en verbrokkeling van het papierobject uit. Dit is onomkeerbare schade.<sup>382</sup>

Chemische schade kan het resultaat zijn van verscheidene materialen of vervuilingen aanwezig in het papier. Het bepalen van de samenstelling van het papierobject via testen is aan te raden. Zo kan er bij optreden van herkenbare schade direct ingegrepen worden.<sup>383</sup> Naast  $\alpha$ -cellulose en hemicellulose kunnen er ook reacties ontstaan tussen de was- en olieachtige stoffen in het papierobject. Met name: suberine, cutine oliën, harsen en looizuren.<sup>384</sup> Afhankelijk van de reactie met de stoffen worden er, bijvoorbeeld, oliën of was vrijgegeven. Tryglyceriden zullen bijvoorbeeld oliën vrijgeven.<sup>385</sup> Deze carbonvetzuren (*carboxylic fatty acids*) doen dit via de estervorming met alcoholreactieven.<sup>386</sup> Deze producten vallen onder de noemer van de toegevoegde materialen (cf. supra). Deze actoren dragen bij tot bijvoorbeeld kleur- en textuurvorming. Het is meestal door extractie, bijvoorbeeld met stoom, dat deze producten uit het papier verwijderd worden. Vele van deze materialen zijn sterk wateroplosbaar. De schade is dus vaak onomkeerbaar.<sup>387</sup>

---

<sup>380</sup> Terminologie afkomstig uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 9.

<sup>381</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 9.

<sup>382</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekeDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 9.

<sup>383</sup> Het onderzoek focust zich op de samenstelling van standaard papier, en gaat er dus vanuit dat er minder rekening gehouden moet worden met reacties van, bijvoorbeeld, lignine. Deze is fotoreactief, en heeft dus zijn eigen specifieke chemische degradatie. De intentie van deze voetnoot is om notie te maken van dat er mogelijk andere reacties dan met  $\alpha$ -cellulose en hemicellulose kunnen zijn. Voor de reactieprocessen van lignine, zie bron: Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 170-171.

<sup>384</sup> Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 171.

<sup>385</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 171.

<sup>386</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 171.

<sup>387</sup> Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 171.

Onder de noemer vervuilers vallen de externe factoren die in aanraking komen met papier.<sup>388</sup> Hierbij worden mixturen of individuele producten aan- of in contact gebracht met het papierobject. Hieronder vallen de eerder vermelden oliën, en glycerol (cf. supra). Drie belangrijke nieuwe actoren in deze categorie zijn mixturen (1), fumigatie-producten (2), halogenen (3), en gasachtige vervuilers (4).<sup>389</sup> Bij mixturen gaat het over gemaakte combinaties die eventueel schadelijke reacties kunnen uitlokken op termijn. Dit bijvoorbeeld met de resin aanwezig in de sizing. DE reactie is natuurlijk afhankelijk van de combinatie. Fumigatie-producten, zoals methylbromide (CH<sub>3</sub>Br) – een verdelger voor ratten en insecten – kunnen een reactie uitlokken.<sup>390</sup> Een voorbeeld hiervan is waterstofbindingen die aangegaan worden binnen de amorfe ruimtes van de plantenvezels.<sup>391</sup> Halogenen (zoutvormers), zoals fluor, kunnen resulteren in oxidatie, hydrolyse of zuurvorming. Dit afhankelijk van het halogeencomponent dat in contact komt met het plantmateriaal.<sup>392</sup> Gasachtige vervuilers zijn factoren aanwezig in de lucht, bijvoorbeeld de fossiele brandstof-uitstoot van auto's. Deze kunnen gewoon aanwezig zijn in de lucht. Het is dus geen contact die expres geïnitieerd wordt. Dit is het verschil met fumigatie.<sup>393</sup> In het geval van individuele stoffen die via deze manier in contact komen met het papierobject is het niet de hoeveelheid die telt, maar de samenstelling. Ijzerdeeltjes (Fe) of organisch koolstof (C) kunnen een negatief effect hebben, zoals verkleuring door verzuring. Uitstoot en stofverplaatsing kunnen degelijk op de lange termijn degradatie teweeg brengen.<sup>394</sup> De reacties kunnen variëren van zuurvorming (zwavelzuur,

---

<sup>388</sup> Dit kan vervuiling zijn tijdens of na het productieproces. Het onderzoek ziet graag een kleine nuance tussen vervuilingen aanwezig in het papiervezel, zoals eerder besproken, en die na het proces pas contact maken.

<sup>389</sup> Terminologie afkomstig uit Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 172-173.

<sup>390</sup> Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 173. Opmerking: het gebruik van methylbromide is al verboden sinds 1989, omdat dit chemisch product schadelijk is voor de ozonlaag, bron: Yujin Hwang, Hae-jun Park, Antje Potthast, Myung-Joon Jeong, "Evaluation of cellulose paper degradation irradiated by an electron beam for conservation treatment," *Cellulose*, 28 (2021): 1072.

<sup>391</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 173.

<sup>392</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 173.

<sup>393</sup> Florian, Kronkright en Norton, "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials," 173.

<sup>394</sup> Josep Grau-Bové, Bojan Budič, Irena Kralj Cigić, David Thickett, et al., "The effect of particulate matter on paper degradation," *Herit Sci (Heritage Science)*, 4:2 (2016): 7.

H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>, bijvoorbeeld), tot oxidatieve reacties, zoals ozonvorming (O<sub>3</sub>).<sup>395</sup> De creatie van stikstofdioxide (NO<sub>2</sub>), een uitstootproduct afkomstig van uitlaten en verwarmingsbronnen, kan zorgen voor een onstabiel papierobject. Chemische luchtfiltering wordt steeds belangrijker voor papierconservatie.<sup>396</sup> Ook de invloed van de papierproducten op elkaar, bijvoorbeeld in opslag, heeft effect op het degradatieproces. Mogelijks kunnen boeken schadelijke stoffen – waaronder formaldehyde (CH<sub>2</sub>O) – vrijgeven en verspreiden naar andere objecten. Chemische degradatie door het verouderingsproces is hier meestal de boosdoener.<sup>397</sup>

Een andere voorbeeld van een chemische reactie is de fotochemische (afbeelding 7.7). In dit geval spreken we van afbraak door het contact met licht (direct licht of uv-straling).<sup>398</sup> Een mogelijke reactie kan dan zijn dat het papier verkleurd (UV). Een andere is het broos worden en verbrokkelen van papier.<sup>399</sup> Fotochemische degradatie is moeilijk te stoppen eenmaal als het proces gestart is.<sup>400</sup> Licht, en de chemische reacties van de mogelijke stralingen op het lichtspectrum, mogen dus zeker niet vergeten worden.

In het geval van chemische schade is er vaak een moleculaire interactie tussen het plantmateriaal en de externe factoren. De schade varieert van interne reacties tot het vormen van nieuwe materialen, bijvoorbeeld door hydrolyse. Bij het contact en onderhoud van papierobjecten kan er best gekeken worden naar wat de geschiedenis is – en waar het dus al onderhevig aan is of kan geweest zijn –, en welke contacten het beste vermeden kunnen worden bij bijvoorbeeld de omgeving van opstelling, of van opberging.

---

<sup>395</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 173.

<sup>396</sup> Gianluca Pastorelli, Shuo Cao, Irena Kralj Cigić, Costanza Cucci, et al., “Development of dose-response functions for historic paper degradation using exposure to natural conditions and multivariate regression,” *Polymer Degradation and Stability*, 168 (2019): 2.

<sup>397</sup> J. Tétreault, A.-L. Dupont, P. Bégin en S. Paris, “The impact of volatile compounds released by paper on cellulose degradation in ambient hygrothermal conditions,” *Polymer Degradation and Stability*, 98 (2013):1836.

<sup>398</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekerDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 8.

<sup>399</sup> Geparafraseerd uit De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekerDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 8.

<sup>400</sup> De Witte, Smets, Vanthienen, en Geudens, *VerzekerDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*, 8.



### 7.1.3.3 Fysische degradatie

Fysische degradatie bespreekt de afbraakreacties van het papierobject tijdens het contact met externe fysische krachten. Voorbeelden hiervan zijn warmte, licht, rotting, en stoom. Het gaat in dit geval om reactieve stressreacties.<sup>401</sup> Belangrijke responses om aan te duiden zijn: krimp- of zwellings- (1), foto- (2), en thermale degradatie (3) (cf. infra).

Objecten op basis van plantmateriaal zijn permanent onderhevig aan waterstofbindingen. Veel of weinig luchtvochtigheid en de vochthoeveelheid in het materiaal, als voorbeelden, kunnen in combinatie met de leeftijd van het artefact invloed hebben op de kwaliteit van het object. Een van de belangrijkste processen hieromtrent is de krimp- of zwellingsdegradatie.<sup>402</sup> De veroudering van papier is altijd onderhevig aan het verlies van sterkte en flexibiliteit (1), en verkleuring (2). dit ook in de fysische processen.<sup>403</sup> Bij deze specifieke reacties is de invloed van de kristallijne en amorfe ruimtes binnen cellulose van belang. In het geval van de laatste groep is er besproken dat deze sneller waterstofbindingen aangaat – nodig voor dit reactief proces (cf. supra). Dit kan zowel positief, als negatief gebeuren – breuken tussen de waterstofbindingen, bijvoorbeeld.<sup>404</sup>

Plantmaterialen hebben een limiet aan hoe hun vorm kan veranderen. Dit betekent dat deze maar een bepaalde stressniveau aankan. Dit komt neer op dat het papierobject, bijvoorbeeld, maar een beperkt aantal zwellings- en krimpingsstress (1) aankan.<sup>405</sup> De overkoepelend Engelse term voor deze stressfactoren is *mechano-sorptive creep* (MSP).<sup>406</sup> MSP wordt dan weer aangedreven door eerder genoemde hydro-cyclische reacties (cf. supra). Veranderende bewegingen in het papiermateriaal zullen de fysieke veroudering – bijvoorbeeld in sterkte en flexibiliteit – in de hand werken.<sup>407</sup> Een bijdragende actor in dit proces is, onder andere, luchtvochtigheid binnen de ruimte. Papier is onderhevig aan de vochtverandering in de omgeving en zal hierdoor – ongeacht of deze hoog (vochtig) of laag (droog) is – altijd in

---

<sup>401</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 146.

<sup>402</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 147.

<sup>403</sup> Brückle en Banik, “Paper Aging and the Influence of Water,” 221.

<sup>404</sup> Jessica Strömbo en Peter Gudmundson, “Mechano-sorptive creep under compressive loading – A micromechanical model,” *International Journal of Solids and Structures*, 45 (2008): 2421.

<sup>405</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 148-149.

<sup>406</sup> Term afkomstig uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 148.

<sup>407</sup> Strömbo en Gudmundson, “Mechano-sorptive creep under compressive loading,” 2441.

interactie gaan met de aanwezige watermoleculen.<sup>408</sup> Het proces van het opnemen en loslaten van vocht in het papierobject resulteert in deformatie. Deze vervorming is permanent. Het papier zal deze nieuwe vorm behouden. Dit heeft vooral te maken met het minder absorberen van vocht uit de omgeving na de verschillende breuken in de waterstofbindingen, waardoor deze eerder broos worden. Het punt om mee te nemen is dat de ab- en desorptie van watermoleculen uit de omgeving zullen resulteren in MSP, oftewel vervorming en scheuring van het papierobject door verzwakte waterstofbruggen binnen het materiaal, wat voor permanent zichtbare veranderingen zorgt.<sup>409</sup> Alhoewel een constante luchtvochtigheid geen zekerheid is bij een papierobject, is het wel aangeraden.

Fotodegradatie (2) is de reactie van het plantmateriaal op energie vrijgegeven door licht. Dit kan neerkomen op direct licht (1), uv-straling (2), en infrarood (3) (cf. supra) (afbeelding 7.7). Alle drie hebben een ander effect op een object. Direct licht verbleekt papier en inkt. Afhankelijk van het materiaal kan er al schade optreden binnen een paar uur, of gebeurt het verspreid over een langere periode.<sup>410</sup> Uv-licht en Infrarood hebben specifieke stralingssterkte buiten het bereik van natuurlijk licht: Ultraviolet (UV) zitten op een golflengte van 380-400nm, terwijl Infrarood (IF) boven de  $\pm 750$ nm begint. Dit betekent dat deze twee actoren niet door het oog gedetecteerd kunnen worden.<sup>411</sup> Uv-licht kan verzwakking, vergeling en verbrokkeling van materiaal teweegbrengen. IF heeft invloed op de interne warmteregulatie van het object, waardoor het onderhevig kan zijn aan degradatieprocessen die hiermee in beweging gezet worden.<sup>412</sup> Lichtverplaatsing door lichtreflecterend materiaal, bijvoorbeeld licht getinte muren, mag niet onderschat worden. Dit kan invloed hebben op de hoeveelheid blootstelling in zijn

---

<sup>408</sup> Strömbo en Gudmundson, “Mechano-sorptive creep under compressive loading,” 2420.

<sup>409</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 149.

<sup>410</sup> Geparafraseerd van Stefan Michalski, “Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared (for the Government of Canada),” *canada.ca*, geraadpleegd op 22 augustus 2023, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-de-terioration/light.html#uv6>.

<sup>411</sup> Stefan Michalski, “Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared (for the Government of Canada),” *canada.ca*, geraadpleegd op 22 augustus 2023, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-de-terioration/light.html#uv6>. Opmerking: nm staat voor nanometer.

<sup>412</sup> Geparafraseerd uit Stefan Michalski, “Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared (for the Government of Canada),” *canada.ca*, geraadpleegd op 22 augustus 2023, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-de-terioration/light.html#uv6>.

geheel.<sup>413</sup> Het aantal uren en lux-sterkte is belangrijk voor het onder controle houden van degradatie, onder andere (cf. supra).

Een belangrijke interne actor als het op verkleuring aankomt is de samenstelling van de pulp. Gebleekte pulp, maar ook optisch verhelderende toegevoegde materialen, kan het versneld vergelen van papiermateriaal in de hand werken. Dit is een zwakte die vooral teruggevonden kan worden in moderner papier (post-1950).<sup>414</sup> Verkleuring van pigment en pulp kan ook verder ontwikkelen in het donker.<sup>415</sup> Dit heeft te maken met de eerder vernoemde processen van vergeling en verbleking, die op verschillende manieren licht onderhevig zijn.<sup>416</sup> Deze chemische reacties op externe factoren zijn grotendeels oxidatief. In dit geval wordt de benaming “foto-oxidatie” toegepast.<sup>417</sup> Een conclusie op het vlak van lichtdegradatie is dat er oftewel breuken komen binnen de chemische bindingen (1), of dat er mogelijks oxidatieve responses gebeuren (2). Een daarvan resulteert in verzwakking, en het andere in kleurverandering of verbleking. Bij het presenteren van papier moet er rekening gehouden worden met de blootstelling aan het gehele lightspectrum, maar ook met de ruimte en duratie.

Een laatste vorm van negatieve fysische blootstelling is thermale degradatie: de invloed van warmtebronnen op het papiermateriaal. Deze reactie is een combinatie van tijd en temperatuur die in het object onomkeerbare veranderingen teweegbrengt.<sup>418</sup> Plantmateriaal heeft twee specifieke reacties op warmteactoren: thermale geleidbaarheid (1), en versnelde degradatie in mechanische en chemische kwaliteit van het object (2).<sup>419</sup> Het eerste principe beslaat het feit dat plantmateriaal een lage thermale geleiding heeft – warmte blijft geïsoleerd

---

<sup>413</sup> Nigel Blades, Katy Lithgow, Stephen Cannon-Brookes en John Mardaljevic, “New tools for managing daylight exposure of works of art: case study of *Hambletonian*, Mount Stewart, Northern Ireland,” *Journal of the Institute of Conservation*, 40:1 (2016): 23.

<sup>414</sup> Pastorelli, Cao, Kralj Cigić, Cucci, et al., “Development of dose-response functions for historic paper,” 5.

<sup>415</sup> Pastorelli, Cao, Kralj Cigić, Cucci, et al., “Development of dose-response functions for historic paper,” 8.

<sup>416</sup> Geparafraseerd uit Pastorelli, Cao, Kralj Cigić, Cucci, et al., “Development of dose-response functions for historic paper,” 9.

<sup>417</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 160.

<sup>418</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 164.

<sup>419</sup> Terminologie afkomstig uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 163-164.

in het materiaal – waardoor de temperatuur van deze stijgt.<sup>420</sup> Het tweede betekent dat het materiaal sneller degradeert naarmate dat de temperatuur stijgt, dit vooral op chemisch (waterstofbindingen in de cellulose) en mechanisch vlak.<sup>421</sup> Dit kan afhangen van de “hoeveelheid bindingen, de duur van de blootstellingen, de temperatuur, en de hoeveelheid van het materiaal dat is blootgesteld.”<sup>422</sup> Zowel  $\alpha$ -cellulose, als lignine en hemicellulose zijn hieraan onderhevig in variërende mate.<sup>423</sup>

De aanwezigheid van zuurstof in het materiaal en de omgeving draagt bij tot de versnelde kinetische reactie van het al dan niet ontvlambare plantenmateriaal.<sup>424</sup> Dit kan op twee manieren: bij blootstelling aan een direct hittebron (1), en een geleidelijke thermale degradatie in een meer gecontroleerde omgeving (2).<sup>425</sup> Het eerste zal leiden tot een snelle kinetische reactie, terwijl het andere eerder opbouwt in de respons. Wat er in het ergste geval – bij totale verbranding – overblijft is koolstofresidu.<sup>426</sup> Het opbranden van papier is een combinatie van zuurstof (1), ontvlambaar materiaal (2), en energie die gecreëerd wordt om de thermale reactie gaande te houden (3).<sup>427</sup> De volledige vernietiging van het pure cellulosemateriaal in papier gebeurt bij  $\pm 140^\circ$  Celsius.<sup>428</sup> In het zachtste geval verkleurt het aangetaste materiaal – vergelijkbaar aan het koolstofresidu, maar zonder volledige vernietiging (cf. supra) (afbeelding 7.8). Naarmate het papier verouderd, en dus zwakker wordt qua waterstofverbindingen, is de kans tot thermale degradatie groter, en zelfs geleidelijk.<sup>429</sup> In het

---

<sup>420</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 163.

<sup>421</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 164.

<sup>422</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 164.

<sup>423</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 164.

<sup>424</sup> Paul R. Gregory, Andrew Martin, Boyce S. Chang, Stephanie Oyola-Reynoso, et al., “Inverting Thermal Degradation Using Chemi- and Physi-sorbed Modifiers for Templated Material Synthesis,” *Frontiers in Chemistry*, vol. 6, artikel 338 (7 september 2018): 7.

<sup>425</sup> Geparafraseerd uit Gregory, Martin, Chang, Oyola-Reynoso, et al., “Inverting Thermal Degradation,” 5.

<sup>426</sup> Gregory, Martin, Chang, Oyola-Reynoso, et al., “Inverting Thermal Degradation,” 6.

<sup>427</sup> Geparafraseerd uit Gregory, Martin, Chang, Oyola-Reynoso, et al., “Inverting Thermal Degradation,” 3.

<sup>428</sup> Geparafraseerd uit X. Zou, N. Gurnagul, T. Uesaka en J. Bouchard, “Accelerated aging of papers of pure cellulose: mechanism of cellulose degradation and paper embrittlement,” *Polymer Degradation and Stability*, 43 (1994): 399.

<sup>429</sup> Zou, Gurnagul, Uesaka en Bouchard, “Accelerated aging of papers of pure cellulose,” 393.

geval van papierobjecten lijkt het principe van een lagere temperatuur ter conservatie geen slechte norm om aan te houden. Hitte draagt alvast bij tot verscheidene degradatieresultaten, waaronder het brozer worden van, verkleuren van, en de mogelijke totale vernietiging van het object.

Met bovengenoemde fysische actoren – zwellings- en krimpings-, foto-, en thermale degradatie – zijn drie belangrijke mogelijke facilitators van degradatie in papiermateriaal aangekaart. Een conservatiesuggestie om zowel thermale, als fotodegradatie tegen te gaan – en oxidatieve reacties te vermijden – is het opslaan van het object in een donkere omgeving met een lage temperatuur.<sup>430</sup> Een laatste mogelijk proces is de mechanische degradatie (cf. infra).

#### 7.1.3.4 Mechanische degradatie

Mechanische degradatie is een breed begrip waarbij het vooral gaat om zichtbare fysieke schade: scheuren, plooien, gaatjes, kreuken, stofschade, als voorbeelden. Een andere omschrijving hiervoor is contactschade.<sup>431</sup> Deze vorm kan onderverdeeld worden in twee categorieën: contactschade door interactie met de externe aanwas op de bovenlaag of in het materiaal (stof, verf, vuil, als voorbeelden) (1), en schade door overmatig fysiek contact waardoor het object over zijn uiterste grens gaat (scheuren of plooien, bijvoorbeeld) (2).<sup>432</sup>

Voordat de schadetypes besproken kunnen worden is het belangrijk om de eigenschappen van papier die al dan niet mechanische degradatie in de hand werken te bespreken. Treksterkte is een belangrijk principe in het geval van papier, en is afhankelijk van het vochtgehalte in het materiaal.<sup>433</sup> Droog papier is harder te scheuren dan nat papier, maar in het geval van de laatste actor heeft deze meer rek.<sup>434</sup> Dit heeft te maken met de bindingen tussen de verschillende vezels – korte stapels in het geval van papier – en de watermoleculen aanwezig. Deze actoren bepalen de mogelijke treksterkte (1), en de kracht van de bindingen binnen het papier zelf (2).<sup>435</sup> Met dit in het achterhoofd, en het idee dat het meeste papier op het einde van het productieproces nog weinig vocht bevat, kan het verklaren waarom bij

---

<sup>430</sup> Van der Reyden, Watteuw en Hofmann, “New Trends in Preservation in the Digital Age,” 10.

<sup>431</sup> Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 175.

<sup>432</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronkright en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 175.

<sup>433</sup> Brückle en Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” 112.

<sup>434</sup> Geparafraseerd uit Brückle en Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” 112.

<sup>435</sup> Brückle en Banik, “Structure and Properties of Dry and Wet Paper,” 112.

plooien het papierobject een geheugen lijkt te hebben (cf. supra). Een vouw in papier, in tegenstelling tot bijvoorbeeld katoen (een ander celluloseproduct), verdwijnt niet zonder restauratie-interventie. Permanente plooien, breuken, kreuken en scheuren zijn voorbeelden van mechanische schade waaraan papieren kledingstukken onderhevig aan kunnen zijn (cf. infra) (afbeelding 7.9). Papier, eenmaal als het lokale stress – zoals in een plooï – heeft ondergaan zal een veranderde interne vezelstructuur hebben. De kracht die deze plek nog verder kan ondergaan is dan weer afhankelijk van de vochtabsorptie versus de mechanische kracht van de gebroken vezelbindingen.<sup>436</sup> In het cellulosemateriaal zijn de belangrijkste mechanische eigenschappen, onder andere, treksterke en stijfheid.<sup>437</sup> Verlies van deze factoren kan leiden tot verzwakking, broosheid, gebruiksonvriendelijkheid en visuele schade (afbeelding 7.10).<sup>438</sup> Dit kan verklaren waarom een plooï bijvoorbeeld een permanente zwakke plek in een papierobject blijkt te zijn. Ook bij mechanische schade lijkt de samenwerking tussen de watermoleculen en het vezelmateriaal – de cellulose – een belangrijke factor (cf. supra). Uiteindelijk is papier continue onderhevig aan twee relaties – hydromechanisch (water) (1), en chemo-mechanisch (chemische samenstelling) (2) – die altijd het equilibrium binnen het papierobject uitdagen.<sup>439</sup>

Verdergaande op de mogelijke schadetypes: er kunnen een aantal redenen zijn waarom er sprake is van contactschade begin een papierobject. Dit is schade die specifiek aanwezig is vanwege normaal gebruik: etnografische gebruiksschade (1). Daarnaast is er de degradatie die afkomstig is door misbruik of verwaarlozing van het object (2).<sup>440</sup> Gezien de uitkomst gelijkaardig is, zichtbare mechanische schade, is het onderscheid tussen deze twee mogelijkheden niet gemakkelijk te maken.

Ook het onderscheid met de drie andere degradatievormen is geen evidentie – er is een consistente overlap, zoals bijvoorbeeld uitlaatschade (cf. supra).<sup>441</sup> In het geval van

---

<sup>436</sup> A. Parsa Sadr, E. Bosco en A.S.J. Suiker, “Multi-scale model for time-dependent degradation of historic paper artefacts,” *International Journal of Solids and Structures*, 248 (2022): 1.

<sup>437</sup> Geparafraseerd uit Parsa Sadr, Bosco en Suiker, “Multi-scale model for time-dependent degradation,” 2.

<sup>438</sup> Geparafraseerd uit Parsa Sadr, Bosco en Suiker, “Multi-scale model for time-dependent degradation,” 2.

<sup>439</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Parsa Sadr, Bosco en Suiker, “Multi-scale model for time-dependent degradation,” 3-4.

<sup>440</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronknight en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 175.

<sup>441</sup> Geparafraseerd uit Florian, Kronknight en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 176.

contactschade door externe aanwas (1) zijn de mogelijke reacties gegeven in de eerder besproken secties: uitlaatschade (chemisch), insecten- en fungisporen (biologisch), huidschilfers- en oliën door contact (biologisch/chemisch), als voorbeelden (cf. supra). Veel van de mogelijke reacties kunnen naar de voorafgaande categorieën getraceerd worden. Een aparte nadruk kan gelegd worden op stof en mineralen: deze kunnen ook nog wrijfschade teweeg brengen, zeker bij overmatige opbouw op het oppervlak.<sup>442</sup>

Belangrijker is de tweede categorie: degradatie door fysiek misbruik of verwaarlozing van het papierobject (2). Dit is zichtbare structurele schade. In dit geval gaat het om het expliciet uitlokken van stress, deformatie, en het shiften van de interne huishouding van het papier dat dan weer tot schade leidt, als voorbeelden.<sup>443</sup> Bovengenoemde factoren in combinatie met deze stressactoren resulteren dan in mechanische degradatie (cf. supra). Fout gebruik van papiermateriaal, expres of per ongeluk, zal zichtbare stressplekken vertonen. Deze zullen hoogstwaarschijnlijk ook zichtbaar blijven, gezien het fysiek geheugen van papier. De reden waarom dit deel belangrijker lijkt dan het voorafgaande is omdat het verschilt met de rest. Het heeft een impliciet interveniërend karakter: iemand heeft het papiermateriaal een bepaalde mechanische actie laten ondergaan die blijvende gevolgen heeft. Mechanische schade zal altijd de fysieke kwaliteit en de stabiliteit van het papierobject aantasten.<sup>444</sup>

Papier als gebruiksobject heeft een aantal mechanische zwaktepunten waardoor het moeilijker toepasbaar is voor toegepaste kunsten, zoals mode. Tenzij het specifiek de bedoeling is van de ontwerper is de kans klein dat het papieren modeobject mechanische stress overleeft voor lange duur. Dit zien we ook terugkomen in de geschiedenis van het papieren kledingobject (cf. infra). Omdat “Object X” patroonpapier emuleert is dit de laatste stap binnen het analyseproces van papier als materiaal. Wat is patroonpapier eigenlijk? Daarna is het tijd om te kijken naar het materiaal dat binnen de modesector bekend staat als “synthetisch papier”: Tyvek® (cf. infra).<sup>445</sup>

---

<sup>442</sup> Florian, Kronknight en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 176.

<sup>443</sup> Geparafraseerd uit Parsa Sadr, Bosco en Suiker, “Multi-scale model for time-dependent degradation,” 5.

<sup>444</sup> Florian, Kronknight en Norton, “Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials,” 178.

<sup>445</sup> Terminologie afkomstig uit Quinn, *Techno Fashion*, 121.

#### 7.1.4 Excursie: patroonpapier

“A few specialized tools are hand when fitting muslins and adjusting patterns. [...] There are a number of options for pattern work, such as Swedish Tracing Paper (an interfacing-like product), tissue paper, architect’s trace, alpha-numeric grid paper used in the industry, and exam table paper.”<sup>446</sup>

Patroonpapier is een van de belangrijkste instrumenten van de modeontwerper. Het is geen exact soort type van papier. Meerdere varianten kunnen gebruikt worden voor hetzelfde effect te bekomen, maar er zijn wel altijd overeenkomsten. Wat ze zeker al gemeen hebben is dat het materiaal dient als een van de eerste stappen in het bekomen van een kledingstuk.

Historisch gezien bestaan kledingpatronen als sinds het einde van de zestiende eeuw. Een voorbeeld hiervan is de Baskische kleermaker en wiskundige Juan de Alcega zijn *Libro de geometría practica y traca* uit 1580-1589. Een ander voorbeeld is Spaanse meesterkleermaker Martin de Anduxar’s *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres* (1640). De bedoeling van deze traktaten was om instructie te geven zodat de kleermaker zo efficiënt mogelijk kon werken, en er dus geen materiaalverlies was. Dit bijvoorbeeld door het overmatig gebruik van stof. In Frankrijk is het oudste patroonboek *Le Tailleur Sincere* (1671) van Benoît Boullay<sup>447</sup>. De Franse Verlichting zou veel van de kunsten – en dus van kleermaken en patroontekenen – opnemen in de befaamde *encyclopédie* van filosofen Denis Diderot en Jean Le Rond D’Alembert uit 1776.<sup>448</sup> De kunst van het patroontekenen heeft een exhaustieve achtergrond. Het was gedurende lange periode een instrument van de professional alleen, zoals de negentiende-eeuwse Engelse meesterkleermaker Edward B. Giles opmerkte:

“Happy was the tailor who possessed a good fitting pattern: it was cherished by him as a valuable trade secret. In indentures it was sometimes stipulated that the master should give a copy to his apprentice, but was done only on condition of strict secrecy. So precious were these patterns considered they were often bequeathed as a fitting legacy from father to son.”<sup>449</sup>

---

<sup>446</sup> Citaat van Sarah Veblen uit Sarah Veblen, *The Complete Photo Guide to Perfect Fitting* (Beverly: Quarry Books 2012): 18.

<sup>447</sup> Joy Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry – The home dressmaking fashion revolution* (Londen: Bloomsbury Academic, 2014): 5.

<sup>448</sup> Geparafraseerd uit Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry*, 5.

<sup>449</sup> Citaat van Edward B. Giles uit Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry*, 7.



Patronen zouden tot het midden van de negentiende eeuw gelimiteerd blijven tot professionele publicaties. Daarna zouden ze stilaan publiek goed worden.<sup>450</sup> Een vroeg voorbeeld hiervan is *The Workwoman's Guide* (1838) van auteur Lady (alias) – bedoelt als instructieboek voor de huisnaaister.<sup>451</sup> De Franse publicatie *Journal des Demoiselles* (vanaf 1833) was specifiek gericht aan de non-professional.<sup>452</sup> Kleermakermagazines blijven tot op de dag van vandaag patronen uitgeven voor de kleermaker en de hobbyist. Een van de belangrijkste materialen voor deze individuen is uiteindelijk het traceerpapier. Dit papier was een van de eerste stappen in het maken van een kledingstuk: eerst werden de patronen geproduceerd (1), daarna de *toile* – de “*draping pattern*,” het voorbeeldproduct – (2), en dan uiteindelijk het origineel in de juiste materialen en details (3).<sup>453</sup>

Patronen zouden initieel gepubliceerd worden om zelf te tekenen, maar natuurlijk waren er ook publicaties die volledige patronen verkochten. Een van de vroegste voorbeelden van apart geleverde patronen zijn die van de Amerikaanse producent Demorest.<sup>454</sup> De vroegste patronen werden geproduceerd uit vloeipapier, ook wel gekend als zijdepapier (*silk tissue paper*). De massaproductie van dit licht, transparant materiaal werd gedreven door de overgang van de papierproductie-industrie naar houtpulp in plaats van lompen (cf. supra).<sup>455</sup> De productie van transparante traceerpapieren kan teruggeleid worden tot de periode van 1878, naar het onderzoek van de Duitse papierproducent Robert Emmel omtrent de intensieve slagkracht om doorzichtig papier te bekomen.<sup>456</sup> Er zijn variaties afhankelijk van de markteisen: “huiselijk of industrieel gebruik, luxe verpakkingen, en traceerpapier.”<sup>457</sup>

Modern zijdepapier wordt omschreven als volgt: “Silk tissue paper is a soft, flexible low-weight paper. It is often slightly transparent because of its low weight. Ageing-resistant silk tissue paper is made of pure fresh cellulose fibres, with or without carbonate buffer. Silk

---

<sup>450</sup> Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry*, 18.

<sup>451</sup> Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry*, 20.

<sup>452</sup> Geprafraseerd uit Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry*, 21.

<sup>453</sup> Inhoud en terminologie afkomstig uit Veblen, *The Complete Photo Guide to Perfect Fitting*, 10.

<sup>454</sup> Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry*, 40. Opmerking: er is discussie over wie de feitelijke ontwerpster is: Margaret Demorest, of Ellen Louise Curtis (of haar zus Kate) die werkzaam was voor William Jennings Demorest. Dit is niet per se van belang voor het onderzoek, maar interessant om te weten. Bron: Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry*, 40.

<sup>455</sup> Spanabel Emery, *A History of the Paper Pattern Industry*, 29.

<sup>456</sup> Claude Laroque, “History and analysis of transparent papers,” *The Paper Conservator*, 28:1 (2004): 24.

<sup>457</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Laroque, “History and analysis of transparent papers,” 25.

tissue paper is used to wrap sensitive objects and as filling or interleaving material.”<sup>458</sup> Dit papier wordt vanwege zijn zuurvrije (pH 7, basisch) kwaliteiten gebruikt voor bescherming en preservatie, zoals in het depot.<sup>459</sup> Met dit product is het allemaal begonnen vanaf het midden van de negentiende eeuw. Naarmate de industrie groeide nam ook de keuze aan materiaal toe. In het geval van standaard zijdepapier werd het uiteindelijk vervangen omdat het makkelijk kon scheuren, terwijl een industrieel patroon het liefst hergebruikt kon worden.<sup>460</sup> Een laag gewicht en flexibiliteit, gelijkaardig aan zijdepapier, bleef wel een vereiste (cf. supra). Een recentelijk voorbeeld is *Swedish Tracing Paper* (cf. supra). Deze wordt gemaakt van Abacávezels (*Musa textilis*) – de vezelbanaan.<sup>461</sup> Het materiaal is transparant genoeg voor te traceren, maar kan tegelijkertijd gebruikt worden om de patronen aan elkaar te naaien – een voordeel dat het heeft tegenover papier gemaakt van houtpulp.<sup>462</sup> De transparantie van deze materialen is vanwege de lage hoeveelheid lucht (zuurstof) die aanwezig is tussen de vezelbindingen. Dit wordt verkregen door langdurige en stevige druk op de vellen uit te oefenen.<sup>463</sup> De vezelstructuur is minimaal traceerbaar afhankelijk van hoe hard de het plantmateriaal bewerkt is geweest tijdens de productie.<sup>464</sup> Dit kan een verklaring geven voor

---

<sup>458</sup> Citaat van Klug Conservation uit Klug Conservation, “Silk Tissue paper,” *klug-conservation.com*, geraadpleegd op 24 augustus 2023, <https://www.klug-conservation.com/Paper-Silk-tissue-paper#:~:text=Silk%20tissue%20paper%20is%20a,as%20filling%20or%20interleaving%20material>.

<sup>459</sup> Klug Conservation, “Silk tissue paper,” *klug-conservation.com*, geraadpleegd op 24 augustus 2023, <https://www.klug-conservation.com/Paper-Silk-tissue-paper#:~:text=Silk%20tissue%20paper%20is%20a,as%20filling%20or%20interleaving%20material>.

<sup>460</sup> Veblen, *The Complete Photo Guide to Perfect Fitting*, 19.

<sup>461</sup> Plush Addict, “What is Swedish Tracing Paper and How Do You Use It?,” *plushaddictblog.co.uk*, geraadpleegd op 24 augustus 2023, <https://plushaddictblog.co.uk/2021/12/29/what-is-swedish-tracing-paper-and-how-do-you-use-it/#:~:text=Swedish%20Tracing%20Paper%20is%20a,muslins%20or%20toiles%20whilst%20dressmaking>. Opmerking: *Swedish Tracing Paper* kan genaaid worden, zoals een stof, maar het blijft een celluloseproduct. Op de lange termijn is deze dus onderhevig aan dezelfde processen als standaardpapier, in zekere mate. Tyvek®, als synthetisch product, is dit niet. Dit is belangrijk om in het achterhoofd te houden waarom Tyvek® een betere keuze blijft boven de mogelijke organische alternatieven.

<sup>462</sup> Geparafraseerd van Plush Addict, “What is Swedish Tracing Paper and How Do You Use It?,” *plushaddictblog.co.uk*, geraadpleegd op 24 augustus 2023, <https://plushaddictblog.co.uk/2021/12/29/what-is-swedish-tracing-paper-and-how-do-you-use-it/#:~:text=Swedish%20Tracing%20Paper%20is%20a,muslins%20or%20toiles%20whilst%20dressmaking>.

<sup>463</sup> LCI Paper, “What is Vellum & Is Vellum Paper the Same as Tracing Paper?,” *lci-paper.com*, geraadpleegd op 24 augustus 2023, <https://www.lcipaper.com/kb/vellum-paper-tracing-paper.html>.

<sup>464</sup> Laroque, “History and analysis of transparent papers,” 27.

de fragiliteit – scheurbaarheid – van dit specifieke papiertype. Patroonpapier kan zelfs geproduceerd worden uit synthetisch materiaal, zoals bijvoorbeeld polyester.<sup>465</sup> Het papier waarop Maison Martin Margiela's "Object X" zich heeft gebaseerd is hoogstwaarschijnlijk *alpha-numeric grid paper* (cf. supra) (afbeelding 7.11). Dit papier heeft markeringen, wat het gemakkelijker maakt om vormen te traceren, en om de specifieke verhouding te creëren die nodig zijn voor een intrinsiek kledingpatroon.<sup>466</sup>

Met deze excursie is duidelijk geworden hoe patroonmateriaal van verscheidene producten gemaakt kan worden. Deze moeten beantwoorden aan een aantal standaarden. De bedoeling is dat het functioneel is en meermaals toepasbaar. De verwachtingen zijn als volgt: transparantie voor te traceren, licht, dun, flexibel en duurzaam voor industrieel hergebruik. Vanzelfsprekend is het ook kleurloos, aangezien verf de stof kan aantasten via bloeding vanuit het papier. Dit is een algemene conservatiebezorgdheid (cf. supra). De interne kenmerken, zoals de vezelsterkte en -dikte, lijken een invloed te hebben op het materiaal. Patroonpapier kan op een gelijkaardige manier conservatieveel behandeld worden in dezelfde trant als standaard papier, mits rekening houdend met deze kenmerken. Al de rest kan teruggeleid worden naar dezelfde degradatieprocessen, al dan niet versneld door de fragiliteit van het lichte materiaal (cf. supra). Wat zeker geconcludeerd kan worden, ongeacht de chemische en materiële samenstelling, is dat patroonpapier onlosmakend verbonden is aan de mode-industrie. Het patroon is altijd de eerste stap geweest naar het kledingstuk, en dit is de geschiedenis die Maison Martin Margiela ook duidelijk probeert te vertellen met "Object X" (cf. supra).

## 7.2 Tyvek®: een industrieel wonderproduct

"Tyvek® may resemble paper, but its performance is anything but paper-like."<sup>467</sup>

---

<sup>465</sup> Wawak, "Pellon 815 Red Dot Tracing Paper – 45" x 25 Yds.," *wawak.com*, geraadpleegd op 24 augustus 2023, <https://www.wawak.com/cutting-measuring/patterns-supplies/pellon-815-red-dot-tracing-paper-45-x-25-yds/#sku=intf70>

<sup>466</sup> Wawak, "Dotted Marking #15 Pattern Paper – 500' X 36" - White," *wawak.com*, geraadpleegd op 24 augustus 2023, <https://www.wawak.com/cutting-measuring/patterns-supplies/dotted-marking-15-pattern-paper-500/#sku=msc42>.

<sup>467</sup> Citaat van DuPont uit DuPont, "What is Tyvek®," *dupont.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www.dupont.com/what-is-tyvek.html>.

“Feels like paper, but it’s not paper/Feels like fabric, but it’s not fabric/Distinctive look & feel/Lightweight & Flexible/Water-resistant, yet breathable/Tear-resistant & durable/Printable and convertible/100% Recyclable.”<sup>468</sup>

Tyvek® is een van de vele producten van het Amerikaanse bedrijf E.I du Pont de Nemours & Company, ook wel gekend als DuPont Company. Deze producent specialiseert al sinds 1802 in biotechnologische, chemische en farmaceutische uitvindingen. Sinds 2015 is DuPont een onderdeel van Dow Chemical – DowDuPont.<sup>469</sup> De bekendste ontwikkelingen van DuPont zijn, onder andere, synthetische polymeren voor commercieel gebruik, zoals Lucite®, Lycra®, Mylar®, Kevlar®, en Tyvek®.<sup>470</sup>

Tyvek® is het product waarmee Maison Martin Margiela in 1997 de illusie creëerde van patroonpapier – zonder dat het effectief cellulosepapier was (afbeelding 7.12). Hiermee kan de denkoefening gemaakt worden wat het voordeel is van Tyvek® ten opzichte van patroonpapier: zijn het de visuele kwaliteiten? De chemisch-materiële samenstelling? Is het gebruiksvriendelijker als modeobject voor de gebruiker (primaire functie) en de curator-conservator (secundaire functie)? Zijn er ook nadelen aan Tyvek®, een product specifiek ontwikkeld voor, onder andere, de bouwindustrie? Kan het dus extremere omstandigheden aan dan een standaard kledingstuk? Dat is wat deze sectie poogt te analyseren. De eerste stap is een korte introductie in de productiegeschiedenis van Tyvek® (1). Deze wordt dan opgevolgd door de materiaal-technische kwaliteiten (2), om dan uiteindelijk te kijken naar de mogelijke voor- en nadelen op conservatievlak (3). Hiermee wordt dit anorganisch product op gelijkaardige manier onder de loep gelegd als zijn organische tegenhanger: (patroon)papier.

---

<sup>468</sup> Citaat van DuPont uit DuPont, “Tyvek® - What is Tyvek®,” *dupont.com*, geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://www.dupont.com/tyvekdesign/design-with-tyvek/why-tyvek.html#:~:text=Tyvek%C2%AE%20can%20endure%20temperatures,not%20be%20considered%20fire%20resistant>.

<sup>469</sup> Britannica (red.), “DuPont Company – American company,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/topic/DuPont-Company>.

<sup>470</sup> Inhoud (geparafraseerd) en terminologie afkomstig uit Britannica (red.), “DuPont Company – American company,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/topic/DuPont-Company>.

### 7.2.1 Productiegeschiedenis en chemisch-materiële samenstelling Tyvek®

De geschiedenis van Tyvek®, een synthetisch product gemaakt uit *High-density polyethylene* (HDPE) begint voor 1955 (cf. infra).<sup>471</sup> De ontwikkeling van synthetische polymeren, anorganische verbindingen, kent zijn ontstaan aan het begin van de twintigste eeuw. In 1907 werd het patent aangevraagd voor Bakeliet (fenolhars,  $(C_6H_6O \cdot CH_2O)_n$ ), een uitvinding van Belgische chemicus Leo Baekeland.<sup>472</sup> Het materiaal, ontwikkeld door druk uit te oefenen op een mix van fenol (carbolzuur,  $C_6H_6O$ ) en formaldehyde ( $CH_2O$ ) gecombineerd met een katalysator, was het eerste synthetisch plasticproduct.<sup>473</sup> De ontwikkeling van dit synthetisch product zou de start betekenen van de polymerenrace van de twintigste eeuw.<sup>474</sup> Het is de verbindingen tussen de verschillende polymeren die bepalen welke eigenschappen het plasticobject aanneemt, bijvoorbeeld flexibel of rigide. Het is de samenstelling van deze atomen, niet het polymeer zelf, die bepalen wat het plasticmateriaal inhoudt.<sup>475</sup> Dit verklaard waarom er de mogelijkheid is geweest tot zoveel verscheidene vormen van plastic, met elk hun specifiek gebruik, zoals Tyvek®.

Hiermee zijn de eerste stappen gezet tot de ontwikkeling van polyethyleen-producten, namelijk *Low-density polyethylene* (LDPE).<sup>476</sup> De productie van dit materiaal kwam tot stand vanuit experimenten uitgevoerd door het Britse chemiebedrijf Imperial Chemical Industries Ltd. (ICI) in 1933 (patent in 1937, commerciële productie vanaf 1939).<sup>477</sup> In dit geval ging het om een proces gelijkaardig aan Bakeliet – hoge druk uitoefenen op de chemische componenten –, maar dan met ethyleen ( $C_2H_4$ ). Deze component is afkomstig van, bijvoorbeeld, natuurgas

---

<sup>471</sup> Opmerking: omdat de productie van Tyvek® al samenhangt met zijn chemische achtergrond is er, in tegenstelling tot bij de sectie “8.1 Papier: een multidisciplinair product”, geopteerd om de twee delen van de productiegeschiedenis en samenstelling samen te bespreken. Dit om de consistentie van het onderzoek te behouden, in plaats van twee onnodig overlappende segmenten te schrijven.

<sup>472</sup> Yvonne Sashoua, “Historical Development of Plastics,” in *Conservation of Plastics – Materials Science, degradation and preservation* (Oxford/Burlington: Butterworth-Heinemann (Elsevier), 2009): 26.

<sup>473</sup> Geparafraseerd uit Sashoua, “Historical Development of Plastics,” 26.

<sup>474</sup> Sashoua, “Historical Development of Plastics,” 27.

<sup>475</sup> Geparafraseerd uit Sashoua, “Historical Development of Plastics,” 19.

<sup>476</sup> Inhoud en terminologie afkomstig uit Sashoua, “Historical Development of Plastics,” 20.

<sup>477</sup> Geparafraseerd uit Britannica (red.), “Polyethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/polyethylene#ref1049314>.

of petroleum.<sup>478</sup> De polymerisatie van deze ethyleencomponenten kunnen toegepast worden als plasticproduct, bijvoorbeeld plasticfolie of synthetisch garen.<sup>479</sup> Een verdere ontwikkeling hierop is LLDPE, oftewel *Linear low-density polyethylene*, waar de Ziegler-Natta-katalysator belangrijk voor was (afbeelding 7.13).<sup>480</sup> Deze werd uitgevonden door scheikundigen Karl Ziegler (1898-1973) en Giulio Natta (1903-1979) in de periode van 1950.<sup>481</sup> Het zou resulteren in een gedeelde Nobelprijs in 1963 voor het verder ontwikkelen, en onderzoek, naar hoge kwaliteit polyethyleen.<sup>482</sup> Ethyleen wordt in de Ziegler-Natta-katalysator gecombineerd met de chemische samenstellingen 1-buteen (C<sub>4</sub>H<sub>8</sub>), 1-hexeen (C<sub>6</sub>H<sub>12</sub>), en 1-octeen (C<sub>8</sub>H<sub>16</sub>), waardoor de ketens korter en dichter bij elkaar liggen.<sup>483</sup> Buiten de betere moleculaire ketenstructuur blijven de eigenschappen gelijkaardig aan LDPE.<sup>484</sup>

In 1953 zou vanuit deze ontwikkelingen *High-density polyethylene* (HDPE) ontstaan. De officiële uitvinder van HDPE-syntheseprocess is de eerder genoemde Karl Ziegler.<sup>485</sup> De Ziegler-Natta-katalysator zou, onder andere als een van de opties, bijdragen aan het helpen ontwikkelen van HDPE.<sup>486</sup> Het resulterend product heeft een opeengepakte, kristallijne materiële kwaliteit. De dichte interne moleculaire structuur resulteert in een sterk, medium-stijf

---

<sup>478</sup> Francis A. Carey en Encyclopaedia Britannica (red.), “Ethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/ethylene>.

<sup>479</sup> Geparafraseerd uit Britannica (red.), “Polyethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/polyethylene#ref1049314>.

<sup>480</sup> Inhoud en terminologie afkomstig uit Britannica (red.), “Polyethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/polyethylene#ref1049314>.

<sup>481</sup> Geparafraseerd uit Britannica (red.), “Ziegler-Natta catalyst – chemistry,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/Ziegler-Natta-catalyst>.

<sup>482</sup> Geparafraseerd uit Anthony N. Stranges, Lisa Michelle Brown, Encyclopaedia Britannica (red.), “Karl Ziegler – german chemist,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/biography/Karl-Ziegler>.

<sup>483</sup> Inhoud en terminologie afkomstig uit Britannica (red.), “Polyethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/polyethylene#ref1049314>.

<sup>484</sup> Britannica (red.), “Polyethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/polyethylene#ref1049314>.

<sup>485</sup> The Nobel Prize organisation, “Karl Ziegler,” *nobelprize.org*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www.nobelprize.org/prizes/chemistry/1963/ziegler/facts/>.

<sup>486</sup> Britannica (red.), “Polyethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/polyethylene#ref1049314>.

materiaal.<sup>487</sup> Het smeltpunt van HDPE ligt hoger dan zijn voorganger. Deze is 20° Celsius, met een herhaalde resistentie aan blootstellingen van 120° Celsius –, waardoor het gesteriliseerd kan worden.<sup>488</sup> Het wordt bijvoorbeeld gebruikt voor melkflessen.<sup>489</sup> HDPE zou uiteindelijk de basis vormen voor Tyvek® (cf. supra).

Tyvek® werd in 1955 ontwikkeld door DuPont, via het onderzoek van ingenieur Jim White.<sup>490</sup> Het merk werd geregistreerd in 1965, en geproduceerd voor commercieel gebruik in 1967.<sup>491</sup> Het materiaal zelf is een *nonwoven*, een niet-geweven stof, oftewel vlies, geproduceerd uit HDPE. In het geval van Tyvek® is de exacte samenstelling van de HDPE koolstof (C) en waterstof (H). Het werd omschreven als een gesponnen Olefin.<sup>492</sup> Olefin-doek, bijvoorbeeld, is een lichtgewicht stofmateriaal met een gewichtskoncentratie van minder dan 1.0% in totaal. Deze bestaat uit polyalkenen – meerdere onverzadigde koolwaterstoffen (alkeen; C<sub>n</sub>H<sub>2n</sub>).<sup>493</sup>

De omschrijving van het principe van een niet-geweven stof gaat als volgt: “EDENA (The European Disposable and Nonwovens Association) defines a nonwoven as “a manufactured sheet, web or batt of directionally or randomly orientated fibers, bounded by friction, and/or cohesion and/or adhesion”.”<sup>494</sup> Andere voorbeelden van *nonwovens* zijn vilt, en in sommige documentatie zelfs papier.<sup>495</sup> De vezels zijn, naast de manier van binding, het

---

<sup>487</sup> Geparafraseerd uit Britannica (red.), “Polyethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/polyethylene#ref1049314>.

<sup>488</sup> Geparafraseerd uit Britannica (red.), “Polyethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/polyethylene#ref1049314>.

<sup>489</sup> Britannica (red.), “Polyethylene – chemical compound,” *britannica.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/polyethylene#ref1049314>.

<sup>490</sup> Geparafraseerd uit Sophie Bramel en Patricia Poiré, *High-Tech Fabrics & Fashion* (Parijs: Éditions Falbalas, 2012): 231.

<sup>491</sup> Geparafraseerd uit Bramel en Poiré, *High-Tech Fabrics & Fashion*, 231.

<sup>492</sup> Geparafraseerd uit Mark Sharfman, Rex T. Ellington and Mark Meo, “The Introduction of Postconsumer Recycled Material into TYVEK® - Production, Marketing, and Organizational Challenges,” *Journal of Industrial Ecology*, 5(1):127 (februari 2008): 128.

<sup>493</sup> Geparafraseerd uit Sharfman, Ellington and Meo, “The Introduction of Postconsumer Recycled Material into TYVEK®,” 128.

<sup>494</sup> Citaat van EDENA uit Alireza Pourmahammadi, I. Jones (red.) en G.K. Stylios (red.), “Nonwoven materials and joining techniques,” in *Joining Textiles – Principles and Applications* (Cambridge: Woodhead Publishing Limited, 2013): 566.

<sup>495</sup> Pourmahammadi, Jones en Stylios, “Nonwoven materials and joining techniques,” 566.

belangrijkste aspect.<sup>496</sup> In het geval van Tyvek® dus polyethyleen, dat zijn origine kan traceren naar minerale substanties (cf. supra).

De volledige materiaal-technische definitie van Tyvek®, volgens DuPont, is: “[...] a 100% synthetic material made from high-density spunbound polyethylene fibres.”<sup>497</sup> *High-density spunbound* (HDS) refereert naar de manier hoe de vezels aan elkaar gehecht zijn in het eindproduct. Textielingenieur Alireza Pourmahammadi omschrijft het proces als volgt: “Polymer laid, or spun-melt technology is a one-step process for converting polymer resin directly into a nonwoven web. In this process, fabrics are produced by extrusion spinning in which filaments are directly collected to form a web and therefore the intermediate steps of conventional spinning (i.e. fibre carding, cross-lapping, etc.), are eliminated resulting in a high production and low cost method of web formation.”<sup>498</sup> Dit proces is ontwikkeld door Dupont op het einde van de jaren vijftig.<sup>499</sup> De productie kan opgesomd worden als volgt:

“The spunbound process not only forms the fabric sheet but also applies bonding on the same production line. [...] The spunbound process consists of several steps: fibre releasing, quenching, drawing, bonding and winding.”<sup>500</sup>

Het gebruikte materiaal zijn polymeren met een hoog moleculair gewicht en een brede distributie van deze moleculen, zoals polyethyleen.<sup>501</sup> De voordelen hiervan zijn de volgende: “goede thermale eigenschappen, niet gemakkelijk te scheuren [sterk], een goede doordringbaarheid [van lucht en vocht], onder andere.”<sup>502</sup> Het proces van *flash spinning*, waarmee Tyvek® dus verkregen wordt, is de volgende:

---

<sup>496</sup> Pourmahammadi, Jones en Stylios, “Nonwoven materials and joining techniques,” 570.

<sup>497</sup> Citaat van DuPont uit DuPont, “What is Tyvek®,” *dupont.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www.dupont.com/what-is-tyvek.html>.

<sup>498</sup> Citaat van Alireza Pourmahammadi uit Pourmahammadi, Jones en Stylios, “Nonwoven materials and joining techniques,” 573.

<sup>499</sup> Pourmahammadi, Jones en Stylios, “Nonwoven materials and joining techniques,” 573.

<sup>500</sup> Citaat van Kailin Chen, Arkaprovo Ghosal, Alexander L. Yarin en Behnam Pourdeyhimi uit Kailin Chen, Arkaprovo Ghosal, Alexander L. Yarin en Behnam Pourdeyhimi, “Modeling of spunbond formation process of polymer nonwovens,” *Polymer*, 187 (2020): 1.

<sup>501</sup> Geparafraseerd uit Chen, Ghosal, Yarin en Pourdeyhimi, “Modeling of spunbond formation process,” 1.

<sup>502</sup> Geciteerd en geparafraseerd uit Chen, Ghosal, Yarin en Pourdeyhimi, “Modeling of spunbond formation process,” 1-2.



“Like the other spinning processes, flash spinning involves extrusion through a spinneret; but whereas pure molten polymer is extruded in the other processes, with flash spinning the extrudate is a partially separated two-phase mixture of pure solvent droplets and a highly saturated polymer/solvent mixture. The decompression across the spinneret capillaries induces flash evaporation and the formation of fibrils; voids are created within the fibrils as ruptures are caused by expanding globules of solvent vapour. The fibril webs are collected on a moving belt, and are then subjected to a combination of heat and pressure to promote self-bonding. This forms sheets of continuous strands of very fine interconnected fibres, with very high specific surface areas (30m<sup>2</sup>/g) and a high bursting strength.”<sup>503</sup>

DuPont beschrijft het materiaal als “een doorlopende vezel.”<sup>504</sup> Deze kan omschreven worden als een laminaat, waarbij meerdere lagen op elkaar geplaatst worden – richting afhankelijk van de nood van het materiaal – waardoor de externe penetratie gelimiteerd wordt door de dichtheid van de samenstelling.<sup>505</sup> De verhouding van hechting en ruimte (*voids*) is dan weer verantwoordelijk voor de doorlatendheid en lichtheid van het materiaal: een membraan.<sup>506</sup> Volgens DuPont is Tyvek® “een materiaal dat resistent is tegen microbacteriële penetratie, en ook tegen het binnendringen van schadelijke stoffen als asbest, schimmel, glasvezel en lood.”<sup>507</sup>

De samenstelling van Tyvek® kan samengevat worden in een aantal principes. Allereerst bestaat het uit een anorganisch product, HDPE (1). De samenstelling hiervan lijkt te resulteren in een lichtgewicht materiaal (cf. supra). Het feit dat het een anorganisch materiaal is en ogenschijnlijk niet zo afhankelijk van watermoleculen is als papier is een interessant gegeven. Daarnaast, als tweede en derde factoren, zijn de productieprocessen van belang: het *nonwoven*-principe (2) is gelijkaardig aan papier, wat ook geen geweven materiaal is. Het gesponnen-gedeelte (3) geeft de hechting van het materiaal weer. Deze heeft ergens wel weg van papier, maar in de plaats van druk en het verminderen van het vochtigheidsgehalte is er eerder sprake van een materiaal dat niet hygroscopisch is, en eerder reageert als een hars die

---

<sup>503</sup> Citaat van Derek B. Purchas en Ken Sutherland uit Derek B. Purchas en Ken Sutherland, “Non-woven Fabric Media,” in *Handbook of Filter Media* (Oxford: Elsevier, 2001): 101.

<sup>504</sup> Geparafraseerd en geciteerd van DuPont uit DuPont, “What is Tyvek®,” *dupont.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www.dupont.com/what-is-tyvek.html>.

<sup>505</sup> Flake.C. Campbell, “Introduction to Composite Materials and Processes: Unique Materials that Require Unique Processes,” uit *Manufacturing Processes for Advanced Composites* (Oxford: Elsevier Ltd., 2003): 3.

<sup>506</sup> Irwin M. Hutten, “Properties of Nonwoven Filter Media,” in *The Handbook of Nonwoven Filter Media, Second Edition* (Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd.), 2015): 123.

<sup>507</sup> Geparafraseerd en geciteerd van DuPont uit DuPont, “What is Tyvek®,” *dupont.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www.dupont.com/what-is-tyvek.html>.

aan elkaar smelt door druk en temperatuur.<sup>508</sup> Tyvek® is een waterafstotende thermoplast.<sup>509</sup> Ook hier lijkt water minder van tel te zijn voor de binding dan bij papier (cf. supra). Daarnaast lijkt het materiaal ook nog resistent tegen scheuren, tegen thermale invloeden, is het luchtdoorlatend, is het door de kwaliteit van de korte bindingen sterk, en valt het mogelijks te steriliseren door de hittebestendige kwaliteiten van polyethyleen, als voorbeelden (cf. supra). Dat het als papier eruit ziet lijkt alleen nog maar een extra bonus.

Tyvek® wordt gebruikt voor “constructie, industriële verpakkingen, medische beschermingspakken, briefenvelopen,” als voorbeelden.<sup>510</sup> Het vervolg van de eerder vermelde definitie van Tyvek® door DuPont gaat als volgt:

“Lightweight, durable and breathable, yet resistant to water, abrasion, bacterial penetration and aging. Tyvek® is an amazing material used to improve a variety of applications across multiple industries.”<sup>511</sup>

Een groot aantal van die kwaliteiten vallen inderdaad terug te traceren naar de chemisch-materiële samenstelling en het productieproces. Er lijkt ook weinig negatief gegeven aan de chemisch-materiële samenstelling van Tyvek®. De aanpak voor het conservatie-deel zal gericht zijn op het bestuderen van schademogelijkheden bij het hoofdcomponent van Tyvek®: *High-density polyethylene*, en polyethyleen in het algemeen. Eventuele mogelijke problematieken met Tyvek® zullen hier dan ook aan bod komen. Het is alvast belangrijk om, net als bij het papierproduct, te kijken naar wat Tyvek® kan betekenen voor de curator-conservator. Tegelijkertijd kan dit onrechtstreeks meehelpen het volgend vraagstuk op te lossen: was Tyvek® de betere keuze, in plaats van papier, als het aankomt op Maison Martin Margiela’s “Object X”? Of heeft het zijn eigen specifieke problemen?

---

<sup>508</sup> Chen, Ghosal, Yarin en Pourdeyhimi “Modeling of spunbond formation process of polymer nonwovens,” 1.

<sup>509</sup> Citaat van DuPont uit DuPont, “What is Tyvek®,” *dupont.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www.dupont.com/what-is-tyvek.html>.

<sup>510</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Stefanie Valentic, “DuPont’s Tvek Fiber Turns 50 (7 april 2017 – EHS Today),” *proquest.com*, geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://www.proquest.com/trade-journals/duponts-tyvek-fiber-turns-50/docview/1885194513/se-2?accountid=17215>.

<sup>511</sup> Citaat van DuPont uit DuPont, “What is Tyvek®,” *dupont.com*, geraadpleegd op 25 augustus 2023, <https://www.dupont.com/what-is-tyvek.html>.

## 7.2.2 Conservatie: mogelijke zwaktepunten

“Polyethylene is known for being a remarkably resistant polymer to degradation. Its chemical and biological inertness has fostered its application into various products from plastic bags and piping to the construction of fuel storage tanks.”<sup>512</sup>

Net als elk ander synthetisch product zijn er bij Tyvek® mogelijks een aantal nadelen. Aangezien dat het materiaal toegepast wordt in de medische en bouwsector kan er vanuit gegaan worden dat het structureel alvast sterker is op bepaalde vlakken dan papier (cf. supra). Voor deze sectie wordt er gekeken naar welke mogelijke degradaties er voor kunnen komen in het geval van polyethyleen, het hoofdbestanddeel van Tyvek®. Daarnaast wordt er ook rekening gehouden met eventuele opmerkingen vanuit de industrie of van gebruikers over nadelen bij de toepassing van Tyvek®.<sup>513</sup> Hiermee hoopt het onderzoek een beeld te geven van wat er mogelijks toch bekeken zou moeten worden bij de opstelling (curator) en bewaring (conservator) van objecten gemaakt uit Tyvek®, zoals Maison Martin Margiela’s “Object X.”

Nu, ongeacht welk proces in effect is, de degradatie van een synthetisch materiaal als polyethyleen heeft altijd direct en indirect schadelijke gevolgen voor de omgeving en nabije objecten. De interne degradatie van dit chemisch product kan de vrijgave betekenen van, onder andere, “ketonen, aldehyde, alcohol en carbonzuren.”<sup>514</sup> Ongeacht de trage degradatie is het aan te raden om te bekijken wat eventuele contactschade zou kunnen zijn, en op welke termijn. Dit in het geval van de combinatie met andere (mode)objecten. Een hoofdprincipe bij de afbraak van polyethyleen moet wel in acht gehouden worden: het betreft meestal een oxidatief proces. Blootstellingen aan “temperatuur, zuurstof, licht en enzymen,” als voorbeelden, kunnen

---

<sup>512</sup> Citaat uit van Juan-Manuel Restrepo-Flórez, Amarjeet Basi en Michael R. Thompson uit Juan-Manuel Restrepo-Flórez, Amarjeet Basi en Michael R. Thompson, “Microbial degradation and deterioration of polyethylene – A review,” *International Biodeterioration & Biodegradation*, 88 (2014): 83.

<sup>513</sup> Het betrekken van externe bronnen door professionele en niet-professionele gebruikers geeft een algemenere visie op de toepassing van Tyvek®. DuPont zelf gaat, net als elk bedrijf, zijn product vooral positief in de verf zetten. Alleen rekening hiermee houden zou een vertekend beeld geven. Deze bronnen worden alleen maar toegepast als er veelvuldige opmerkingen over gemaakt worden – in dit geval gaat het over kwantitatief over kwalitatief bewijs, mits met voorzichtigheid toegepast.

<sup>514</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Therese M. Karlsson, Martin Hassellöv en Ignacy Jakubowicz, “Influence of thermooxidative degradation on the in situ fate of polyethylene in temperate coastal waters,” *Marine Pollution Bulletin*, 135 (2018): 187-188.

bijdragen tot het initiëren van deze degradatie (cf. infra).<sup>515</sup> De afbraakreactie is vaak hetzelfde, maar de bron van waaruit het voortkomt kan variëren doorheen de verschillende degradatievormen. Deze processen werken vaak hand in hand, bijvoorbeeld thermale en biologische degradatie.<sup>516</sup>

Tyvek® bestaat uit de som van de productieprocessen en zijn chemisch-materiële samenstelling (cf. supra). De hoge eisen gesteld door DuPont zullen zeker overeenkomen met wat er verwacht wordt van het materiaal, maar desalniettemin is geen enkel product zonder afbraakreactie – zelfs niet Tyvek®. De komende analyse van de degradatieprocessen is dus vooral gefocust op het primaire productiemateriaal polyethyleen, en diens reacties.

### 7.2.2.1 Biologische degradatie

“Most plastic polymers are extremely resistant to biodegradation due to the presence of highly stable C–C and C–H covalent bonds, high molecular weights, hydrophobic properties, and the absence of readily oxidizable and/or hydrolysable groups (Wu and Criddle, 2021). In general, biodegradation of plastics undergoes three reactions: (a) depolymerization or cleavage of polymer chains, (b) formation of oxidized intermediates, and (c) mineralization of intermediates to CO<sub>2</sub> and H<sub>2</sub>O, and inorganic carbons. [...] Bacteria, fungi, and micro algae are three potential candidates for modifying and breaking down the chemical structure of plastic polymers.”<sup>517</sup>

Net als bij papier wordt er voor Tyvek® rekening gehouden met de volgende mogelijke factoren: schimmels (fungi; 1), bacteriën (2), insecten (3), knaagdieren (4), en menselijk contact (5) (cf. supra). DuPont zelf verwijst alvast naar een aantal kwaliteiten van Tyvek® die deze vorm van schade tegen zouden gaan: waterresistentie (schimmels), slijtage (menselijk), en bacteriële penetratie (cf. supra). In het geval van dit deel komen de volgende drie actoren

---

<sup>515</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Prasun K. Roy, Minna Hakkarainen, Indra K. Varma en Ann-Christine Albertsson, “Degradable polyethylene: fantasy or reality,” *Environmental Science & Technology*, 45 (2011): 4217.

<sup>516</sup> Restrepo-Flórez, Basi en Thompson, “Microbial degradation and deterioration of polyethylene,” 84.

<sup>517</sup> Citaat van Biswarup Mitra en Amlan Das uit Biswarup Mitra, Amlan Das, Riti Thapar Kapoor (red.) en Maulin P. Shah (red.), “Microbes and environment sustainability: An in-depth review on the role of insect gut microbiota in plastic biodegradation,” in *Synergistic Approaches for Bioremediation of Environmental Pollutants: Recent Advances and Challenges* (Oxford: Academic Press (Elsevier), 2022): 1.

vooral naar voren: bacteriën, fungi (schimmels), en insecten.<sup>518</sup> Let op: de biodegradatie van polyethyleen is een zeer traag proces. Voor het geval van “Object X” is dit een voordeel, maar het maakt het product wel, onder andere, niet-ecologisch.<sup>519</sup>

Onderzoek naar de afbreekbaarheid van polyethyleen heeft aangetoond dat dit materiaal wel degelijk onderhevig kan zijn aan biologische processen (cf. infra).<sup>520</sup> Onderzoek in 2014 heeft uitgewezen dat er al zeker zeventien types van bacteriën zijn en negen vormen van schimmels die gebruik maken van varianten van polyethyleen als voedingsstof.<sup>521</sup> In het geval van de *Mycelia* kan, onder andere, *Aspergillus Niger* geïdentificeerd worden – een variant van de aspergillus-schimmel, waar ook papier door kan beïnvloed worden (cf. supra).<sup>522</sup> Andere voorbeelden zijn *Bacillus Cereus* (bacterie) en *Penicillium Simplicissimum* (schimmel).<sup>523</sup> De eerste is een sporenvormende bacterie die kan teruggevonden worden op rijst en mogelijks ook pastaproducten (dagdagelijkse voedingsmiddelen).<sup>524</sup> De tweede kan terug getraceerd worden naar al dan niet rottend plantmateriaal (cellulose), waaronder mogelijks papier.<sup>525</sup> De aanwezigheid van *Bacillus Cereus* op voedingsproducten is ook een argument voor voorzichtigheid met rechtstreeks contact van de huid met het materiaal (menselijke schade), gezien overdracht een mogelijkheid lijkt te zijn. Biologische degradatie van polyethyleen is lastig te detecteren, omdat het verteringsproces door de micro-organismen zeer traag

---

<sup>518</sup> Opmerking: alle vijf de factoren zullen tot een bepaalde mate invloed en/of schade uitoefenen op Tyvek® als materiaal, maar het onderzoek volgt de logica van waar het meeste wetenschappelijk onderzoek naar uitgevoerd is geweest, waardoor de bewijzen ook gegrond zijn, tenzij, zoals eerder vermeld, er kwantitatief bewijs is.

<sup>519</sup> Roy, Hakkarainen, Varma en Albertsson, “Degradable polyethylene: fantasy or reality,” 4217.

<sup>520</sup> In dit geval gaat het om *High-density polyethylene* (HDPE). In het geval van *Low-density polyethylene* (LDPE) zal dit ook vermeld worden.

<sup>521</sup> Geparafraseerd uit Restrepo-Flórez, Basi en Thompson, “Microbial degradation and deterioration of polyethylene,” 84.

<sup>522</sup> Geparafraseerd uit Restrepo-Flórez, Basi en Thompson, “Microbial degradation and deterioration of polyethylene,” 85.

<sup>523</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Restrepo-Flórez, Basi en Thompson, “Microbial degradation and deterioration of polyethylene,” 85.

<sup>524</sup> Geparafraseerd van FAVV, “Bacillus Cereus (Federaal Agentschap voor de veiligheid van de voedselketen),” [favv-afsc.be](https://www.favvafsc.be/dagelijksleven/voedselvergiftigingen/bacilluscereus/), geraadpleegd op 26 augustus 2023, <https://www.favvafsc.be/dagelijksleven/voedselvergiftigingen/bacilluscereus/>.

<sup>525</sup> Geparafraseerd uit Willem J.H. van Berkel, Robert H. H. van den Heuvel, Marco W. Fraaije en Colja Laane, “Increasing the operational stability of flavoproteins by covalent cofactor binding,” in *Stability and Stabilization of Biocatalysts* (Oxford: Elsevier Science B.V., 1998): 141.

gebeurt.<sup>526</sup> Mogelijke indirecte detectoren zijn gewichtsreductie (1), en een verhoogde CO<sub>2</sub> in de omgeving van het materiaal (2) – dit is een bijproduct van de organismen.<sup>527</sup> Biodegradatie op deze manier gaat alvast hand in hand met de hoeveelheid zuurstof aanwezig in de ruimte. Een lagere zuurstofgehalte betekent een vertraging van het afbraakproces.<sup>528</sup> *Low-density polyethylene* breekt bijvoorbeeld trager af in zeewater dan in de open lucht.<sup>529</sup> In het algemeen is de degradatie door micro-organismen *an sich* een proces van weken tot jaren (zonder externe invloeden).<sup>530</sup> Voor een modeobject als “Object X,” gemaakt uit Tyvek® - in dit geval de *House Wrap*-variant –, is dit alvast het betere nieuws op conservatievlak. Er wordt wel vermeld door de bouwsector, waar Tyvek® gebruikt wordt, dat deze mogelijk niet resistent is tegen oppervlakte-reactieve actoren, zoals bijvoorbeeld schimmels. Schimmelvorming in een persistent vochtige omgeving is dus een mogelijkheid.<sup>531</sup> Net als bij papier lijkt een lage luchtvochtigheid in de ruimte, samen met een lage temperatuur, aangeraden (cf. supra).

Een van die externe hulpen zijn insecten. Deze hebben in hun darmen de nodige factoren die mogelijk invloed hebben op de afbraak van polyethyleen.<sup>532</sup> In dit geval is er sprake van een samenwerking tussen de enzymen en zuren in het verteringstelsel (1), en de aanwezige darm-microben (2).<sup>533</sup> In het geval van de wasworm (de larve van de wasmot, *Galleria mellonella*) is er zelfs sprake van de enzymen die actief zijn in diens speeksel.<sup>534</sup> Deze

---

<sup>526</sup> Restrepo-Flórez, Basi en Thompson, “Microbial degradation and deterioration of polyethylene,” 87.

<sup>527</sup> Geparafraseerd uit Restrepo-Flórez, Basi en Thompson, “Microbial degradation and deterioration of polyethylene,” 87.

<sup>528</sup> Anthony L. Andrady, Kara Lavender Law, Jessica Donohue en Bimali Koongolla, “Accelerated degradation of low-density polyethylene in air and in sea water,” *Science of the Total Environment*, 811 (2022): 9.

<sup>529</sup> Geparafraseerd uit Andrady, Law, Donohue en Koongolla, “Accelerated degradation of low-density polyethylene,” 9.

<sup>530</sup> Mitra, Das, Kapoor en Shah. “Microbes and environment sustainability,” 1-2.

<sup>531</sup> Matt Greenfield, “Potential Problems with Tyvek House Wrap (23 februari 2023),” *todayshomeowner.com*, geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://todayshomeowner.com/general/guides/tyvek-house-wrap-problems/#:~:text=Vulnerability%20to%20UV%20Radiation&text=Exposing%20Tyvek%20House%20Wrap%20to,especially%20for%20unforeseen%20construction%20delays>.

<sup>532</sup> Mitra, Das, Kapoor en Shah. “Microbes and environment sustainability,” 9.

<sup>533</sup> Geparafraseerd uit Mitra, Das, Kapoor en Shah. “Microbes and environment sustainability,” 10.

<sup>534</sup> A. Sanluis-Verdes, P. Colomer-Vidal, F. Rodriguez

-Ventura, M. Bello-Villarino, et al., “Wax worm saliva and the enzymes therein are the key to polyethylene degradation by *Galleria mellonella*,” *Nature Communications* (2022): 1.

wormen komen standaard voor in bijenkorven als parasiet, en zijn te vinden in België.<sup>535</sup> Omdat was ook een polymeer is doet de larve zich te goed hieraan. Ze maken gaten in het plastic, zelfs als ze dood zijn, dus het gaat niet om de mechanische beweging van het kauwen, maar om een specifiek enzym aanwezig in het speeksel van de worm.<sup>536</sup> De chemische verbinding van was en van polyethyleen zijn gelijkaardig van structuur.<sup>537</sup> Biologe Federica Bertocchini verklaart het op de volgende manier: “since they eat wax, they may have also evolved a molecule to break it down, and that molecule might also work on plastic.”<sup>538</sup> Het eindderivaat hiervan is ethyleenglycol (C<sub>2</sub>H<sub>6</sub>O<sub>2</sub>), een alcohol die ook terug te vinden is in antivriess.<sup>539</sup>

Sommige insecten doen dit in samenwerking met specifieke proteobacteriën (P-bacterie, stikstofvastleggers) of gisten. Bijvoorbeeld: meelwormenlarven (*Tenebrio molitor*, samen met de P-bacteriën *Kosakonia* en *Citrobacter*) of de tabakskever (*Lasioderma serricome*, samen met de gistachtige *Symbiotaphrina kochii*).<sup>540</sup> In totaal zijn er ongeveer vijftien insecten die in aanmerking hierdoor komen als mogelijke opruimers van polymere plastics, zoals polyethyleen.<sup>541</sup> Specifiek in functie van de afbraak van *High-density polyethylene* (HDPE) is er de kleine wasmotlarve, (*Achroia grisella*) als afbreker (cf. infra).

De larve van de kleine wasmot breekt de synthetische polymeer af op dezelfde manier als zijn grotere familielid (cf. supra). In het geval van deze worm kan er na ongeveer

---

<sup>535</sup> Alois Schotanus, “Wasmotten – deel 1 (Maandblad van de Vlaamse Imkersbond, jaargang 103, oktober 2017),” *konvib.be*, geraadpleegd op 26 augustus 2023, [https://konvib.be/?page\\_id=1808](https://konvib.be/?page_id=1808).

<sup>536</sup> Geparafraseerd van Carrie Arnold, “This Bug Can Eat Plastic. But Can It Clean Up Our Mess? (24 april 2017),” *nationalgeographic.com*, geraadpleegd op 26 augustus 2023, <https://www.nationalgeographic.com/science/article/wax-worms-eat-plastic-polyethylene-trash-pollution-cleanup>.

<sup>537</sup> Geparafraseerd uit Harsha Kundungal, Manjari Gangarapu, Saran Sarangapani, Arunkumar Patchaiyappan, et al., “Efficient biodegradation of polyethylene (HDPE) waste by the plastic-eating lesser waxworm (*Achroia grisella*),” *Environmental Science and Pollution Research*, 26 (2019): 18513.

<sup>538</sup> Citaat van Federica Bertocchini uit Carrie Arnold, “This Bug Can Eat Plastic. But Can It Clean Up Our Mess? (24 april 2017),” *nationalgeographic.com*, geraadpleegd op 26 augustus 2023, <https://www.nationalgeographic.com/science/article/wax-worms-eat-plastic-polyethylene-trash-pollution-cleanup>.

<sup>539</sup> Geparafraseerd van Carrie Arnold, “This Bug Can Eat Plastic. But Can It Clean Up Our Mess? (24 april 2017),” *nationalgeographic.com*, geraadpleegd op 26 augustus 2023, <https://www.nationalgeographic.com/science/article/wax-worms-eat-plastic-polyethylene-trash-pollution-cleanup>.

<sup>540</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Mitra, Das, Kapoor en Shah. “Microbes and environment sustainability,” 10.

<sup>541</sup> Mitra, Das, Kapoor en Shah. “Microbes and environment sustainability,” 11-13.

vijfenveertig minuten contact al meerdere gaten ontstaan.<sup>542</sup> Onderzoek moet uitwijzen of het bij deze wormen ook gaat om een belangrijke symbiose met de enzymen in de darmen, of dat deze niet direct relevant zijn.<sup>543</sup> In het geval van het speeksel is de conclusie gemaakt dat deze het materiaal zowel “oxideert, als depolymeriseert.”<sup>544</sup> Simpelweg komt het erop neer dat de eerder vermelde C-C-verbinding, die belangrijk is voor de sterkte van polyethyleen, verbroken wordt door de aanwezige enzymen.<sup>545</sup> Restproducten die niet verteerd zijn worden terug uitgescheiden als ontlasting.<sup>546</sup> Het resultaat is alvast dat de larven polyethyleen kunnen verteren en zich verder kunnen ontpoppen tot hun eindresultaat – de mot – wat er op wijst dat dit ook een groeiproces is die meerdere generaties kan duren.<sup>547</sup> Dit kan relevant zijn om te weten bij een insectenplaag in bewaringscontext, bijvoorbeeld in het depot of in de tentoonstellingsruimte. Elk genoemd voorbeeld van insect kan teruggevonden worden in België, zij het als inheemse soort – bijvoorbeeld de wasmot-varianten –, of als een invasieve soort die binnensluipt via internationale export, zoals de tabakskever.<sup>548</sup> In ieder geval zijn dit factoren om rekening mee te houden bij eventuele insectenproblematieken. In het geval van Tyvek® zegt DuPont het volgende:

“When wet, paper absorbs humidity and falls apart. Tyvek® repels water, keeping your message perfectly intact. Tyvek® is not affected by most acids, bases and salts. It has excellent rot and mildew resistance and resists soiling and staining.”<sup>549</sup>

---

<sup>542</sup> Kundungal, Gangarapu, Sarangapani, Patchaiyappan, et al., “Efficient biodegradation of polyethylene (HDPE) waste by the plastic-eating lesser waxworm (*Achroia grisella*),” 18515.

<sup>543</sup> Kundungal, Gangarapu, Sarangapani, Patchaiyappan, et al., “Efficient biodegradation of polyethylene (HDPE),” 18518

<sup>544</sup> Geciteerd en geparafraseerd uit Sanluis-Verdes, Colomer-Vidal, Rodriguez-Ventura, Bello-Villarino, et al., “Wax worm saliva and the enzymes,” 6.

<sup>545</sup> Geparafraseerd uit Sanluis-Verdes, Colomer-Vidal, Rodriguez-Ventura, Bello-Villarino, et al., “Wax worm saliva and the enzymes,” 6.

<sup>546</sup> Mitra, Das, Kapoor en Shah. “Microbes and environment sustainability,” 10.

<sup>547</sup> Kundungal, Gangarapu, Sarangapani, Patchaiyappan, et al., “Efficient biodegradation of polyethylene (HDPE),” 1812; 18514.

<sup>548</sup> University of Florida, “Featured creatures (Entomology & Nematology – FDACS-DPI – EDIS: cigarette beetle (common name),” [entnemdept.ufl.edu](http://entnemdept.ufl.edu), geraadpleegd op 26 augustus 2023, [https://entnemdept.ufl.edu/creatures/urban/stored/cigarette\\_beetle.htm](https://entnemdept.ufl.edu/creatures/urban/stored/cigarette_beetle.htm)

<sup>549</sup> Citaat van DuPont uit DuPont, “Tyvek® - What is Tyvek®,” [dupont.com](http://dupont.com), geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://www.dupont.com/tyvekdesign/design-with-tyvek/why-tyvek.html#:~:text=Tyvek%C2%AE%20can%20endure%20temperatures,not%20be%20considered%20fire%20resistant.>



Dit zijn mooie claims, maar conflicteren met wat mogelijk kan gebeuren met het hoofdbestanddeel *High-density polyethylene* (HDPE), en welke schade er zichtbaar was bij gebruik (cf. supra). Tyvek® zal een uitermate sterk product zijn, maar toch is voorzichtigheid geboden. Dit ter preservatie van objecten, zoals “Object X,” in de lange termijn.

Hiermee zijn ook de belangrijkste actoren, en gevolgen, van de mogelijke biologische degradaties van *High-density polyethylene* (HDPE) besproken, en daarmee ook de mogelijke processen die afbreuk kunnen doen aan een object gemaakt uit Tyvek®. In het geval van visuele schade lijkt het voornaamste proces gaten te zijn gecreëerd door insecten, als een impact die snel zichtbaar is (cf. supra). Al de andere processen zullen pas na een langere tijd al dan niet zichtbaar worden, waardoor interventie minder snel zal gebeuren (cf. supra). Na de biologische afbraakstudie is de volgende stap het bekijken van mogelijke chemische schadeprocessen (cf. infra).

#### 7.2.2.2 Chemische degradatie

In het proces van het afbreken van polyethyleen komt een belangrijke factor van chemische degradatie naar voren: oxidatie (cf. supra).<sup>550</sup> Omdat polyethyleen, en dus Tyvek®, synthetische producten zijn kan er gezegd worden dat elke vorm van degradatie van een chemische aard is (cf. supra). Veel van deze verouderingsprocessen zijn, dankzij de vrij resistente moleculaire samenstelling waardoor een natuurlijke afbraakprocedure vanuit het product bijna niet voortkomt, de meeste verbonden aan externe factoren (cf. supra). Voorbeelden hiervan zijn de eerder vermelde levende biologische actoren, maar ook geïntroduceerde biologische derivaten, zoals zuren – “citroenzuur, zwavelzuur en chromiumzuur,” als voorbeelden.<sup>551</sup> Deze breken niet rechtstreeks af, maar dragen bij aan de afbraak van de andere, vooral biologische, processen. Door het hydrofiele karakter van polyethyleen, onder andere, is er in tegenstelling tot papier minder moleculair materiaal om

---

<sup>550</sup> Opmerking: dit onderzoeksdeel houdt rekening met chemische degradatie uitgelokt door externe actoren, maar zonder de intentie tot afbraak. Er zijn genoeg chemische processen die inzetten op het expliciet afbreken van polyethyleen, maar deze ga je niet tegenkomen in een depot, tentoonstellingsruimte, en elk ander gegeven waarbij het de bedoeling is om te preserveren en niet om af te breken.

<sup>551</sup> Geciteerd en geparafraseerd uit Ashutosh Kr. Chaudhary en R.P. Vijayakumar, “Effect of chemical treatment on biological degradation of high-density polyethylene (HDPE),” *Environment, Development and Sustainability*, 22 (2020): 1094.

een reactie mee te verkrijgen.<sup>552</sup> Maar, is er mogelijk een rechtstreekse chemische reactie te bespreken in dit geval: fotochemische reacties uitgelokt door uv-straling (cf. infra). Dit valt in dit onderzoek onder fysieke degradatie – om het in lijn te houden met de bespreking van de tegenpool papier – en zal daar dus besproken worden. Veel van de chemische reacties binnen Tyvek®, en polyethyleen als hoofdmateriaal, is dus vaak niet de primaire actor, en zal dus ook zo niet besproken worden.

### 7.2.2.3 Fysische degradatie

Er kunnen twee fysieke zwaktes bij Tyvek®, en het chemisch materiaal polyethyleen, vastgesteld worden: fotochemische degradatie door blootstelling aan uv-straling (1), en thermale zwakte (2). Deze zijn op het vlak van afbraakprocessen door abiotische actoren de meest prominente. Deze twee leiden ook tot zichtbare en structurele schade aan het materiaal, en zijn dus van belang bij het correct conserveren van het object, zoals “Object X.”

Uv-degradatie is een zwaktepunt dat Tyvek®, of toch alvast HDPE, in zekere zin gelijk heeft met papier (cf. supra). In het geval van polyethyleen-afbraak wordt uv-licht, samen met andere actoren als temperatuur en pro-oxiderende additieven, omschreven als abiotisch – een niet biologische component.<sup>553</sup> Zowel “UV-A (vanaf 320-400nm, *longwave UV*), UV-B (290-320nm, *mediumwave UV*), als UV-C (200-290nm, *shortwave UV*)” lokken fotodegradatie uit (afbeelding 7.14).<sup>554</sup> Het resultaat is een foto-oxidatieve reactie waarbij de afbraak resulteert in de volgende chemische derivaten: “esters en aldehydegroepen,” onder andere.<sup>555</sup> Esters kunnen variëren van vluchtige oplossingen, tot olie- en wasachtige uitscheidingen. Dit hangt af van de volledige chemische samenstelling van het specifieke product.<sup>556</sup> In ieder geval kan er vanuit gegaan worden dat het visueel zichtbare schade kan nalaten gedurende de afbraak. Dit in de vorm van lichte of donkere plekken op het materiaal door verruwing (afbeelding

---

<sup>552</sup> Chaudhary en Vijayakumar, “Effect of chemical treatment on biological degradation,” 1094.

<sup>553</sup> Geparafraseerd uit Chaudhary en Vijayakumar, “Effect of chemical treatment on biological degradation,” 1094.

<sup>554</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Michael David Larson, “The Performance of Membranes in a Newly Proposed Run-Around Heat and Moisture Exchanger,” *Masterthesis*, MA of Science (Saskatoon: University of Saskatchewan, 2006): 107.

<sup>555</sup> Geparafraseerd uit Mitra, Das, Kapoor en Shah. “Microbes and environment sustainability,” 3.

<sup>556</sup> FEICA European Adhesive & Sealant Conference and EXPO 2023, “Chemisch Academie – Esters,” *products.pcc.eu*, geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://www.products.pcc.eu/nl/academy/esters-3/>.

7.15).<sup>557</sup> Ook hier is er sprake van een vermindering van het moleculair gewicht.<sup>558</sup> Langdurige blootstelling aan uv-licht kan de treksterkte van het materiaal verzwakken, en verkleuringen veroorzaken. Het resultaat is broosheid, breuken, en vervaging of verkleuring.<sup>559</sup> Andere negatieve effecten zijn vergeling en *surface chalking* (een vervelling van de uiterste laag).<sup>560</sup> Degradatie van, bijvoorbeeld, *Low-density polyethylene* (LDPE) is al zichtbaar na een blootstellingsperiode van drie weken.<sup>561</sup> Duur en afstand van exposure hebben allebei invloed op de ernst van de schade, dus net als bij papier kan gezegd worden: zo min mogelijk en zo ver mogelijk (om lichtschade te voorkomen) qua afstand.<sup>562</sup>

In het geval van polyethyleen zou het om een structurele zwakte gaan binnen de chemische samenstelling waardoor het moeilijk uv-straling kan absorberen en verwerken.<sup>563</sup> Een verzwakking binnen de moleculaire verbindingen van het polymeer is ook een achteruitgang van het fysieke product *an sich*, en kan op lange termijn leiden tot fragiliteit en broosheid.<sup>564</sup> In het geval van Tyvek® lijkt, net als bij papier, de regel: des te minder de blootstelling aan Uv-licht – en dus per definitie zon- en artificieel licht –, des te beter.<sup>565</sup> Natuurlijke zonlichtsterkte is ongeveer 8000 tot 12.000 lux, dus dat kan tellen.<sup>566</sup> Bij Tyvek® wordt uv-lichtschade aangekaart door externen. Blootstelling aan zonlicht kan er alvast voor zorgen dat het materiaal minder waterresistent is, dat de treksterkte vermindert, en dat er verkleuringen en vlekken kunnen ontstaan – dit na ± 120 dagen aan blootstelling.<sup>567</sup> Ook hier

---

<sup>557</sup> Geparafraseerd uit Larson, “The Performance of Membranes,” 131.

<sup>558</sup> Restrepo-Flórez, Basi en Thompson, “Microbial degradation and deterioration of polyethylene,” 88.

<sup>559</sup> Geparafraseerd uit Kareem A. Jassim, Widad Hamdi Jassim en Satha H. Mahdi, “The effect of sunlight on medium density polyethylene Water pipes,” *Energy Procedia*, 119 (2017): 650.

<sup>560</sup> Mustafa Doğan, “Ultraviolet light accelerates the degradation of polyethylene plastics,” *Microscopic Research & Technique*, 84 (2021): 2775.

<sup>561</sup> Doğan, “Ultraviolet light accelerates the degradation of polyethylene plastics,” 2778.

<sup>562</sup> Larson, “The Performance of Membranes,” 131.

<sup>563</sup> Andrady, Law, Donohue en Koongolla, “Accelerated degradation of low-density polyethylene,” 2.

<sup>564</sup> Mustafa Doğan, “Ultraviolet light accelerates the degradation of polyethylene plastics,” *Microscopic Research & Technique*, 84 (2021): 2774.

<sup>565</sup> Karlsson, Hassellöv en Jakubowicz, “Influence of thermooxidative degradation,” 187.

<sup>566</sup> Doğan, “Ultraviolet light accelerates the degradation of polyethylene plastics,” 2776.

<sup>567</sup> Matt Greenfield, “Potential Problems with Tyvek House Wrap (23 februari 2023),” *todayshomeowner.com*, geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://todayshomeowner.com/general/guides/tyvek-house-wrap-problems/#:~:text=Vulnerability%20to%20UV%20Radiation&text=Exposing%20Tyvek%20House%20Wrap%20to,especially%20for%20unforeseen%20construction%20delays.>

blijkt er dus mogelijks invloed te zijn van uv-licht op het materiaal. Gezien het hoofdbestanddeel lijkt me dit geen onmogelijkheid.

Tyvek® is een sterk materiaal, zeker in de omschrijving door DuPont en verdelers, maar voorzichtigheid lijkt geboden bij objecten gemaakt uit dit materiaal (cf. supra). Fotodegradatie (1) lijkt, naast de biologische impactoren, een van de grootste schadefactoren op de types van polyethyleen. Naast deze vorm van deze degradatie kan er ook gekeken worden naar de invloed van hittebronnen op het materiaal (2) (cf. infra).

Thermale schade bij *High-density polyethylene* (HDPE) gaat vooral optreden bij een blootstelling aan temperaturen van 128° Celsius tot en met 135° Celsius.<sup>568</sup> De thermale stabiliteit van HDPE is een voordeel: bij een blootstelling van ±100° Celsius gedurende een periode van over de acht uur blijft deze gewaarborgd.<sup>569</sup> In het algemeen wordt gezegd dat thermoplasten, waaronder polyethyleen, door de gekruiste bindingen van de atomen (kruisstructuur), deze “hoge thermale duurzaamheid, hoge sterkte op vlak van structurele flexibiliteit en vervorming onder druk of stress, elektrische geleidbaarheid en thermale isolatie-sterke” vertonen.<sup>570</sup> In het geval van Tyvek® wordt er natuurlijk gezocht naar oplossingen tegen thermale schade, gezien dit materiaal bijvoorbeeld ook in de bouwsector toegepast wordt. Sedert 2013 bestaat er bijvoorbeeld DuPont™Tyvek®FireCurb®.<sup>571</sup> Bij dit materiaal vormt er zich een verkoolde polymere barrière, waardoor de hittebron geen energie kan trekken uit het verbranden van het materiaal, en het proces stopt.<sup>572</sup>

Zonlicht kan bijdragen aan thermale schade. In dit geval gaat om de belangrijke combinatie van temperatuur, chemische oxidatoren en zuurstof. In dit geval wordt er gesproken

---

<sup>568</sup> Geparafraseerd uit Si-Min Guo, Zhen-Guo Yang, Xiao-Ying Tang en Yan-Tian Zuo, “Safety assessment of high density polyethylene pipe with thermal damages,” *Plastics, Rubber and Composites*, 46:4 (2017): 174.

<sup>569</sup> Geparafraseerd uit Guo, Yang, Tang en Zuo, “Safety assessment of high density polyethylene pipe,” 179.

<sup>570</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Solanges Magalhães, Luís Alves, Anabela Romano, Jacopo La Nasa (red.), et al., “Extraction and Characterization of Microplastics from Portuguese Industrial Effluents,” uit *Microplastics Degradation and Characterization* (Basel: MDPI, 2022): 39.

<sup>571</sup> Opmerking: dit geldt dus niet voor “Object X,” gezien deze van 1997 is, en het type Tyvek® niet gespecificeerd is. Het is wel op conservatorisch vlak interessant om te weten voor gelijkaardige modeobjecten die wel in dit tijdsbestek vallen.

<sup>572</sup> The Architects’ Journal London, “Dupont™ Tyvek® Firecurb ® Brings Breakthrough Technology in Safety, Performance And Sustainability to Crumlin Children’s Hospital (5 juni 2013),” *proquest.com*, geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://www.proquest.com/trade-journals/dupont-tm-tyvek-firecurb-bringsbreakthrough/docview/1365207679/se-2?accountid=17215>.

van “thermo-oxidatieve degeneratie.”<sup>573</sup> Hierbij is de schade gelijkaardig aan foto-oxidatieve degradatie (cf. supra). Het komt vaker voor dat bij extreme temperaturen, zoals bij een brandhaard, de reacties van thermo- en foto-oxidatie van een gelijke aard zijn qua reactie. Deze zijn soms lastig te onderscheiden op niet-moleculair niveau.<sup>574</sup> In het geval van Tyvek® zegt DuPont het volgende:

“Tyvek® can endure temperatures ranging from -70°C to +118°C. However, some deformation may occur, at around 80°C. Also, note that Tyvek® is made from high density polyethylene, which can burn; thus Tyvek® should not be considered fire resistant.”<sup>575</sup>

Dit komt overeen met wat er kan teruggevonden worden in het bovengenoemde onderzoek. Hoge temperaturen zijn alvast nooit een aanrader bij bewaring, opstelling en fysiek contact met objecten, zoals “Object X.” Buiten voorzichtigheid met hoge temperaturen, en zeker een beperkte blootstelling aan licht en uv-straling (gezien dit de grootste fysische schadeactor is), is in dit geval Tyvek® zeker sterk materiaal. Als laatste valt er dan te bekijken wat de schade bij handeling of gebruik is: mechanische degradatie (cf. infra).

#### 7.2.2.4 Mechanische degradatie

“Tyvek® is incredibly light and flexible. It boasts a remarkable strength-to-weight-ratio [...] DuPont™ Tyvek® is made to perform in harsh, rugged and extreme conditions. Water, chemicals, heat, cold, rough handling, long term outdoor use? No problem! Tyvek® is tear, puncture, water, UV and chemical resistant.”<sup>576</sup>

*High-density polyethylene* (HDPE), het hoofdbestanddeel van Tyvek®, heeft een sterke morfologische resistentie door zijn eerder vermelde kristallijne moleculaire structuur (cf. supra). Als er al een interne breuk ontstaat binnen polyethyleen, dan is dit binnen de meer

---

<sup>573</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Mitra, Das, Kapoor en Shah. “Microbes and environment sustainability,” 3.

<sup>574</sup> Karlsson, Hassellöv en Jakubowicz, “Influence of thermooxidative degradation,” 188.

<sup>575</sup> Citaat van DuPont uit DuPont, “Tyvek® - What is Tyvek®,” *dupont.com*, geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://www.dupont.com/tyvekdesign/design-with-tyvek/why-tyvek.html#:~:text=Tyvek%C2%AE%20can%20endure%20temperature%20s,not%20be%20considered%20fire%20resistant.>

<sup>576</sup> Citaat van DuPont uit DuPont, “Tyvek® - What is Tyvek®,” *dupont.com*, geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://www.dupont.com/tyvekdesign/design-with-tyvek/why-tyvek.html#:~:text=Tyvek%C2%AE%20can%20endure%20temperature%20s,not%20be%20considered%20fire%20resistant.>

amorfe regionen.<sup>577</sup> De rek in fysieke volume – de uitrekking van het materiaal onder druk – kan meer dan 30% bedragen voordat er een scheur inkomt.<sup>578</sup> *Creep*, oftewel het verder scheuren of barsten van een schadepunt, is iets waar polyethyleen-vezels structureel gevoelig aan zijn.<sup>579</sup> Het lijkt erop dat het scheuren zelf moeilijk is, maar dat eenmaal als de schade er is deze wel een structurele verzwakking betekent. Polyethyleen lijkt onderhevig aan stressfactoren, zoals vermoeidheid van het materiaal en scheuren. Maar, dan moet er al een grote kracht uitgeoefend worden op het materiaal.<sup>580</sup> Het afschuren van de toplaag, en de verzwakking daarvan door verdunning, is geen factor omdat er geen bovenlaag is om dit bij te doen. Volgens DuPont is het materiaal in zijn geheel beschermd doordat het een groot vlies is.<sup>581</sup> Het lijkt erop dat mechanische schade vaak een secundair resultaat is van verzwakking binnen het materiaal, zoals bij foto- en therma-oxidatieve degradatie (cf. supra).<sup>582</sup> Deze actoren resulteren door een verlies in kristalliniteit binnen de moleculaire structuur.<sup>583</sup> Treksterkte wordt aangegeven als een probleem bij Tyvek®, wat waarschijnlijk ook te maken heeft met het feit dat, eenmaal als er een scheur of gat is, het materiaal wel degelijk gevoelig is aan verdere mechanische schade.<sup>584</sup>

---

<sup>577</sup> Geparafraseerd uit A.L. Bowman, S. Mun, B.D. Huddleston, S.R. Gwaltney, et al., “A nanoscale study of size scale, strain rate, temperature, and stress rate effects on damage and fracture of polyethylene,” *Mechanics of Materials*, 161 (2021): 2.

<sup>578</sup> Geparafraseerd uit Bowman, Mun, Huddleston, Gwaltney, et al., “A nanoscale study of size scale, strain rate, temperature, and stress rate effects,” 2.

<sup>579</sup> A. Bunsell en Mohsen MirafTAB (red.), “Tensile fatigue of textile fibres,” in *Fatigue failure of textile fibres* (Oxford: Woodhead Publishing Limited, 2009): 32.

<sup>580</sup> Yi Zhang, P.-Y. Ben Jar, Shifeng Xue, Lin Li, et al., “Damage evolution in high density polyethylene under tensile, compressive, creep and fatigue loading conditions,” *Engineering Fracture Mechanics*, 215 (2019): 115.

<sup>581</sup> Industrial Safety & Hygiene News (red.), “Product Update – Protective Clothing – 6. Tyvek® garments,” *ISHN* (oktober 2010): 40.

<sup>582</sup> Roy, Hakkarainen, Varma en Albertsson, “Degradable polyethylene: fantasy or reality,” 4219.

<sup>583</sup> Nobuhiro Kaku, Hiroaki Tagomori, Hiroya Akase, Tomonori Tabata, et al., “Efficacy of vitamin E for mechanical damage and oxidation of polyethylene rim by stem neck impingement,” *Clinical Biomechanics*, 68 (2019): 12.

<sup>584</sup> Matt Greenfield, “Potential Problems with Tyvek House Wrap (23 februari 2023),” *todayshomeowner.com*, geraadpleegd op 27 augustus 2023, <https://todayshomeowner.com/general/guides/tyvek-house-wrap-problems/#:~:text=Vulnerability%20to%20UV%20Radiation&text=Exposing%20Tyvek%20House%20Wrap%20to,especially%20for%20unforeseen%20construction%20delays>.

In ieder geval lijkt het erop dat mechanische schade vooral voortkomt bij hoge krachtoefeningen, en dat verzwakkingen ontstaan door, bijvoorbeeld, externe degradatieactoren (cf. supra). In het algemeen lijkt Tyvek® grotendeels waar te maken wat DuPont claimt – in de perfecte omstandigheden dan wel (cf. supra). In een gebruiks-, bewaar-, of opstellingssituatie waaraan “Object X” blootgesteld zou worden zijn de gestelde eisen alvast voldoende om veilig te concluderen dat mechanische schade minder van belang gaat zijn dan de voorafgaande degradaties. Het lijkt sterker te zijn op dit vlak dan papier (cf. supra).

Hiermee kan de sectie over de mogelijke degradatiefactoren bij Tyvek® afgesloten worden. Het product lijkt alvast een duurzaam wonder, en dat zal het ook wel zijn. Vanuit een conservator-perspectief is het gewoon beter om op veilig te spelen, en dus te bekijken wat de mogelijke schade is binnen het hoofdbestanddeel: polyethyleen. Dit geeft ook een beter zicht, en meer onderzoeksmogelijkheden, dan het alleen maar op Tyvek® te richten.

In dit geval lijkt het voor “Object X,” als modeobject, alvast een wijze beslissing om te gaan voor een materiaal dat lijkt op papier, eerder dan voor papier zelf – dit als ontwerper, conservator en curator. Als sluitstuk is het dan ook even interessant om te bekijken waar papier in de modegeschiedenis past, en waar en wanneer Tyvek® in het spel is gekomen. Daarna kan een som van de bovenstaande secties gemaakt worden, en de nodige conclusies gevormd worden over het gebruik van papier, Tyvek®, en de relatie met Maison Martin Margiela en diens “Object X” (cf. infra).

## **8 Papier en Tyvek™ in de hedendaagse modegeschiedenis: socio-historische en materiaal-technische context**

“Apart from being very emotive, the fashion designer’s relationship with the material can also be subject to their personal philosophy and beliefs, which they express through fashion.”<sup>585</sup>

“These designers have what we might term a radical attitude to cloth in that they challenge preconceived ideas of which materials are ‘allowed’ to be used in fashion.”<sup>586</sup>

Zowel papier, als Tyvek® hebben hun eigen rol gespeeld in de twintigste-eeuwse modegeschiedenis. Tyvek® lijkt modeontwerpers de kans te geven om papier te emuleren

---

<sup>585</sup> Citaat van Colin Gale en Jasbir Kaur uit Gale en Kaur. *Fashion and Textiles*, 8.

<sup>586</sup> Citaat van Colin Gale en Jasbir Kaur uit Gale en Kaur. *Fashion and Textiles*, 9.

zonder de degradatie-nadelen verbonden aan papier (cf. supra). Een modeobject heeft als primaire functie dat het gedragen wordt door de consument. Het is een expressie van een individu, en van de filosofie van een modeontwerper, zoals Maison Martin Margiela (cf. supra). Het secundair deel, die van het museaal modeobject, is een som van zijn historisch-maatschappelijke betekenis. Je kan een kledingstuk wel tentoonstellen, maar zonder de *Art World* daarrond – het idee achter het ontwerp, de ontwerper, de tijdsperiode waarin het gedragen werd, als voorbeelden – is het maar gewoon dat. Op het vlak van de aanpak van de conservator-curator zijn er dus meer hoeken om te bekijken, als een soort *multiverse* – meerdere werelden met een vergelijkbare waarde. Een daarvan is het al dan niet gebruiken van een materiaal: de spanning tussen papier versus Tyvek®. Maar wanneer werd er dan wel papier gebruikt, en wanneer is het overgegaan naar Tyvek®? Wat is de intentie van de wissel: is het gebruikskwaliteit, of is het een expressieve keuze? De geschiedenis is een capsule die op dit vlak een aantal zaken kan blootleggen (cf. infra).

Papier werd natuurlijk al voor de twintigste eeuw gebruikt als kledingmateriaal. Voorbeelden hiervan zijn de traditionele Japanse *kamiko*'s, gemaakt van washi-papier (afbeelding 8.1).<sup>587</sup> Deze kunnen terug getraceerd worden naar 910 v.C, naar de productie door Japanse boeddhistische monniken.<sup>588</sup> De moderne derivaat hiervan, *sasawashi*, wordt genoemd als een techno-textiel die “duurzame, UV-beschermende, en antibacteriële en anti-odeur” kwaliteiten heeft.<sup>589</sup> Dit concept komt in de twintigste eeuw onder andere terug bij modeontwerpers, zoals Issey Miyake (cf. infra).<sup>590</sup> Alhoewel mooi waren deze kledingstukken niet de meest praktische. Ze kunnen onder andere niet gewassen worden.<sup>591</sup>

Papier als modern modemateriaal kende zijn grootste opflakking in de jaren zestig. Het citaat van schrijfster Ashawnta Jackson (voor Jstor Daily) vat de situatie het beste samen:

“It’s hip, it’s happening, it’s wow, it’s now, it’s gone: RIP the paper dress, 1966-1968.”<sup>592</sup>

---

<sup>587</sup> Daphne Mohajer va Pesaran, “People and Placelessness: Paper Clothing in Japan,” *Fashion Practice (The Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry)*, 10:2 (2018): 236.

<sup>588</sup> Geparafraseerd uit Mohajer va Pesaran, “People and Placelessness: Paper Clothing in Japan,” 237.

<sup>589</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Bramel en Poiré, *High-Tech Fabrics & Fashion*, 127.

<sup>590</sup> Issey Miyake is een van de Japanse Avant-garde ontwerpers die heeft bijgedragen bij het ontwikkelen van de hedendaagse modementaliteit, en invloed heeft gehad op de filosofie van, onder andere, Maison Martin Margiela. Voor meer informatie over de Japanse Avant-garde ontwerpers, zie *Bijlage 2*.

<sup>591</sup> Leitner, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui. “Paper – A Textile Material?,” 137.

<sup>592</sup> Ashawanta Jackson, “When Paper Was Fashion’s Favorite Material (14 oktober 2021),” *daily.jstor.org*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://daily.jstor.org/when-paper-was-fashion-favorite-material/>.



De grootste modegril omtrent de papieren jurk was dus geen lang leven beschoren. Maar, het was wel een heftige periode, synoniem met de Mod-cultuur van toen (zie *Bijlage 2*). Kunstenaars Livia Caligor beargumenteert zelfs dat deze vertakking van de Space Age-mode het startpunt was van wat de dag van vandaag *Fast Fashion* is (zie *Bijlagen 1 en 2*).<sup>593</sup> Initieel bedoelt als een leuke promotiestunt voor hun papieren producten, zoals servetten, lanceerde The Scott Paper Company de “Paper Caper,” een papieren jurk die de consument kon bestellen.<sup>594</sup> Het materiaal werd al toegepast voor ziekenhuiskleding. Het was makkelijk weg te gooien na gebruik, en het was goedkoop te produceren – en opeens had het ook modepotentieel.<sup>595</sup> Kunst, mode en papier kwamen opeens samen: Pop-art, Op-Art, als voorbeelden, waren de creatieve bronnen waaruit de papieren jurk verder leek voort te spruiten.<sup>596</sup> Het meest befaamde voorbeeld hiervan is de “Souper Dress” (1967) van Pop-Art-icoon kunstenaar Andy Warhol (1928-1987) (afbeelding 8.2).<sup>597</sup> De papierjurken werden al snel verkocht bij warenhuizen als Neiman-Marcus.<sup>598</sup> De jurken van “papiercouturier” Elisa Daggs konden hier gekocht worden vijf dollar.<sup>599</sup> Het equivalent van dit bedrag is 47,17 dollar.<sup>600</sup> In 1967 zou het papierobject verspreid worden als een product dat thuis gemaakt kon worden door de hobbyist. Het concept bleef groeien en groeien en zou zelfs zorgen voor een tekort aan papier in de industrie.<sup>601</sup> Deze producten moesten uiteindelijk ook niet genaaid

---

<sup>593</sup> Livia Caligor en Denise N. Green (red.), “Paper Fashion in the 1960s: The Genesis of Fast Fashion (17 maart 2018),” *blogs.cornell.edu*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/2018/03/17/paper-fashion-in-the-1960s-the-genesis-of-fast-fashion/>.

<sup>594</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 158.

<sup>595</sup> Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 158.

<sup>596</sup> Geparafraseerd uit Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 158.

<sup>597</sup> V&A, “Paper Dresses,” *vam.ac.uk*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://www.vam.ac.uk/articles/paper-dresses>.

<sup>598</sup> Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 165.

<sup>599</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 165.

<sup>600</sup> CPI Inflation Calculator, “Value of \$5 from 1966 to 2023,” *in2013dollars.com*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://www.in2013dollars.com/us/inflation/1966?amount=5#:~:text=%245%20in%201966%20is%20equivalent,cumulative%20price%20increase%20of%20843.49%25>.

<sup>601</sup> Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 169.

worden, zoals de conventionele jurk.<sup>602</sup> Net als kunst zou de papierenjurk ook gelinkt worden aan de hippe feestscène van de jaren zestig. Er was iets gevaarlijks en tegelijkertijd erotisch aan een kledingstuk dat zichzelf vernielde tijdens een avondje uit.<sup>603</sup> Het werd een kledingstuk met al dan niet propagandistische bijbedoelingen.<sup>604</sup> Modecurator Alexandra Palmer vat de situatie samen als volgt:

“The alluring sexual tension of paper clothes was remarked upon by Marion Lynch, who received excessive male attention for comfort because “as the evening wore on, the [paper] dress wore out.” [...] It was the anticipatory nature of the paper garment that actually unsettled a wearer such as Ms. Lynch. [...] the armorial nature of paper clothes was frail in comparison to cloth, thereby heightening the excitement of wearing such a garment. The sexiness of paper clothes was embodied in the material itself, which created a high level of apprehension because a possible social disaster was an inherent hazard – and a possible party attraction.”<sup>605</sup>

Deze seksualiteit ging hand in hand met het feit dat de jaren zestig ook de periode van seksuele bevrijding was.<sup>606</sup> Papier, en het gevaar hiervan als kledingstuk, was vooruitstrevend, een teken van durf en vrijheid – deze vrouw was het ideaalbeeld van de *Swinging Sixties*.<sup>607</sup>

Op het hoogtepunt van de hype maakten ontwerpers – zowel individuen, als modehuizen – als Mars Hosiery (Wastebasket Boutique) 100,000 papieren jurken per week.<sup>608</sup> Een van hun bekendste voorbeelden is de “Silverfoil Floor Length Dress,” een ongelooflijk voorbeeld van de Space Age-mode (afbeelding 8.3).<sup>609</sup> Veel van deze jurken kwamen in plastic

---

<sup>602</sup> Livia Caligor en Denise N. Green (red.), “Paper Fashion in the 1960s: The Genesis of Fast Fashion (17 maart 2018),” *blogs.cornell.edu*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/2018/03/17/paper-fashion-in-the-1960s-the-genesis-of-fast-fashion/>.

<sup>603</sup> Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 172.

<sup>604</sup> V&A, “Paper Dresses,” *vam.ac.uk*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://www.vam.ac.uk/articles/paper-dresses>.

<sup>605</sup> Citaat van Alexandra Palmer uit Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 172-173.

<sup>606</sup> Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 173.

<sup>607</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer. Zie *Bijlage 13*.

<sup>608</sup> Geparafraseerd van V&A, “Paper Dresses,” *vam.ac.uk*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://www.vam.ac.uk/articles/paper-dresses>.

<sup>609</sup> Livia Caligor en Denise N. Green (red.), “Paper Fashion in the 1960s: The Genesis of Fast Fashion (17 maart 2018),” *blogs.cornell.edu*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/2018/03/17/paper-fashion-in-the-1960s-the-genesis-of-fast-fashion/>.

verpakkingen, al dan niet bedoeld om open te doen, maar zeker niet met de intentie om lang mee te gaan (afbeelding 8.4).<sup>610</sup> Op het hoogtepunt droegen zelfs popsterren als The Beatles deze trendy wegwerpkledingstukken.<sup>611</sup> “The disposable, carefree dresses were liberating, as paper fabric designer Julian Tomchin remarked, “It’s right for our age. After all, who is going to do laundry in space?”,” met deze woorden vat Palmer de gehele mentaliteit van de naoorlogse periode samen.<sup>612</sup> Het was een periode van jeugdige vergankelijkheid.

Zo snel als de trend opkwam verdween hij ook weer. Dit was een resultaat van het veranderend klimaat: de Mod- en Popculturen verdwenen. Dit ten voordele van de hippiecultuur. Op het einde van 1968 bleef er alvast bijna niets meer van over.<sup>613</sup> De papierenjurk verdween samen met de wegwerpcultuur van waaruit hij voortkwam. Maar, de vraag naar het idee van een visuele papierjurk was niet volledig verdwenen. Deze werd opgevangen door een zoektocht naar duurzamere materialen, zoals Tyvek® (cf. infra).<sup>614</sup>

De papierjurken uit de periode van 1966-1968 waren zelfs toen al geen volledige celluloseproducten, maar bestonden uit “Dura-weave.”<sup>615</sup> Dit materiaal bestond uit 93% cellulose en 7% nylon – het was dus bijna als papier.<sup>616</sup> Dit product werd gebonden als papier en vilt – een hechttingsproces dat klinkt als dat van Tyvek® (cf. supra).<sup>617</sup> In het geval van de

---

<sup>610</sup> Livia Caligor en Denise N. Green (red.), “Paper Fashion in the 1960s: The Genesis of Fast Fashion (17 maart 2018),” *blogs.cornell.edu*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/2018/03/17/paper-fashion-in-the-1960s-the-genesis-of-fast-fashion/>.

<sup>611</sup> Livia Caligor en Denise N. Green (red.), “Paper Fashion in the 1960s: The Genesis of Fast Fashion (17 maart 2018),” *blogs.cornell.edu*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/2018/03/17/paper-fashion-in-the-1960s-the-genesis-of-fast-fashion/>.

<sup>612</sup> Citaat van Alexandra Palmer uit Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 173.

<sup>613</sup> Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 181.

<sup>614</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer. Zie *Bijlage 13*.

<sup>615</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 158.

<sup>616</sup> Livia Caligor en Denise N. Green (red.), “Paper Fashion in the 1960s: The Genesis of Fast Fashion (17 maart 2018),” *blogs.cornell.edu*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/2018/03/17/paper-fashion-in-the-1960s-the-genesis-of-fast-fashion/>.

<sup>617</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer. Zie *Bijlage 13*.

papieren kledingstukken werden de naden ook vaak versterkt met textiel (afbeelding 8.5).<sup>618</sup> De mode-industrie wilde dus uiteindelijk nog wel de visuele kenmerken van papier, maar niet de fragiliteit van het materiaal. Het antwoord hierop was, onder andere, Tyvek®.

Mode-auteur Bradley Quinn omschrijft Tyvek® als “synthetic paper whose creased, uneven surface creates unusual patterns of shadow and light.”<sup>619</sup> Textiel- en modeonderzoekers Colin Gale en Jasbir Kaur zien Tyvek® dan weer als “the unrippable paper.”<sup>620</sup> Zelfs DuPont, de producent van het product, benadrukt zijn papierachtige kwaliteiten. Het wordt onder andere ook gebruikt om enveloppen van te maken (cf. supra). Gedurende de hype van Scott’s papieren jurk gebruikten producenten soms al Tyvek® als vervanging, bijvoorbeeld het eerder genoemde Mars Hoisery.<sup>621</sup> Het spanningsveld tussen papier als textiel, en textiel als papier moest opgevuld worden door een materiaal dat erop leek:

“Even though this idea never caught on widely, the ambivalent relationship between paper and textile nevertheless still affects fashion today. In the last few summer seasons, for example, white cotton polyurethane-coated “paper cloths” with a crinkle structure were popular. At first sight, these cloths could easily be mistaken for paper, but they were much tougher and washable. Furthermore, the so-called “Tyvek-cloths”, a material that has been used for theatre costumes and decorative purposes for some time now, have visual qualities very similar to those of paper and have recently started becoming more and more popular for private use as well.”<sup>622</sup>

Tyvek® werd dus al sinds zijn ontstaan in 1955 (patent 1965) toegepast als vervangingsmateriaal voor de mode-industrie (cf. supra).<sup>623</sup>

Buiten “Object X,” uit Maison Martin Margiela’s herfst-winter-collectie 1997-1998, zijn er nog een aantal vernoemingswaardige toepassingen uit de modesector. Een van deze is Cypriotische modeontwerper Hussein Chalayan’s (°1970) “Airmail Dress” uit de herst-winter-

---

<sup>618</sup> Livia Caligor en Denise N. Green (red.), “Paper Fashion in the 1960s: The Genesis of Fast Fashion (17 maart 2018),” *blogs.cornell.edu*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/2018/03/17/paper-fashion-in-the-1960s-the-genesis-of-fast-fashion/>.

<sup>619</sup> Citaat van Bradley Quinn uit Quinn, *Techno Fashion*, 121.

<sup>620</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Gale en Kaur. *Fashion and Textiles*, 18.

<sup>621</sup> Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 163.

<sup>622</sup> Citaat van Christina Leitner uit Leitner, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “Paper – A Textile Material?,” 142; 144.

<sup>623</sup> Opmerking: Tyvek® wordt ook gebruikt voor industriële kleding. Het onderzoek is zich hiervan bewust, maar gaat hier niet verder op in omdat dit ook geen focuspunt is van deze thesis. Het gaat hier specifiek om kledingstukken uit de mode-industrie.

collectie van 1999. Deze Tyvek®-jurk kan gedragen worden, maar tegelijkertijd kan ze ook – opgevouwen – opgestuurd worden als een brief. Dit met persoonlijke boodschap van de verzender (afbeelding 8.6).<sup>624</sup> Hiermee speelt Chalayan met de notie van het bericht dat een kledingstuk uitstuurt. Tegelijkertijd is het een letterlijke boodschap op het transformerende materiaal.<sup>625</sup> In hetzelfde jaar kwam de Belgische designer Dirk Van Saene (°1959) met “Snow in June” (lente-zomer 1999) (afbeelding 8.7). Hij ontwierp jurken van hetzelfde principe als de papieren kledingstukken uit de jaren zestig: ze kwamen opgevouwen in een plastic verpakking, en konden hoogstens twee keer gedragen worden.<sup>626</sup> Andere voorbeelden zijn, onder andere, Issey Miyake (afbeelding 8.8), en Sarah Caplan (afbeelding 8.9).<sup>627</sup> Een voorbeeld van Tyvek® als printmateriaal is dan weer Miyake’s mede-avant-gardist Yunya Watanabe (afbeelding 8.10).<sup>628</sup> Het is duidelijk dat DuPont’s product alvast een stabiele vervanging was voor het fragiele materiaal van papier in de afgelopen decennia. Tyvek® wordt ook toegepast door sportproducenten als Nike voor bijvoorbeeld sportschoenen.<sup>629</sup> Het product lijkt ook het ideale omgevingsmateriaal, waarbij het in interactie met lichaamswarmte beter is in het verdelen van deze. Dit maakt het dus aangenaam om te dragen, zeker in warmte en hoge luchtvochtigheid. Een voordeel dat het heeft op, bijvoorbeeld, nylonkleding.<sup>630</sup>

Papier is absoluut niet een materiaal dat buiten spel is gezet in de hedendaagse mode, in tegendeel. Dit product is een inspiratiebron geweest voor imitatie, techniek, en zelfs hergebruik. Het heeft zeker op dit vlak een invloed gehad op Issey Miyake. Een voorbeeld van imitatie is Miyake’s “Starburst”-collectie uit de herfst-winter van 1998.<sup>631</sup> De kledingstukken

---

<sup>624</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer. Zie *Bijlage 13*.

<sup>625</sup> Bramel en Poiré, *High-Tech Fabrics & Fashion*, 205.

<sup>626</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer. Zie *Bijlage 13*.

<sup>627</sup> Stamos Fafalios, Myrsini Pichou en Jaap Mosk (red.), “A Paper on Paper: The ATOPOS Paper Garment Collection,” in *Stichting Textielcommissie Nederland – Jaarboek 2010* (Amsterdam: Textielcommissie Nederland, 2021): 54.

<sup>628</sup> Quinn, *Techno Fashion*, 159.

<sup>629</sup> Abby Marie Chryst Hoffman, “I want a Tyvek Bikini,” *eindproject* (bacheloropdracht, gepubliceerd op 30 juli 2011), BA Graphic Design (University of Florida, 2011): 42.

<sup>630</sup> Do-Hee Kim en Joo-Young Lee, “Heat strain while wearing pesticide protective clothing in hot environments: Effects of textile physical properties and ambient humidity,” *International Journal of Industrial Ergonomics*, 93 (2023): 7.

<sup>631</sup> Fafalios, Pichou en Mosk, “A Paper on Paper: The ATOPOS Paper Garment Collection,” 55.

kregen niet alleen een nieuwe identiteit door de metaalfolie die erop geplaatst werd, maar ze lijken haast als papierstukken gevlochten te zijn – de techniek moest zichtbaar zijn, en het lichaam moest opnieuw (ver)vormen (afbeelding 8.10).<sup>632</sup> Papier, met name origami, was ook de inspiratie voor Miyake's befaamde "Pleats Please" (1999). Door het textielmateriaal tussen twee papieren vellen in de hittepers te steken verkrijgt deze zijn bekende plooienstructuur.<sup>633</sup> Papier is hier dus zowel de inspiratie, als de techniek. Miyake heeft ook gewerkt met washi-papier om kleding te maken (afbeelding 8.11).<sup>634</sup> Als Japanse ontwerper lijkt zijn band met papier alvast iets eigen aan de Japanse Avant-garde-geest (zie *Bijlage 2: Mode in de twintigste eeuw : een smörgåsbord aan materialen*).

Voor zijn lente-zomer-collectie uit 1991 ontwierp de Oostenrijkse modeontwerper Helmut Lang (°1956) gecombineerde kledingstukken van papier en synthetisch materiaal (afbeelding 8.12). Het resultaat lijkt alsof er secties inpakpapier aan elkaar gehecht zijn met dun aangeregen draden, en dan fragiel op het lichaam geplaatst.<sup>635</sup> Japanse designer Hiroaki Ohya (°1970) creëerde voor zijn collectie "The Wizard Of Jeanz" (1999) "boek-kleding" ("*book-clothes*") (afbeelding 8.13).<sup>636</sup> Deze konden opgevouwen worden, als boeken, om dan verschillende illusoire kleding – bijvoorbeeld denimkleding die dan met een jeansprint bedrukte polyester blijkt zijn – te presenteren.<sup>637</sup> Voor "Folk" (2003-2004) zou Ohya een gelijkaardig principe toepassen. Boeken alvast blijven de inspiratie (afbeelding 8.14).<sup>638</sup> Al deze ontwerpers, en meer, zouden onder andere deel uitmaken van *ATOPOS' RRRIPP!! Paper*

---

<sup>632</sup> Geparafraseerd van Miriam Rosen, "Issey Miyake – Fondation Cartier Pour L'art Contemporain," *artforum.com*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://www.artforum.com/print/reviews/199902/issey-miyake-51064>.

<sup>633</sup> Geparafraseerd uit MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer. Zie *Bijlage 13*.

<sup>634</sup> Tish Wrigley, "The Spirit of Tohoku: "Clothing" by Issey Miyake," *anothermag.com*, geraadpleegd op 31 augustus 2023, <https://www.anothermag.com/art-photography/1235/the-spirit-of-tohoku-clothing-by-issey-miyake>.

<sup>635</sup> Metmuseum.org, "Dress (spring/summer 1991)," *metmuseum.org*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/153543>.

<sup>636</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Mudam, "Hiroaki Ohya," *mudam.com*, geraadpleegd op 31 augustus 2023, <https://www.mudam.com/collection/hiroaki-ohya>.

<sup>637</sup> Geparafraseerd uit Mudam, "Hiroaki Ohya," *mudam.com*, geraadpleegd op 31 augustus 2023, <https://www.mudam.com/collection/hiroaki-ohya>.

<sup>638</sup> Geparafraseerd uit Mudam, "Hiroaki Ohya," *mudam.com*, geraadpleegd op 31 augustus 2023, <https://www.mudam.com/collection/hiroaki-ohya>.

*Fashion*-tentoonstelling.<sup>639</sup> Deze internationale ode aan de kunst van papier en mode kwam voort uit de collectie van de Griekse kunstinstelling, en was onder andere te zien in het MUDAM (Luxemburg, 2008-2009) en het MoMu (België, 2009).<sup>640</sup> Speciaal voor het MUDAM ontwierp de Belgische designer Jean-Paul Lespagnard honderd exclusieve jurken – die van tas tot jurk geplooid konden worden – gemaakt uit Tyvek®.<sup>641</sup> Andere voorbeelden zijn ontwerpen van A.F. Vandevorst (afbeelding 8.15), Christian Lacroix (afbeelding 8.16), en John Galliano (afbeelding 8.17).<sup>642</sup>

Tegenwoordig wordt er opnieuw gekeken naar wat de creatieve en functionele mogelijkheden zijn van papier voor de textiel- en mode-industrie. Papier is onder andere opgedoken als materiaal in de *South Korea Korean paper fashion show* (2013).<sup>643</sup> Het idee hierachter lijkt de hedendaagse zoektocht naar milieuvriendelijke alternatieven voor een textielindustrie die steeds meer vervuult op hoog tempo:

“The current global “respect for nature, green consumption,” the increasing demands of environmental protection, countries are actively developing, manufacturing conducive to environmental protection, beneficial to human health green clothing, limiting the development of high energy consumption, high pollution industry, the development of energy environmentally friendly industries. Paper clothing applications just follow environmental requirements, but also for the world to make its own contribution to the cause of environmental protection.”<sup>644</sup>

Papier heeft, zoals de eerdere voorbeelden al meegeven, zijn eigen unieke esthetiek door de manier van hoe het materiaal, en diens constructie, reageert op het omgevormd worden tot een kledingstuk. Dit van origami, tot papier weven.<sup>645</sup> Het idee van papier als een creatief en milieuvriendelijk materiaal voor kleding lijkt alvast het idee te geven dat de cirkel rondt lijkt te zijn. In de jaren zestig was dit idee juist de reden voor de groei naar een *Fast Fashion*-

---

<sup>639</sup> Mudam, “RRRIPP!! Paper Fashion,” *mudam.com*, geraadpleegd op 31 augustus 2023, <https://www.mudam.com/exhibitions/rrripp-paper-fashion>.

<sup>640</sup> Fafalios, Pichou en Mosk, “A Paper on Paper: The ATOPOS Paper Garment Collection,” 54; 56.

<sup>641</sup> Mudam Luxembourg (red.), *RRRIPP!! Paper Fashion 11/10/2008-02/02/2009 – Press* (Clausen: Mudam Luxembourg, 2008): 2.

<sup>642</sup> Vasilēs Zēdianakēs en Marie-Claire Bataille-Benguigui, *RRRIPP! Paper Fashion* (Athene: ATOPOS, 2007): geen paginanummers. Zie afbeeldingen 8.15, 8.16 en 8.17.

<sup>643</sup> Haiyan Guo, “Paper Materials in Fashion Design Creative Applications,” *5<sup>th</sup> International Conference on Education, Management, Information and Medicine (EMIM)* (2015): 80.

<sup>644</sup> Citaat van Haiyan Guo uit Guo, “Paper Materials in Fashion Design Creative Applications,” 80.

<sup>645</sup> Geparafraseerd van Guo, “Paper Materials in Fashion Design Creative Applications,” 78-79.

industriemodel (cf. supra). Ondertussen werken onderzoekers als Kay Olitowicz, Kate Goldsworthy en Hjalmar Granberg, in samenwerking met UAL: Centre for Circular Design (GB), verder aan nieuwe techno-textielen als *Pulp-It Paper Fashion* (houtpulp, cellulose en maisstijfsel).<sup>646</sup> Het idee achter dit kledingproduct, dat na vijf keer dragen terug gerecycleerd kan worden tot nieuw textielmateriaal door de houtpulp te hergebruiken, is dat het bijdraagt aan de circulaire economie van de textielindustrie. Dit kledingstuk creëert dus geen overschot eenmaal als het niet meer bruikbaar is (lineair), maar kan als materiaal terugkeren naar het productieproces, en zo terug een nieuw textielobject worden.<sup>647</sup> Papier blijft terugkomen, maar wat is dan eigenlijk de spanning tussen Tyvek® en dit product? Grafisch ontwerpster Abby Marie Chryst Hoffmann vat de sterktes van Tyvek®, en de contrast met papier, samen als volgt:

“Tyvek properties: the fibres that combine to form Tyvek are 7 times finer than human hair, spun in a random pattern/Tyvek is white, non-toxic, chemically inert, and contains no binders/Tyvek has a neutral PH, and is not toxic to human cells/It has a higher strength to weight ratio than paper/It is significantly lighter and stronger than regular paper/Tyvek is not flame retardant in most applications, especially the soft structure, and should be kept away from heat and flame, unless it is otherwise stated that the Tyvek is of the flame retardant type/Tyvek cannot be crush-cut as easily as paper. Its filaments are very strong and each must be completely severed; “hangers” will not break off/Tyvek elongates more than paper and will stretch up to 20-30% before breaking/Tyvek has its own natural lubricity and does not contain abrasive fillers or binders. It therefore requires no additional lubricants for processing/Tyvek is a thermoplastic material, and it melts sharply at 275 degrees F or 135 degrees C/If coating or laminating Tyvek in the oven, do not exceed 175 degrees F, or 79 degrees C/Tyvek is 100% recyclable.”<sup>648</sup>

Textielontwerpster Christina Leitner vat de spanning tussen het organisch product en de techno-textiel samen als volgt:

“Hence, we are coming full circle yet again: on the other hand, paper is being used as a surrogate material to achieve a “textile optical effect as real as possible, and, on the other hand, a complementary tendency can also be observed whereby the character of paper is imitated through modern high-tech-material

---

<sup>646</sup> Terminologie en inhoud afkomstig uit Centre for Circular Design, “Pulp-It Paper Fashion (materials),” *circulardesign.org.uk*, geraadpleegd op 31 augustus 2023, <https://www.circulardesign.org.uk/research/pulp-it-paper-fashion/>.

<sup>647</sup> Geparafraseerd van Centre for Circular Design, “Pulp-It Paper Fashion (materials),” *circulardesign.org.uk*, geraadpleegd op 31 augustus 2023, <https://www.circulardesign.org.uk/research/pulp-it-paper-fashion/>.

<sup>648</sup> Citaat van Abby Marie Chryst Hoffmann uit Hoffman, “I want a Tyvek Bikini,” 26.



textiles, in order to convey up-to-date concepts such as flexibility and lightness – an internal interplay, today just as in former times.”<sup>649</sup>

In de geschiedenis lijken papier en Tyvek® elkaars onoverkomelijke lotgenoten. De ene kan niet zonder de referentie aan de andere. Tyvek® is het “onscheurbare papier,” en papier is de basis van de gewenste visuele fragiliteit van papieren kleding (cf. supra). Wat het ene is, wil het andere zijn. Op vlak van het visuele wilt Tyvek® papier zijn, maar als op het op duurzaamheid, draagbaarheid en algemene kracht komt is het dan weer het DuPont-product dat de fakkel draagt tegenover zijn organische tegenstander. In de mode-industrie bestaan ze alvast zij aan zij, naargelang de intentie van de mode- of textielontwerper (cf. supra). Het is deze symbiose die de relatie tussen de twee materialen uniek maakt. Hiermee bewijst Maison Martin Margiela’s “Object X” hoeveel het emuleren van het ene materiaal iets kan vertellen over het andere product. En hiermee kan het onderzoek eindelijk toekomen bij de eindconclusie van de gehele thesis. Maar als slot van deze sectie het volgend citaat van Leitner:

“Nevertheless, the aim of this paper is to come to terms with the close relationship of the two phenomena, paper and textiles, in some depth and to try and describe this dynamic kinship more concretely on the basis of some features they have in common and others that they do not.”<sup>650</sup>

## **9 Conclusie: Margiela’s materiële illusie: een discussie over textielgebruik, conservatie en de curatoriale praktijk van de eenentwintigste eeuw**

“Jobu Tupaki: The universe is so much bigger than you realize.”<sup>651</sup>

Het eindpunt van deze masterthesis is zoals Maison Martin Margiela’s “Object X.” Op eerste zicht is het een silhouet van Maison Martin Margiela die een paspop met een jas van patroonpapier moet voorstellen. Het blijkt een ontwerp te zijn dat een tijdscapsule is bestaande uit zijn eigen verschillende universums met als begin- en eindpunt de betekenis achter een modeobject. Het is een reflectie van de herfst-wintercollectie van 1997-1998, en van de toenmalige ideologie van Maison Martin Margiela. Alleen al deze eerste gedachtestap is als

---

<sup>649</sup>Citaat van Christina Leitner uit Leitner, *Zēdianakēs* en Bataille-Benguigui, “Paper – A Textile Material?,” 144.

<sup>650</sup>Citaat van Christina Leitner uit Leitner, *Zēdianakēs* en Bataille-Benguigui, “Paper – A Textile Material?,” 126.

<sup>651</sup>Citaat van personage Jobu Tupaki (actrice Stephanie Hsu – Everything Everywhere All at Once (Daniel Kwan en Daniel Scheinert, 2022)) uit IMDB, “Everything Everywhere All at Once – Quotes,” *imdb.com*, geraadpleegd op 30 augustus 2023, <https://www.imdb.com/title/tt6710474/quotes/>.

een stap in een nieuwe wereld. Het bovenstaande citaat uit de film *Everything Everywhere all at Once* (Daniel Kwan en Daniel Scheinert, 2022) is niet willekeurig gekozen: de film gaat over een hoofdpersonage, Evelyn, die steeds haarzelf ziet terugkomen in verschillende universums verbonden aan elkaar, met allemaal verschillende verhalen en uitkomsten. Het onderzoek naar Maison Martin Margiela's "Object X" heeft niet alleen de initiële onderzoeksvraag "waarom Tyvek® in plaats van papier?" aan het licht gebracht, maar het gehele vraagstuk beantwoord van hoe een ontwerp als "Object X" zelfs maar tot stand komt.

Dit thesisonderzoek heeft uiteindelijk de volgende stappen blootgelegd: hoe komt de ontwerper, in dit geval Maison Martin Margiela, tot het idee van een ontwerp als "Object X" (1)? Bijkomend volgt dan de vraag "waaruit is het kledingstuk gemaakt" (2)? Daarop volgt dan het idee achter het hoe en het waarom van het materiaalgebruik: waarom Tyvek®, en niet papier (3)? Deze kan niet beantwoord worden zonder te weten waar beide producten vandaan komen, en waar ze uit bestaan (4). Eenmaal dit geweten is volgt dan het bekijken van de conservatorische voor- en nadelen van een modeobject van papier of Tyvek®, zoals "Object X" (5). Maar omdat het om een modeobject in de museale context gaat bestaat deze niet alleen in het universum van zijn ontwerper en de collectie – het gaat dus verder dan alleen maar "Object X," Maison Martin Margiela, en de herfst-wintercollectie 1997-1998 waaruit het kledingstuk voortkomt. En het is hier waarin "Object X" uit zijn vacuüm getrokken wordt, en in de context wordt geplaatst van het modeobject als mogelijk museaal communicatiemiddel. De spanning tussen gebruiksfunctie (primair) en museumstuk (secundair), en dan waarom het belangrijk is om modeobjecten te conserveren en beschermen – dit zowel materiaal-technisch, als juridisch, zijn belangrijke gedachteprocessen. Het is hier waar de excursies hun belang hebben in het geheel (6). Het eindresultaat is een ware *Art World* aan actoren die "Object X" als museumobject in zowel de esthetische (theoretische), als materiaal-technische (fysieke) ruimte plaats waar het hoort.

Wat zijn de antwoorden dan op deze vragen? De eerste stap ligt bij "Object X" als ontwerp van Maison Martin Margiela. Dit modehuis heeft een specifieke filosofie (1) en esthetiek (2), die een grote invloed heeft gehad op latere generaties modeontwerpers. In het geval van "Object X" is het ontstaan van het silhouet de som van deze twee factoren.

Betreffende de filosofie is het vooral belangrijk om te weten waar Maison Martin Margiela voor staat, omdat hieruit zijn ontwerpen ook hun betekenis krijgen. Margiela's kledingstukken zijn kenmerken Margieliaans omdat ze juist gehuld zijn in het niets. Het incognitogegeven komt overal in terug. Zelfs zijn modellen en consumenten zijn eerder spiegels van hun eigen identiteit, dan van het ontwerp dat ze dragen. Dit geeft het simpele idee

van een Stockmanbuste met een patroonstoffenjas juist zijn eigen invulling, want de betekenis wordt gegeven door het idee van het object allereerst (1), en daarna van de persoon (consument) die zichzelf ermee identificeert (2). Dit eerste punt is ook hoe het komt dat “Object X” het concept van de geschiedenis die het moet voorstellen – die van mode-industrie, de *petits mains* en de technische vakkundigheid – ook kan uitdragen zonder besmeurd te worden door de sterstatus van de modeontwerper. Maar, tegelijkertijd blijft “Object X” uitgesproken en onlosmakend een uniek ontwerp van Maison Martin Margiela. En laat het zeker niet voorbijgaan: een Stockmanbuste zal in essentie ook altijd verwijzen naar het vrouwenlichaam dat het probeert te imiteren, en vervolmaken met het kledingobject dat erop gevormd wordt. De link tussen het object en de drager (consument), en het spel van Margiela achter deze gedachte, kan dus ook niet weggedacht worden van “Object X.”

Het gegeven van de esthetiek is iets meer voor de hand liggend dan de filosofie. “Object X” is het meeste een combinatie van *tijd* (1) en *trompe l’œil* (2). Dit van alle mogelijke esthetische kernpunten. Het vertelt de geschiedenis van hoe een haute-couturekledingstuk, het hoogtepunt van kwaliteit en techniek in de Franse modegeschiedenis en -industrie, tot stand kwam. Wie de vrouwen waren die het maakten (*petits mains*), de vrouwen zijn die het dragen (modellen), en wie het uiteindelijk draagt (de consument). Deze excursie kan al gemaakt worden met een blik op het kledingobject, en met de filosofie en esthetica van Maison Martin Margiela in gedachte. Dit alles valt onder het concept van *tijd*. *Trompe l’œil* speelt met het idee dat het object niet is wat het lijkt: het is geen buste, het is een kledingstuk. Het krijgt een secundaire betekenis, terwijl het nog altijd refereert aan zijn primaire functie – en zo terugblijkt naar de geschiedenis. Dit is een spel dat Maison Martin Margiela toepast op zijn gehele gedachtegoed – van collectie, tot kledingstuk, tot zelfs de presentatieruimtes. Het vertelt een geschiedenis, en geeft de signalen (Barthes) af van deze. Zowel bij *tijd*, als bij *Trompe l’œil* is de geschiedenis die het wilt tonen via het ontwerp een spel van overlappende elementen. In het eerste geval is het letterlijk een Stockmanbuste met een historie, en als tweede is het dan weer een kledingstuk dat lijkt op een vrouwenmannequin – met alle suggestieve gevolgen van dien. Door “Object X” samen met deze gegevens in zijn socio-historische context – de periode van de herfst-winter-collectie 1997-1998 – te plaatsen, is het verhaal van het gegeven van Maison Martin Margiela en “Object X” afgerond. Op dit moment is concept geboren, als het ware. Nu het modeobject er staat kan er verder gekeken worden naar wat het materiaal-technisch probeert te verwezenlijken in de gedachtegoed van Maison Martin Margiela. Dit zeker in het geval van *Trompe l’œil*: het lijkt op patroonpapier, maar het is het helemaal niet. Het is Tyvek®.

“Object X” moet het ene voorstellen (papier), maar is uiteindelijk iets totaal anders (Tyvek®). Dit komt uiteindelijk ook niet uit het luchtledige, maar heeft een historische en materiaal-technische context. Hier belandt het onderzoek dan bij de tweede stap. Maar, voordat dit analyseproces aangevangen kan worden dient “Object X” van gebruiksobject naar de museale context als modeobject gebracht te worden. Dit zijn dan de drie curatoriale excursies van *Deel II*.

“Mode als object, concept, en communicatiemiddel” (1) scheidt het beeld van hoe een modeobject als “Object X” uiteindelijk, in de museale context, een som is van de zijn socio-historische connecties (wie het droeg, wie het ontwierp, uit welke tijdsperiode het kwam, als voorbeelden), het object zelf, en de directe communicatie die het aangaat met de toeschouwer. Zonder betekenis voor het publiek is een kledingstuk als “Object X” maar gewoon dat: een kledingstuk. Om te werken in een museum heeft het meer nodig dan dat. Elizabeth Wilson’s argument is interessant omdat het de wonde blootlegt die wel vaker voorkomt in modemusea: moet er meer zijn dan het mannequin? Een “dood lichaam,” om de woorden van Wilson te gebruiken, is vervreemdend. Door er meer bij te plaatsen om zo mee in interactie te gaan, bijvoorbeeld geluid of videobeelden, kan er meer levendigheid gecreëerd worden. Hier gaat het om het feit dat de primaire functie van een kledingstuk, zoals “Object X,” gewoon ook altijd latent aanwezig zal zijn. Iedereen komt elke dag in interactie met kleding en mode tot op een bepaald niveau. Dat deze reacties uitgelokt kunnen worden is dus niet onlogisch. Roland Barthes (2) gaat dan weer uit van een modeobject als een teken (*sign*) in een complex taalsysteem die ook afhankelijk is van de toeschouwer. Wat voor de een X betekent kan voor de andere Y zijn. Daarom ook het voorbeeld van de Schotse ruit in twee verschillende interpretaties. De ene refereert naar afkomst en geschiedenis (Alexander McQueen), de andere naar punk, en misschien zelfs de Britse onderdrukking voor sommigen (Vivienne Westwood) (cf. supra). Dat een modeobject een actief teken is een taalsysteem, en dat dit ook belangrijk is om te weten in de museale context – en hier zelfs slim gebruik van te maken – is dus een evidentie die via Barthes zijn theorie kan geëxposeerd worden. Uiteindelijk is er dan nog Jürgen Straub (3) zijn identiteitstheorie. Die stelt dat het modeobject zich ook een bepaalde identiteit aanmeet, en deze ook vooral connectie maakt met een toeschouwer die een deels gelijkaardige identiteit deelt: die van de modeliefhebber. Dit verklaart ook gedeeltelijk waarom het soms moeilijker is voor een nichemuseum als een textiel- en modemuseum om een meer algemener publiek aan te trekken. Stel dat er een modetentoonstelling is over de filmster Marilyn Monroe, deze zou hypothetisch gezien misschien een breder publiek aantrekken omdat het mode- én filmfanaten aanspreekt. De identiteit van het gegeven spreekt dus die van anderen aan, en

brengt interactie teweeg. Hiermee worden al een aantal mogelijke zaken verklaard van de context waarin “Object X” zich in de museale context zou kunnen bevinden.

“Modeobjecten: gebruiksfunctie versus de museale context” (2) spreekt de dualiteit aan waarin het modeobject zich bevindt. Het is hier dat de spanning tussen de primaire functie – die van toegepaste kunst – en de secundaire intentie – het tentoonstellingswezen – zich bevindt. Het statuut van het modeobject in de nationale en internationale kunstwereld is op juridisch en moreel vlak zeker geen vast gegeven. Met het voorbeeld van de problematiek van de behandeling van de jurk van actrice Marilyn Monroe, die van historisch belang is – zelfs buiten de modemuseale sfeer –, door realityster Kim Kardashian en het Amerikaanse Ripley's Hollywood Boulevard museum aan te kaarten kan er een dialoog ontstaan over het preciaire statuut van een modeobject als “Object X.” Wat blijkt is dat er op juridisch en moreel vlak er nog veel werk aan de winkel is omdat een modeobject, ongeacht of deze gelijkaardige actoren heeft als zijn tegenstanders uit de schone kunsten, maar een matige tot geen bescherming heeft tegen misbruik. Wat er meestal beschermt wordt is het ontwerp, maar niet het kledingstuk zelf. Dit is belangrijk om te weten in functie van de bewaring van het modeobject, wat een deel van dit onderzoek bedraagt uiteindelijk. Bewaring en bescherming gebeurt uiteindelijk ook buiten het depot en de tentoonstellingsruimte. Door dit aan te kaarten wordt de problematiek hopelijk ook genoeg in beeld gebracht om mee acht te houden voor toekomstige stappen naar een betere houding naar het museaal modeobject toe, en een betere bescherming hopelijk.

Als laatste excursie is er “De curatoriale ruimte versus het belang van conservatie: modeobjecten” (3). Deze kaart de raakvlakken en spanningsvelden tussen de curator en de conservator aan. In de toegepaste kunsten, zoals mode, lijkt er alvast een grotere verwachting in fluïditeit tussen beide velden. Dit komt onder andere door het feit dat een modeobject, zoals “Object X,” belang heeft aan zijn socio-historische context. Dit kan invloed hebben op de preservatie- en restauratietechnieken. Bloed- of vuilvlekken, zijn deze van belang voor het verhaal van het kledingstuk in een museum? Dit kan invloed hebben hoe de conservator en restaurateur ermee omgaat. Tegelijkertijd is het ook aan de curator om niet alleen maar historisch, maar ook materiaal-technisch te denken. Volgens Wilson is het modeobject uiteindelijk ook iets levend (cf. supra). Een museaal kledingstuk heeft er uiteindelijk baat bij om niet alleen als puur esthetisch object behandeld te worden meestal, in tegenstelling tot werken uit de schone kunsten. Deze kunnen wel sneller uit een socio-historische context gehaald worden. Met dit laatste deel wordt ook een raakvlak aangeraakt die van belang is voor dit thesisonderzoek: het gaat hier om zowel het curatoriaal proces, als de conservatorische gedachtegoed. “Object X” wordt zowel socio-historisch en esthetisch, als materiaal-technisch

ontleed. En hiermee wordt dan de terugkeer naar “Object X” gemaakt, maar dan deze keer op materiaal-technisch vlak: papier versus Tyvek®.

*Deel III* focust puur op het verhaal achter wat het materiaal van “Object X” pretendeert te zijn – papier (1) –, en wat het in feite is: Tyvek® (2). Maar waarom is dit? Is het antwoord hierop van historische aard, of is het een materiaal-technisch resultaat? Het blijkt dat de conclusie bij beide te vinden is (cf. infra). Maar is er dan een voordeel aan het ene materiaal over het andere? Om dit eerlijk te kunnen beantwoorden worden beide producten aan een gelijkaardig analyseproces onderworpen. De volgende punten zijn besproken, en worden hier vergeleken: de productiegeschiedenis (1), de materiële en chemische samenstelling (2), en de mogelijke zwaktepunten (3). Op het einde worden ze samen in de modegeschiedenis geplaatst, deels omdat hierin ook al het antwoord ligt, en dus de bevestiging van de som van dit alles (4). De korte excursie naar het patroonpapier is vooral bedoeld om het verschil duidelijk te maken tussen normaal papier en het materiaal toegepast in de mode-industrie. Hierin zit toch een klein verschil. De degradatieprocessen zijn wel dezelfde, dus het gaat hier vooral om de detail – kwestie van het onderzoek volledig correct te sturen. Voor deze sectie verwijs ik graag terug naar de gedetailleerde uitleg binnen het onderzoek zelf (cf. supra).

De productiegeschiedenis van papier is een complex verhaal van de zoektocht naar de juiste materialen op het vlak van pulpsamenstelling, toevoegingen – zoals sizing –, en de juiste productieprocessen die steeds meer verfijnd werden. Op het einde van dit alles kwam er eigenlijk gewoon een grote kernspeler in dit alles naar voren: cellulose. Het feit dat papier een organisch product is bestaande uit houtpulp, wat dan weer een plantenvezel is, wat dan weer als hoofdbestanddeel cellulose heeft, is diens charme – maar ook diens verklarende zwaktepunt. De relatie tussen waterstofmoleculen en cellulose, wat complexe suikerbindingen zijn (om het even simpel te benoemen), is een zwaktepunt voor papier als een textielmateriaal. Dit is ook de dominante chemische samenstelling uiteindelijk. Een degradatiereactie binnen papier kan meestal in verband gebracht worden met diens relatie met water. Het is niet de cellulose die het papier hier niet zo geschikt voor duurzame kledingtextiel maakt – anders konden andere celluloseproducten als katoen en linnen niet kunnen bestaan –, maar het feit dat dit in combinatie met zijn interne moleculaire structuur gewoon te gebonden is aan zijn waterstofbindingen. Simpel gezegd: teveel water in het product maakt het gevoelig aan schimmels, aan het oplossen van het materiaal, aan het interageren met zuren en metalen, als voorbeelden. Aan de andere kant maakt te weinig vocht het broos en gevoelig aan ontvlaming. Papier is gevoelig aan uv-straling en verkleuring. Dit heeft het dan wel gelijk met Tyvek®, dat dat vooral als gemeenschappelijk zwaktepunt heeft. Het onderzoek heeft

uitgebreid vastgelegd wat de mogelijke biologische, chemische, fysische en mechanische degradatieprocessen zijn, en waarom. Papier zijn materiële en chemische verbindingen maakt het wel gevoelig aan verschillende factoren binnen elk afbraakproces, zoals de paar bovengenoemde gevallen. Dit sluit papier niet uit als modemateriaal, zoals op het einde bij het socio-historisch deel over papier en Tyvek® aan het licht komt, maar maakt het wel in zijn meest algemene staat niet geschikt voor een modeobject dat gedragen wordt in de buitenlucht, dat in contact komt met externe processen – zoals regen en zon –, of dat zelfs maar duurzaam is om gedragen te worden. Een voorbeeld hiervan is de mechanische degradatie door het bewegen van de ledematen (cf. infra). Papier als modeobject brengt zijn eigen uitdagingen mee. Deze worden meestal niet ontworpen om lang mee te gaan. Voor modeobjecten als “Object X,” waarvan het wel de bedoeling is dat deze gedragen wordt in de binnen- en buitensfeer, is er Tyvek®.

Tyvek® zijn productiegeschiedenis en chemisch ontwikkelingsproces zijn verweven: het is uiteindelijk een synthetisch textiel. De luxe dat het materiaal heeft, of toch vooral voor de modeontwerpers in de industrie, is dat het papier lijkt. DuPont, het bedrijf dat Tyvek® produceert, gebruikt het ook om bijvoorbeeld enveloppen te maken. Dit product is gemaakt voor industrieel gebruik, zoals huizenbouw. Het resultaat hiervan, en dit komt ook voort uit de chemische analyse, is dat het bedoelt is om zo onbreekbaar mogelijk te zijn. DuPont zelf claimt ook dat tegen meerdere processen kan, zoals wind, vocht, druk, als voorbeelden. Door zijn constructie – hechte bindingen met interne ruimtes – is het ook aangenaam om te dragen. Het materiaal is luchtdoorlatend, waardoor het lichaamswarmte bijvoorbeeld beter kan spreiden. De chemische samenstelling van *High-density polyethylene* (HDPE) is een petroleumderivaat, en is eerder hydrofobisch. Dit is het tegenovergestelde van papier, dat hydrofiel is. Papier is onderhevig aan water en diens processen, en Tyvek® is dat vooral niet. Dit lijkt een van de belangrijkste verschillen ook te zijn in de reacties van papier en Tyvek® als het op degradatie aankomt: de interactie met water (in het materiaal, en in de omgeving). Het organisch karakter van papier komt tegenover het anorganische van Tyvek® te staan. Deze thermoplast lijkt het perfecte wonderproduct. Uit de mogelijke degradatieprocessen komen vooral naar voren dat het last kan hebben van schimmelopbouw op de buitenste laag – mits in combinatie met een langdurige vochttopbouw –, het niet zo sterk is op het vlak van uv-stralen (en dus zonlicht), en dat zijn thermale sterkte (contact met hittebronnen), niet optimaal is. Dit laatste is wel vooral bij contact met brandhaarden. Gewone warmte lijkt het wel te kunnen spreiden. Tyvek® is ook gevoelig aan bepaalde insecten, zoals de grote en kleine wasmotlarven en meelwormen. Dit zijn actoren waar papier ook last van heeft, maar dan op een iets grotere schaal. Uit het

onderzoek blijkt alvast dat alhoewel Tyvek® natuurlijk wel aan schade kan leiden, het zeker niet op de schaal en hoeveelheid is van papier. Het papierproduct lijkt sneller onderhevig aan grotere schadeprocessen. Tyvek® is een synthetisch *nonwoven* textielproduct dat een beperkter aantal schadepunten heeft. Belangrijk is ook de uitkomst dat de mechanische schade van Tyvek® zeker beperkter is dan die van papier. Dit heeft van belang voor “Object X” in de originele context: die waarin het gedragen wordt als kledingstuk.

Tyvek® lijkt de logische vervanger voor papier. Het lijkt op deze, maar is niet onderworpen aan dezelfde afbraakprocessen. In tegendeel, het is door zijn specifieke ontwikkeling als synthetisch industrieel wonderproduct – met de bedoeling zo min mogelijk schade in de meest harde omstandigheden op te lopen – dat het aan een pak minder degradatieprocessen onderhevig is. Daarbovenop lijkt het ook nog eens op visueel vlak op zijn organisch tegenstander. Dit komt ook boven in de laatste excursie: die van de twee in de hedendaagse modegeschiedenis. Papier kent een korte, hevige periode in de jaren zestig, maar wordt daarna vooral geëmuleerd, eerder dan toegepast als materiaal zelf. Hier en daar wordt er wel onderzoek gedaan naar papier als textielmateriaal. Dit vooral in functie van zijn recycleerbare karakter. Maar, ook daar is Tyvek® de betere keuze: deze is ook perfect recycleerbaar. Dit is zeker belangrijk omdat het hoofdbestanddeel van Tyvek®, polyetheen, voor problemen zorgt qua milieuvervuiling. Als je papier tegenkomt in de mode-industrie die niet de intentie heeft om maar een beperkt aantal keren mee te gaan, dan is het meestal zijn esthetische tegenhanger Tyvek®.

En uiteindelijk is dit ook logisch, kijkende naar de bovenstaande argumenten, en het uitgebreid onderzoek. Kledingstukken als “Object X” hebben de bedoeling om mee te gaan. Was dit de bedoeling, dan was het wel duidelijk geweest aan de filosofie van Maison Martin Margiela, want deze heeft degradatie en afbraakprocessen van het materiaal wel degelijk in sommige van hun collecties geïntegreerd. Er is uiteindelijk ook een geschiedenis die van papier naar Tyvek® overgaat, al tijdens het hoogtepunt van de papiermode zelf. Op materiaal-technisch vlak is het dus gewoon het simpele antwoord: het was al eens gedaan in de mode-industrie, en Tyvek® heeft als materiaal gewoon meer langdurige voordelen dan papier om toe te passen als gebruiksobject. “Object X” is een logisch resultaat: het moet op papier lijken, maar het moet ook wel meegaan. Het antwoord: Tyvek® - het industrieel papier – in plaats van zijn organische voorganger.

Ook voor de conservator heeft het gebruik van Tyvek® meer voordelen. De degradatieanalyses wijzen uiteindelijk uit dat er vooral rekening moet gehouden worden met de bovengenoemde processen van licht- en hitteblootstelling, en schimmel- en



insecteninvloeden. Dit zijn er een pak minder dan bij papier. Tyvek® lijkt ook minder onderhevig aan contactschade met andere materialen, wat ook wel een voordeel is voor een modeobject binnen en buiten de museale sfeer. Tyvek® is een wonderproduct voor de modeontwerper, de curator en de conservator. Dit blijkt duidelijk uit het onderzoek. Met deze conclusie is ook alles gezegd over het waarom op materiaal-technisch vlak.

Het onderzoek naar “Object X” was initieel sterk materiaal-technisch gericht. Naarmate het onderzoek vorderde bleek dat om een volledig beeld te scheppen van deze casestudy in zijn geheel dat er meer nodig was: socio-historische context, esthetische analyses, curatoriale excursies en materiaal-technische denkoefeningen, als voorbeelden. Dit masterthesisonderzoek omvat al deze actoren: deze universums. Na dit onderzoek lijkt alvast het merendeel gezegd over Maison Martin Margiela en diens “Object X.” De puzzel vanuit de curator-conservatorperspectief is hiermee gelegd, en het onderzoek beëindigd. “Object X” is het bewijs dat een museaal modeobject niet alleen bestaat uit zijn materiaal, maar ook zijn betekenis, zijn visuele aspecten en zijn context, onder andere. Zoiets simpel als de vraag “waarom Tyvek®, en niet papier?” legt een heel dialoog bloot over de materiaalkeuze, maar ook over de geschiedenis achter dit proces. “Object X” is meer dan alleen maar een kledingstuk, het is een socio-historische, materiaal-technische, en esthetische tijdscapsule. Dit blootleggen was het einddoel van dit onderzoek. Om het geheel af te sluiten met het idee – het spanningsveld – waaruit alles voortkwam (via de woorden van Amerikaanse modeontwerpster Donna Karan):

“The future of fashion lies in fabrics. Everything comes from fabrics.”<sup>652</sup>

---

<sup>652</sup> Citaat van Donna Karan uit Gale en Kaur. *Fashion and Textiles*, 6.

## 10 Bibliografie

### 10.1 Boeken

Barthes, Roland, Annette Lavers (vert.) en Colin Smith (vert.). *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang, 1986.

Baugh, Gail. *Textielgids voor modeontwerpers – inspirerende leidraad bij het kiezen en ontwerpen van modestoffen*. Vertaald door Jennie Bolsenbroek. Kerkdriel: Librero b.v., 2012.

Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Bramel, Sophie en Patricia Poiré. *High-Tech Fabrics & Fashion*. Parijs: Éditions Falbalas, 2012.

Debo, Kaat en Barbara Vinken. *Maison Martin Margiela: 20 Years The exhibition*. Antwerpen: MoMu Antwerpen, 2008.

De Witte, Guy, Leon Smets (red.), Annemie Vanthienen (red.), en Birgit Geudens (red.). *VerzekerDe Bewaring: Inhoud Aflevering: Papier*. Brussel: FARO – Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed vzw, 2013.

Entwistle, Joanne. *The Fashioned Body – Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2015.

Gale, Colin en Jasbir Kaur. *Fashion and Textiles – an Overview*. Oxford: Berg, 2004.

Liénardy, Anne en Philippe Van Damme. *Inter Folia – Handboek voor de Conservatie en de Restauratie van Papier*. Brussel: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 1989.

Maison Martin Margiela (red.) en Chris Dercon (red.). *Maison Martin Margiela*. New York: Rizzoli, 2009.

Microchem Laboratory. *Ability of PURETi Group, LLC's Test Substance to Resist Fungal Attack*. Round Rock (TX): Microchem Laboratory, 2018.

MoMu (red.). *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)*. Antwerpen: MoMu, 2009.

Müller, Lothar. *White Magic: The Age of Paper*. Cambridge: Polity Press, 2014.

Quinn, Bradely. *Techno Fashion*. Oxford: Berg, 2002.

Straub, Jürgen en Heidrun Freise (red.). *Identities: Time, Difference and Boundaries*. New York/Oxford: Berghahn Books, 2002.

Spanabel Emery, Joy. *A History of the Paper Pattern Industry – The home dressmaking fashion revolution*. Londen: Bloomsbury Academic, 2014.

Tietenberg, Annette. *What does “curating” mean today? Potential for transnational collaborations*. Stuttgart: IFA (Institut für Auslandsbeziehungen), 2022.

Vaccari, Alessandra. *La moda nei discorsi dei designer*. Bologna: CLUEB, 2012.

Veblen, Sarah. *The Complete Photo Guide to Perfect Fitting*. Beverly: Quarry Books 2012.

Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams – Fashion and Modernity*. Londen: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007.

Zēdianakēs, Vasilēs Zēdianakēs en Marie-Claire Bataille-Benguigui. *RRRIPP! Paper Fashion*. Athene: ATOPOS, 2007.

## 10.2 Hoofdstukken

Baugh, Gail. “Linnen/linnenlook stoffen.” in *Textielgids voor modeontwerpers – inspirerende leidraad bij het kiezen en ontwerpen van modestoffen: 78-79*. Vertaald door Jennie Bolsenbroek. Kerkdriel: Librero b.v., 2012.

Bittel, Carla, Elaine Leong en Christine von Oertzen. “Introduction: Gender, and the History of Knowledge.” in *Working with Paper: Gendered Practices in the History of Knowledge*, 1-16. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019.

Brooks, Mary M en Dinah D. Eastop, “Editor’s Preface.” in *Refashioning and Redress – Conserving and Displaying Dress*, xiii-xv. Los Angeles: Getty Publications, 2016.

Brückle, Irene en Gerhard Banik. “Effect of Pulp Processing on Paper-Water Interactions.” in *Paper and Water: A Guide to Conservators*, 121- 144. Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011.

–. en Gerhard Banik. “Glossary.” in *Paper and Water: A Guide to Conservators*, 492-526. Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011.

–. en Gerhard Banik. "Introduction." in *Paper and Water: A Guide to Conservators*, xvii-xxvii. Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011.

–. en Gerhard Banik. "Paper Aging and the Influence of Water." in *Paper and Water: A Guide to Conservators*, 219-254. Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011.

–. en Gerhard Banik, "Relevant Chemistry." in *Paper and Water: A Guide to Conservators*, 1-22. Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011.

–. en Gerhard Banik. "Structure and Properties of Dry and Wet Paper." in *Paper and Water: A Guide to Conservators*, 81-120. Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011.

–. en Gerhard Banik. "The Effect of Sizing on Paper-Water Interactions." in *Paper and Water: A Guide to Conservators*, 145-172. Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd), 2011.

Bunsell, A. en Mohsen Miraftab (red.). "Tensile fatigue of textile fibres." in *Fatigue failure of textile fibres*, 10-33. Oxford: Woodhead Publishing Limited, 2009.

Campbell, Flake. "Introduction to Composite Materials and Processes: Unique Materials that Require Unique Processes." in *Manufacturing Processes for Advanced Composites*, 1-37. Oxford: Elsevier Ltd., 2003.

Cruz Andrada, Juan, Camille Brasseur, Laurens Dhaenens, et al. "Inleiding/Introduction." in *Trans-Atlantische modernismen. België-Argentinië, 1910-1958*, 7-25. Oostende: Mu.ZEE, 2022.

Fafalios, Stamos, Myrsini Pichou en Jaap Mosk (red.). "A Paper on Paper: The ATOPOS Paper Garment Collection." in *Stichting Textielcommissie Nederland – Jaarboek 2010*, 54-63. Amsterdam: Textielcommissie Nederland, 2021.

Florian, Mary-Lou E. (red.), Dale Paul Kronkright (red.) en Ruth E. Norton (red.). "Deterioration of Artifacts Made From Plant Materials." in *The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials*, 139-194. Princeton: Princeton University Press, 1990.

–., Dale Paul Kronkright (red.) en Ruth E. Norton (red.). "Plant Anatomy: An Illustrated Aid to Identification." in *The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials*, 1-28. Princeton: Princeton University Press, 1990.

–., Dale Paul Kronkright (red.) en Ruth E. Norton (red.). “Technology of Plant Materials Used in Artifacts.” in *The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials*, 83-138. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Griffin, E.M. “Chapter 26: Semiotics of Roland Barthes.” in *A First Look at Communication Theory*, 332-343. New York: McGrawHill, 2012.

Hufnagel, Silvia (red.), Þórunn Sigurðardóttir (red.) en Davíð Ólafsson (red.). “Introduction.” in *Paper Stories – Paper and Book History in Early Modern Europe*, 1-14. Berlijn/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2023.

Hutten, Irwin M. “Properties of Nonwoven Filter Media.” in *The Handbook of Nonwoven Filter Media, Second Edition*, 108-157. Oxford: Butterworth-Heinemann (Elsevier Ltd.), 2015.

Kawamura, Yuniya. “The Japanese Fashion Phenomenon in Paris since 1970.” in *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, 91-112. Oxford: Berg, 2004.

–. “The Japanese Fashion Phenomenon in Paris since 1970: Paris as Japanese Designers’ Symbolic Capital.” in *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, 97-100. Oxford: Berg, 2004.

Lennard, Frances (red.) en Patricia Ewer (red.). “Treatment options – what are we conserving?.” in *Textile Conservation: Advances in Practice*, 53-98. Oxford: Elsevier/Butterworth-Heinemann, 2010.

Leitner, Christina, Vasilēs Zēdianakēs en Marie-Claire Bataille-Benguigui. “Paper – A Textile Material?.” in *RRRIPP! Paper Fashion*, 126- 151. Athene: ATOPOS, 2007.

Magalhães, Solanges, Luís Alves, Anabela Romano, Jacopo La Nasa (red.), et al. “Extraction and Characterization of Microplastics from Portuguese Industrial Effluents.” in *Microplastics Degradation and Characterization*, 33-44. Basel: MDPI, 2022.

Paić, Žarko (red.). “Chapter One: Fashion Theory: Orientations, Directions, Disciplines.” in *Fashion Theory and the Visual Semiotics of the Body*, 1-32. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2022.

Palmer, Alexandra, Vasilēs Zēdianakēs en Marie-Claire Bataille-Benguigui. “The Sixties Paper Caper Fashions.” in *RRRIPP! Paper Fashion*, 158-186. Athene: ATOPOS, 2007.

Piñar, Guadalupe Katja Sterflinger, Flavia Pinzari, Lieve Watteuw (red.), et al. “The Microflora Inhabiting Leonardo Da Vinci’s Self Portrait: A Fungal Role in Foxing Spots.” in

*Paper Conservation: Decisions & Compromises – ICOM-CC Graphic Document Working Group – Interim Meeting (Austrian National Library, Vienna, 17-19 April 2013)*, 105-108. Wenen: International Council of Museums (ICOM), 2013.

Pinzari, Flavia Beata Gutarowska en Edith Joseph (red.). “Chapter 4: Extreme Colonizers and Rapid Profiteers: The challenging World of Microorganisms That Attack Paper and Parchment.” in *Microorganisms in the Deterioration and Preservation of Cultural Heritage*, 79-116. Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2021.

Pourmahammadi, Alireza, I. Jones (red.) en G.K. Stylios (red.). “Nonwoven materials and joining techniques.” in *Joining Textiles – Principles and Applications*, 565-581. Cambridge: Woodhead Publishing Limited, 2013.

Purchas, Derek B. en Ken Sutherland. “Non-woven Fabric Media.” in *Handbook of Filter Media*, 81-116. Oxford: Elsevier, 2001.

Rowell, Roger M. (red.), Roger Pettersen en Mandla A. Tshabalala. “Cell Wall Chemistry.” in *Handbook of Wood Chemistry and Wood Composites*, 33-72. Boca Raton: CRC Press, 2012.

Ryder, C. en Rose Sinclair (red.). “Fashion and culture: global culture and fashion.” in *Textile and Fashion – Materials, Design and Technology*, 605-634. Sawston: Woodhead Publishing, 2015.

Sashoua, Yvonne. “Historical Development of Plastics.” in *Conservation of Plastics – Materials Science, degradation and preservation*, 19-38. Oxford/Burlington: Butterworth-Heinemann (Elsevier), 2009.

Särkkä, Timo (red.), Miquel Gutiérrez-Poch (red.), en Mark Kuhlberg (red.). “Chapter 1: Technological Transformation in the Global Pulp and Paper Industry: Introduction.” in *Technological Transformation in the Global Pulp and Paper Industry 1800-2018 – Comparative Perspectives*, 1-12. Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2018.

Van Berkel, Willem J.H., Robert H. H. van den Heuvel, Marco W. Fraaije en Colja Laane. “Increasing the operational stability of flavoproteins by covalent cofactor binding.” in *Stability and Stabilization of Biocatalysts*, 141-146. Oxford: Elsevier Science B.V., 1998.

Van der Reyden, Dianne Lee, Lieve Watteeuw (red.) en Christa Hofmann (red.). “New Trends in Preservation in the Digital Age: New Roles for Conservators.” in *Paper Conservation: Decisions & Compromises – ICOM-CC Graphic Document Working Group – Interim Meeting (Austrian National Library, Vienna, 17-19 April 2013)*, 8-13 (Wenen: International Council of Museums (ICOM), 2013).

Vinken, Barbara, Kaat Debo (red.) en Geert Bruloot (red.). “Amazing Grace: Martin Margiela and the Antwerp School.” in *Antwerp 6+ - Antwerp Fashion at the Flemish Parliament*, 211-221. Antwerpen: Ludion, 2007.

Wilcox, Claire, Mary M. Brooks (red.) en Dinah D. Eastop (red.). “Radicalizing the Representation of Fashion – Alexander McQueen at the V&A, 1999-2015.” in *Refashioning and Redress – Conserving and Displaying Dress*, 187-198. Los Angeles: Getty Publications, 2016.

### 10.3 Artikels

Andrady, Anthony L., Kara Lavender Law, Jessica Donohue en Bimali Koongolla. “Accelerated degradation of low-density polyethylene in air and in sea water.” *Science of the Total Environment*, 811 (2022): 1-11.

Blades, Nigel, Katy Lithgow, Stephen Cannon-Brookes en John Mardaljevic. “New tools for managing daylight exposure of works of art: case study of *Hambletonian*, Mount Stewart, Northern Ireland.” *Journal of the Institute of Conservation*, 40:1 (2016): 15-33.

Bowman, A.L, S. Mun, B.D. Huddleston, S.R. Gwaltney, et al. “A nanoscale study of size scale, strain rate, temperature, and stress rate effects on damage and fracture of polyethylene.” *Mechanics of Materials*, 161 (2021): 1-14.

Branysova, Tereza, Katerina Demnerova, Michal Durovic en Hana Stiborova. “Microbial biodeterioration of cultural heritage and identification of the active agents over the last two decades.” *Journal of Cultural Heritage*, nr. 55 (2022): 245-260.

Chaudhary, Ashutosh Kr., en R.P. Vijayakumar. “Effect of chemical treatment on biological degradation of high-density polyethylene (HDPE).” *Environment, Development and Sustainability*, 22 (2020): 1093-1104.

Chen, Kailin, Arkaprovo Ghosal, Alexander L. Yarin en Behnam Pourdeyhimi, “Modeling of spunbond formation process of polymer nonwovens,” *Polymer*, 187 (2020): 1.

Cračiun, Magdalena. “Rethinking fakes, authenticating selves.” *Journal of Royal Anthropological Institute* (2012): 846-863.

Doğan, Mustafa. “Ultraviolet light accelerates the degradation of polyethylene plastics.” *Microscopic Research & Technique*, 84 (2021): 2774-2783.

Gill, Alison. Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes.” *Fashion Theory*, vol. 2, uitgave 1 (1996): 25-50.

Grau-Bové, Josep, Bojan Budič, Irena Kralj Cigić, David Thickett, et al. “The effect of particulate matter on paper degradation.” *Herit Sci (Heritage Science)*, 4:2 (2016): 1-8.

Gregory, Paul R., Andrew Martin, Boyce S. Chang, Stephanie Oyola-Reynoso, et al. “Inverting Thermal Degradation Using Chemi- and Physi-sorbed Modifiers for Templated Material Synthesis.” *Frontiers in Chemistry*, vol. 6, artikel 338 (7 september 2018): 1-9.

Guo, Haiyan. “Paper Materials in Fashion Design Creative Applications.” *5th International Conference on Education, Management, Information and Medicine (EMIM)* (2015): 78-81.

Guo, Si-Min, Zhen-Guo Yang, Xiao-Ying Tang en Yan-Tian Zuo. “Safety assessment of high density polyethylene pipe with thermal damages.” *Plastics, Rubber and Composites*, 46:4 (2017): 173-183.

Hargrave, Jocelyn. “Disruptive Technological History: Papermaking to Digital Printing.” *Journal of Scholarly Publishing*, vol. 44, nr.3 (april 2013): 221-236.

Hwang, Yujin, Hae-jun Park, Antje Potthast, Myung-Joon Jeong. “Evaluation of cellulose paper degradation irradiated by an electron beam for conservation treatment.” *Cellulose*, 28 (2021): 1071-1083.

Jassim, Kareem A., Widad Hamdi Jassim en Satha H. Mahdi. “The effect of sunlight on medium density polyethylene Water pipes.” *Energy Procedia*, 119 (2017): 650-655.

Joyeux-Prunel, Béatrice. “ARTL@S: A Spatial and Trans-national Art History Origins and Positions of a Research Program.” *Artl@s Bulletin*, vol. 1, uitgave 1, artikel 1 (2012): 9-25.



Kaku, Nobuhiro, Hiroaki Tagomori, Hiroya Akase, Tomonori Tabata, et al. “Efficacy of vitamin E for mechanical damage and oxidation of polyethylene rim by stem neck impingement.” *Clinical Biomechanics*, 68 (2019): 8-15.

Karlsson, Therese M., Martin Hassellöv en Ignacy Jakubowicz. “Influence of thermooxidative degradation on the in situ fate of polyethylene in temperate coastal waters.” *Marine Pollution Bulletin*, 135 (2018): 187-194.

Kim, Do-Hee en Joo-Young Lee. “Heat strain while wearing pesticide protective clothing in hot environments: Effects of textile physical properties and ambient humidity.” *International Journal of Industrial Ergonomics*, 93 (2023): 1-8.

Kundungal, Harsha, Manjari Gangarapu, Saran Sarangapani, Arunkumar Patchaiyappan, et al. “Efficient biodegradation of polyethylene (HDPE) waste by the plastic-eating lesser waxworm (*Achroia grisella*).” *Environmental Science and Pollution Research*, 26 (2019): 18509-18519.

Laroque, Claude. “History and analysis of transparent papers.” *The Paper Conservator*, 28:1 (2004): 17-32.

Melo, D., S.O. Sequeira, J.A. Lopes en M.F. Macedo. “Stains *versus* colourants produced by fungi colonizing paper cultural heritage: A review.” *Journal of Cultural Heritage* (2018): 1-22.

Mitra, Biswarup Amlan Das, Riti Thapar Kapoor (red.) en Maulin P. Shah (red.). “Microbes and environment sustainability: An in-depth review on the role of insect gut microbiota in plastic biodegradation.” in *Synergistic Approaches for Bioremediation of Environmental Pollutants: Recent Advances and Challenges*, 1-25. Oxford: Academic Press (Elsevier), 2022.

Mohajer va Pesaran, Daphne. “People and Placelessness: Paper Clothing in Japan.” *Fashion Practice (The Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry)*, 10:2 (2018): 236-255.

Parsa Sadr, A., E. Bosco en A.S.J. Suiker, “Multi-scale model for time-dependent degradation of historic paper artefacts,” *International Journal of Solids and Structures*, 248 (2022): 1-15.

Pastorelli, Gianluca, Shuo Cao, Irena Kralj Cigić, Costanza Cucci, et al. “Development of dose-response functions for historic paper degradation using exposure to natural conditions and multivariate regression.” *Polymer Degradation and Stability*, 168 (2019): 1-12.

Peirson-Smith, Anne en Ben Peirson-Smith. “Fashion archive fervour: the critical role of fashion archives in presenting, curating, and narrating fashion.” *Archives and Records* (2021): 274-298.

Restrepo-Flórez, Juan-Manuel, Amarjeet Basi en Michael R. Thompson. “Microbial degradation and deterioration of polyethylene – A review.” *International Biodeterioration & Biodegradation*, 88 (2014): 83-90.

Roy, Prasun K., Minna Hakkarainen, Indra K. Varma en Ann-Christine Albertsson. “Degradable polyethylene: fantasy or reality.” *Environmental Science & Technology*, 45 (2011): 4217-4227.

Sanluis-Verdes, A., P. Colomer-Vidal, F. Rodriguez-Ventura, M. Bello-Villarino, et al. “Wax worm saliva and the enzymes therein are the key to polyethylene degradation by *Galleria mellonella*.” *Nature Communications* (2022): 1-11.

Sharfman, Mark, Rex T. Ellington and Mark Meo. “The Introduction of Postconsumer Recycled Material into TYVEK® - Production, Marketing, and Organizational Challenges.” *Journal of Industrial Ecology*, 5(1):127 (februari 2008): 127-146.

Strömbo, Jessica en Peter Gudmundson. “Mechano-sorptive creep under compressive loading – A micromechanical model.” *International Journal of Solids and Structures*, 45 (2008): 2420-2450.

Tétreault, J., A.-L. Dupont, P. Bégin en S. Paris. “The impact of volatile compounds released by paper on cellulose degradation in ambient hygrothermal conditions.” in *Polymer Degradation and Stability*, 98 (2013): 1827-1837.

Yonan, Michael. “Towards a Fusion of Art History and Material Culture Studies.” *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 18, nr.2 (herfst-winter 2011): 232-248.

Zhang, Yi, P.-Y. Ben Jar, Shifeng Xue, Lin Li, et al. “Damage evolution in high density polyethylene under tensile, compressive, creep and fatigue loading conditions.” *Engineering Fracture Mechanics*, 215 (2019): 112-116.

Zou, X., N. Gurnagul, T. Uesaka en J. Bouchard. “Accelerated aging of papers of pure cellulose: mechanism of cellulose degradation and paper embrittlement.” *Polymer Degradation and Stability*, 43 (1994): 393-402.

#### 10.4 Papers, dissertaties en eindprojecten

Baeken, Jessy. “La Siciliana – Pietro Mascagni’s *Cavalleria Rusticana* (1890), Dolce & Gabbana’s Alta Moda F/W 2019 “Opera at La Scala” en de esthetische allegorie van de Italiaanse schoonheid.” *Ongepubliceerde bachelorpaper*, BA in de Kunstwetenschappen (KU Leuven, 2022): 1-87.

Benton, Angelique. “Fashion as Art/Art as Fashion: is Fashion, Art?.” *Thesispaper* (Seniors Honor Thesis), BA of Science in Human Ecology (Fashion and Retail Studies) (Ohio State University, 2012): 1-126.

Hoffman, Abby Marie Chryst. “I want a Tyvek Bikini.” *Eindproject (bacheloropdracht, gepubliceerd op 30 juli 2011)*, BA Graphic Design (University of Florida, 2011): 1-77.

Horsley, Jeffrey. *Embedding the Personal: the construction of a ‘fashion’ autobiography’ as a museum exhibition, informed by innovative practice at ModeMuseum, Antwerp*. PhD-dissertatie Doctor of Philosophy (PhD), 1-429. London College of Fashion, 2012.

Koutsopoulou, Eleni. “Haute Couture as a work protected by copyright.” *Masterthesis*, Masters of Arts (MA) in Art, Law and Economy (International Hellenic University, 2017): 1-49.

Larson, Michael David. “The Performance of Membranes in a Newly Proposed Run-Around Heat and Moisture Exchanger.” *Masterthesis*, MA of Science (Saskatoon: University of Saskatchewan, 2006): 1-159.

#### 10.5 Online bronnen

Arnold, Carrie. “This Bug Can Eat Plastic. But Can It Clean Up Our Mess? (24 april 2017).” *Nationalgeographic.com*. <https://www.nationalgeographic.com/science/article/wax-worms-eat-plastic-polyethylene-trash-pollution-cleanup> (geraadpleegd op 26/08/2023).

Artist Rights (NCAC+CDT). “Modification and Destruction of Artists’ Works.” *Artistrights.info*. <http://www.artistrights.info/modification-and-destruction-of-artists-works> (geraadpleegd op 07/08/2023).

–. “Significance: Kelley V. Chicago Park District.” *Artistrights.info*. <http://www.artistrights.info/kelley-v-chicago-park-district> (geraadpleegd op 07/08/2023).

Bedard, Matthew. "'MARGIELA/GALLIERA 1989-2009'." *Flaunt.com*. <https://flaunt.com/blog/marigela-galliera> ( geraadpleegd op 05/01/2023) .

Biondi, Annachiara. "The fur industry is fighting back." *Voguebusiness.com*. <https://www.voguebusiness.com/sustainability/materials-fur-industry-faux-vegan-prada-cha-el-yoox-net-a-porter-burberry> ( geraadpleegd op 05/08/2023).

Blanks, Tim. "Runway: Christian Dior Fall 2010 Couture." *Vogue.com*. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-couture/christian-dior> ( geraadpleegd op 05/08/2023).

Britannica (red.). "DuPont Company – American company." *Britannica.com*. <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/topic/DuPont-Company> ( geraadpleegd op 25/08/2023).

–. "Linen – textile." *Britannica.com*. <https://www.britannica.com/technology/linen> ( geraadpleegd op 07/08/2023).

–. "Trompe l'oeil." *Britannica.com*. <https://www.britannica.com/art/trompe-loeil> ( geraadpleegd op 05/08/2023).

–. "Silk Road – trade route." *Britannica.com*. <https://www.britannica.com/money/topic/Silk-Road-trade-route> ( geraadpleegd op 09/08/2023).

–. "Ziegler-Natta catalyst – chemistry." *Britannica.com*. <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/Ziegler-Natta-catalyst> ( geraadpleegd op 25/08/2023).

Britt, Kenneth W. en Encyclopaedia Britannica (red.). "Papermaking - Paper properties and uses." *Britannica.com*. <https://www.britannica.com/technology/papermaking/Paper-properties-and-uses> ( geraadpleegd op 11/08/2023).

Butler, Frank. "The Story of Paper-making (Project Gutenberg eBook, 2018)." *Gutenberg.org*. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/58319/pg58319-images.html> ( geraadpleegd op 09/08/2023).

Caligor, Livia, en Denise N. Green (red.). "Paper Fashion in the 1960s: The Genesis of Fast Fashion (17 maart 2018)." *Blogs.cornell.edu*. <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/2018/03/17/paper-fashion-in-the-1960s-the-genesis-of-fast-fashion/> ( geraadpleegd op 30/08/2023).

Carey, Francis A. en Encyclopaedia Britannica (red.). “Ethylene – chemical compound.” *Britannica.com*. <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/science/ethylene> (geraadpleegd op 25/08/2023).

Carvell, Nick. “Re-edition revealed: every item from the H&M x Maison Martin Margiela collection (24 oktober 2012).” *Gq-magazine.co.uk*. <https://www.gq-magazine.co.uk/gallery/maison-martin-margiela-hm-re-edition-collaboration-collection-pictures> (geraadpleegd op 04/08/2023).

Conservation Center for Art & Historic Artifacts. “Light Exposure for Artifacts on Exhibition.” *Ccaha.org*. <https://ccaha.org/resources/light-exposure-artifacts-exhibition> (geraadpleegd op 13/08/2023).

CPI Inflation Calculator. “Value of \$5 from 1966 to 2023.” *In2013dollars.com*. <https://www.in2013dollars.com/us/inflation/1966?amount=5#:~:text=%245%20in%201966%20is%20equivalent,cumulative%20price%20increase%20of%20843.49%25> (geraadpleegd op 30/08/2023).

Davies, Alas, Tiffany Wertheimer en Guy Lambert. “Kim Kardashian: Marilyn Monroe’s gown not damaged, Ripley’s claims (16 juni 2022).” *Bbc.com*. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-61801906> (geraadpleegd op 07/08/2023).

De Con Cossío, Regina. “Materiality in Art.” *Sybariscollection.com*. <https://www.sybariscollection.com/the-materiality-of-art/> (geraadpleegd op 09/08/2023).

Dellatto, Marisa en Forbes staf (red.). “Kim Kardashian Did Not Damage Marilyn Monroe’s Dress at Met Gala, Ripley’s Says.” *Forbes.com*. <https://www.forbes.com/sites/marisadellatto/2022/06/16/kim-kardashian-did-not-damage-marilyn-monroe-dress-at-met-gala-ripleys-says/?sh=3ba4a681aeb7> (geraadpleegd op 07/08/2023).

De Wyngaert, Elisa en MoMu (red.). “The Story Behind The Garments: S/S 1989 Trompe l’Oeil Tattoo T-shirt & A/W 1989-90 Sweater by Maison Martin Margiela.” *Momu.be*. <https://www.momu.be/en/magazine/margiela-inge-grognard> (geraadpleegd op 05/08/2023).

Dictionary.com. “Means to an end.” *Dictionary.com*. <https://www.dictionary.com/e/slang/means-to-an-end/> (geraadpleegd op 05/08/2023).

DuPont. “Tyvek® - What is Tyvek®.” *Dupont.com*. <https://www.dupont.com/tyvekdesign/design-with-tyvek/why-tyvek.html#:~:text=Tyvek%20can%20endure%20temperature%20not%20be%20considered%20fire%20resistant> (geraadpleegd op 27/08/2023).

–. “What is Tyvek®.” *Dupont.com*. <https://www.dupont.com/what-is-tyvek.html> (geraadpleegd op 25/08/2023).

Faiers, Jonathan. “McQueen and Tartan.” *Metmuseum.org*. <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2011/mcqueen-and-tartan#:~:text=McQueen%20used%20his%20tartan%20to,suits%20all%20in%20McQueen%20tartan> (geraadpleegd op 02/08/2023).

FAVV. “Bacillus Cereus (Federaal Agentschap voor de veiligheid van de voedselketen.” *Favv-afvsa.be*. <https://www.favvafvsa.be/dagelijksleven/voedselvergiftigingen/bacilluscereus/> (geraadpleegd op 26/08/2023).

Flanders DC. “Modellen en tekeningen beschermen - voor mode.” *Flandersdc.be*. <https://www.flandersdc.be/nl/mode/gids/intellectuele-eigendom/modellen-tekeningen-beschermen> (geraadpleegd op 07/08/2023).

FEICA European Adhesive & Sealant Coforence and EXPO 2023. “Chemisch Academie – Esters.” *Products.pcc.eu*. <https://www.products.pcc.eu/nl/academy/esters-3/> (geraadpleegd op 27/08/2023).

FOD Economie, “Wat beschermt het tekeningen- of modellenrecht?,” *Economie.fgov.be*. <https://economie.fgov.be/nl/themas/intellectuele-eigendom/intellectuele-eigendomsrechten/-en-modellen/wat-beschermt-het-tekeningen> (geraadpleegd op 07/08/2023).

Greenfield, Matt. “Potential Problems with Tyvek House Wrap (23 februari 2023).” *Todayshomeowner.com*. <https://todayshomeowner.com/general/guides/tyvek-house-wrap-problems/#:~:text=Vulnerability%20to%20UV%20Radiation&text=Exposing%20Tyvek%20House%20Wrap%20to,especially%20for%20unforeseen%20construction%20delays> (geraadpleegd op 27/08/2023).

Hiziroglu, Salim. “Basics of Paper Manufacturing (Oklahoma State University).” *Extension.okstate.edu*. <https://extension.okstate.edu/fact-sheets/basics-of-paper-manufacturing.html#:~:text=Paper%20is%20a%20thin%20sheet,writing%20and%20packaging%20purposes> (geraadpleegd op 11/08/2023).

Huang, Abbie. "Recicla, by Galliano for Margiela (16 march 2020)." *Laboutik.com*. <https://laboutik.com/blogs/blog/recicla-by-margiela> (geraadpleegd op 05/08/2023).

Jackson, Ashawanta. "When Paper Was Fashion's Favorite Material (14 oktober 2021)." *Daily.jstor.org*. <https://daily.jstor.org/when-paper-was-fashions-favorite-material/> (geraadpleegd op 30/08/2023).

Jones, Meghan. "The Story Behind Marilyn Monroe's "Happy Birthday" Dress (Reader's Digest, 14 februari 2023)." *Rd.com*. <https://www.rd.com/article/marilyn-monroe-happy-birthday-dress/> (geraadpleegd op 07/08/2023).

Kemps, Lene. "Winter '97-'98 Terug naar 80. Knack (2 april 1997)," *Web.belga.press*. <https://share.belga.press/news/d066e76d-e0c3-46ca-8fd0-35d491147220?searchText=%22martin%22%20AND%20%22margiela%22> (geraadpleegd op 05/08/2023).

Klug Conservation. "Silk tissue paper." *Klug-conservation.com*. <https://www.klug-conservation.com/Paper-Silk-tissue-paper#:~:text=Silk%20tissue%20paper%20is%20a,as%20filling%20or%20interleaving%20material> (geraadpleegd op 24/08/2023).

LCI Paper. "What is Vellum & Is Vellum Paper the Same as Tracing Paper?." *Lcipaper.com*. <https://www.lcipaper.com/kb/vellum-paper-tracing-paper.html> (geraadpleegd op 24/08/2023).

Marshall, Sonagh. "A brief History of the Puffer Jacket (9 augustus 2016)." *Anothermag.com*. <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8951/a-brief-history-of-the-puffer-jacket> (geraadpleegd op 05/08/2023).

Metmuseum.org. "Coat (fall/winter 1997-98)." *Metmuseum.org*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82181?ft=maison+martin+margiela&offset=0&rpp=40&pos=34> (geraadpleegd op 06/08/2023).

–. "Dress (spring/summer 1991)." *Metmuseum.org*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/153543> (geraadpleegd op 30/08/2023).

–. "Ensemble (1997)." *Metmuseum.org*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/712189?ft=maison+martin+margiela&offset=0&rpp=40&pos=25> (geraadpleegd op 06/08/2023).

Michalski, Stefan. "Agent of Deterioration: Light, Ultraviolet and Infrared (for the Government of Canada)." *Canada.ca*. <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/light.html#uv6> (geraadpleegd op 07/08/2023).

MoMu. “Exploding Fashion: Van 2D tot 3D tot 3D-animatie.” *Momu.be*. <https://www.momu.be/nl/tentoonstellingen/exploding-fashion> (geraadpleegd op 08/08/2023).

Mudam. “Hiroaki Ohya.” *Mudam.com*. <https://www.mudam.com/collection/hiroaki-ohya> (geraadpleegd op 31/08/2023).

Palais Galliera. “Margiela/Galliera, 1989-2009.” *Palaisgalliera.paris.fr*. <https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/exhibitions/margiela/galliera-1989-2009> (geraadpleegd op 04/08/2023).

Plush Addict. “What is Swedish Tracing Paper and How Do You Use It?” *Plushaddictblog.co.uk*. <https://plushaddictblog.co.uk/2021/12/29/what-is-swedish-tracing-paper-and-how-do-you-useit/#:~:text=Swedish%20Tracing%20Paper%20is%20a,muslins%20or%20toiles%20whilst%20dressmaking> (geraadpleegd op 24/08/2023).

Post, Hans-Maarten. “RECENSIE. ‘Martin Margiela : in his own words’: wel de handen, niet het hoofd \*\*\*.” *Het Nieuwsblad Online* (9 mei 2020). [https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20200508\\_04951344](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20200508_04951344) (geraadpleegd op 03/08/2023).

Purdue University. “Museum Conservator.” *Purdue.edu*. <https://www.purdue.edu/science/careers/what-can-i-do-with-a-major/Career%20Pages/museum-conservator.html#:~:text=Conservators%20manage%2C%20preserve%2C%20treat%2C,them%20to%20their%20original%20state> (geraadpleegd op 08/03/2023).

Rosen, Miriam. “Issey Miyake – Fondation Cartier Pour L’art Contemporain.” *Artforum.com*. <https://www.artforum.com/print/reviews/199902/issey-miyake-51064> (geraadpleegd op 30/08/2023).

Schotanus, Alois. “Wasmotten – deel 1 (Maandblad van de Vlaamse Imkersbond, jaargang 103, oktober 2017).” *Konvib.be*. [https://konvib.be/?page\\_id=1808](https://konvib.be/?page_id=1808) (geraadpleegd op 26/08/2023).

Stranges, Anthony N., Lisa Michelle Brown, Encyclopaedia Britannica (red.). “Karl Ziegler – german chemist.” *Britannica.com*. <https://www-britannica-com.kuleuven.e-bronnen.be/biography/Karl-Ziegler> (geraadpleegd op 25/08/2023).

Shoard, Catherine. “Kim Kardashian accused of doing ‘permanent damage’ to Marilyn Monroe’s dress (14 juni 2022).” *Theguardian.com*. <https://www.theguardian.com/film/2022/ju>



n/14/kim-kardashian-accused-of-doing-permanent-damage-to-marilyn-monroe-dress  
(geraadpleegd op 07/08/2023).

Stockman Paris. “Siegel & Stockman – history.” *siegel-stockman.com*. <http://www.siegel-stockman.com/history> (geraadpleegd op 05/08/2023).

–. “We are honored and excited that Disney’s NEW hit movie, Cruella, features a variety of STOCKMAN form from the Atelier Collection.” *Siegel-stockman.com*. <http://www.siegel-stockman.com/#cruella> (geraadpleegd op 05/08/2023).

Sullivan, Will. “The Science Behind the Multiverse in Everything Everywhere All At Once (14 maart 2023).” *Smithsonianmag.com*. <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/the-science-behind-the-multiverse-in-everything-everywhere-all-at-once-180981796/>  
(geraadpleegd op 01/09/2023).

Tate. “Curator.” *Tate.org.uk*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/curator> (geraadpleegd op 08/08/2023).

The Architects’ Journal London. “Dupont™ Tyvek® Firecurb ® Brings Breakthrough Technology in Safety, Performance And Sustainability to Crumlin Children’s Hospital (5 juni 2013).” *Proquest.com*. <https://www.proquest.com/trade-journals/dupont-tm-tyvek-@-firecurb-@-bringsbreakthrough/> (geraadpleegd op 27/08/2023).

The Nobel Prize organisation. “Karl Ziegler.” *Nobelprize.org*. <https://www.nobelprize.org/prizes/chemistry/1963/ziegler/facts/> (geraadpleegd op 25/08/2023).

Thys, Germaine. “Herfst-wintermode 1997-1998 in Parijs – de stoeipoezen van ‘Big Mac’ (Het Belang Van Limburg, 18/03/1997).” *Web.belga.press*. <https://share.belga.press/news/ad550baf-70d2-438c-ac40-de12a605b1e1?searchText=%22martin%22%20AND%20%22margiela%22>  
(geraadpleegd op 05/08/2023).

Unesco. “List of National Cultural Heritage Laws.” *Ar.unesco.org*. [https://ar.unesco.org/cultnaltlaws/list?combine=&combine\\_op=%3D&field\\_nl\\_language\\_tid=&field\\_nl\\_year\\_value%5Bvalue%5D=&order=title\\_field&sort=desc&page=44](https://ar.unesco.org/cultnaltlaws/list?combine=&combine_op=%3D&field_nl_language_tid=&field_nl_year_value%5Bvalue%5D=&order=title_field&sort=desc&page=44) (geraadpleegd op 07/08/2023).

University of Florida. “Featured creatures (Entomology & Nematology – FDACS-DPI – EDIS: cigarette beetle (common name).” *Entnemdept.ufl.edu*. [https://entnemdept.ufl.edu/creatures/urban/stored/cigarette\\_beetle.htm](https://entnemdept.ufl.edu/creatures/urban/stored/cigarette_beetle.htm) (geraadpleegd op 26/08/2023).

Valentic, Stefanie. “DuPont’s Tvek Fiber Turns 50 (7 april 2017 – EHS Today).” *Proquest.com*. <https://www.proquest.com/trade-journals/duPonts-tyvek-fiber-turns-50/docview/1885194513/se-2?accountid=17215> (geraadpleegd op 27/08/2023).

V&A. “Digital Map – Floorplan.” *Vam.ac.uk*. <https://www.vam.ac.uk/features/digitalmap/?zoom=1.5400333975921685&latlng=-2943.0942295125196%2C3802.7112720493105> (geraadpleegd op 02/08/2023).

–. “Paper Dresses.” *Vam.ac.uk*. <https://www.vam.ac.uk/articles/paper-dresses> (geraadpleegd op 30/08/2023).

–. “Linen, the original sustainable material.” *Vam.ac.uk*. <https://www.vam.ac.uk/articles/linen-the-original-sustainable-material> (geraadpleegd op 06/08/2023).

Vlaamse Gemeenschap. “Vlaamse Codex: Decreet houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang (14/03/2023-10/03/2023).” *Codex.vlaanderen.be*. <https://codex.vlaanderen.be/Zoeken/Document.aspx?DID=1010774&param=inhoud&AID=1045753> (geraadpleegd op 07/08/2023).

Wawak. “Dotted Marking #15 Pattern Paper – 500’ X 36” – White.” *Wawak.com*. <https://www.wawak.com/cutting-measuring/patterns-supplies/dotted-marking-15-pattern-paper-500/#sku=msc42> (geraadpleegd op 24/08/2023).

–. “Pellon 815 Red Dot Tracing Paper – 45” x 25 Yds.” *Wawak.com*. <https://www.wawak.com/cutting-measuring/patterns-supplies/pellon-815-red-dot-tracing-paper-45-x-25-yds/#sku=intf70> (geraadpleegd op 24/08/2023).

WordSense Dictionary. “I fit looks like a duck, swims like a duck, and quacks like a duck, then it probably is a duck.” *Wordsense.eu*. [https://www.wordsense.eu/if\\_it\\_looks\\_like\\_a\\_duck\\_swims\\_like\\_a\\_duck\\_and\\_quacks\\_like\\_a\\_duck\\_then\\_it\\_probably\\_is\\_a\\_duck/](https://www.wordsense.eu/if_it_looks_like_a_duck_swims_like_a_duck_and_quacks_like_a_duck_then_it_probably_is_a_duck/) (geraadpleegd op 07/08/2023).

Wrigley, Tish. “The Spirit of Tohoku: “Clothing” by Issey Miyake.” *Anothermag.com*. <https://www.anothermag.com/art-photography/1235/the-spirit-of-tohoku-clothing-by-issey-miyake> (geraadpleegd op 31/08/2023).

Yelizunal. “Maison Margiela X H&M: deze collaboratie uit 2012 leeft nog steeds! (23 januari 2018).” *theschoolofmarketing.be*. <https://www.theschoolofmarketing.be/maison-margiela-x-hm-deze-collaboratie-uit-2012-leeft-nog-steeds/> (geraadpleegd op 04/08/2023).

## 10.6 Kranten- en magazineartikels

Tasmin Blanchard, Tasmin. "Deconstruction." *The independent (London)* (GB). 19 juli 1997.

Brampton, Sally. "Style: Paris of the cuff." *The Guardian* (GB). 17 maart 1997.

Broucke, Nica. "Maison Martin Margiela over." *Elle* (BE). Publicatiedatum onbekend.

Brouns, Jesse. "Martin blijft bouwen." *Weekend Knack* (BE). 2010.

Buyck, Lut. "Mode is geen kunst." *Knack: mode special* (BE). 2 maart 1983.

Carvalho, Hester. "De perfectionering van de armoede." *NRC Handelsblad* (NL). 17 maart 1997.

Den Hartog Jager, Hans. "Interviews & Essays: Maison Martin Margiela: sloper of bouwer?." *Arnhem Mode Biënnale* (NL). 2009.

Evans, Caroline. "The Golden Dustman: A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615)." *Fashion Theory* (GB). 1998.

Goyvaerts, Agnes. "De trage maar zekere klim naar de top van Martin Margiela." *De Morgen: Zomereditie* (BE). Zomer 1998.

Hesse, Claudine. "Au fil des podiums." *Le Figaro* (FR). 18 maart 1997.

Industrial Safety & Hygiene News (red.). "Product Update – Protective Clothing – 6. Tyvek® garments." *ISHN* (VS). Oktober 2010.

Johnson, Lisa. "Thoroughly modern Martin." *The Bulletin* (BE). 14 november 1997.

Kemps, Lene. "In dialoog met Martin Margiela." *Weekend Knack* (BE). 14 september 1994.

–. "Margiela Majestatis." *Weekend Knack Special* (BE). 2 september 1998.

Lahousse, Elke. "Het onzichtbare kleermakersgenie." *Weekend Knack* (BE). 2008.

"Martin Margiela." *i-D*, 180 (GB). Oktober 1998.

"Martin Margiela." *L'Officiel* (Vlaamse Editie) (BE). Herfst-winter 2010.

"MARTIN MARGIELA." *Ryuko Tsushin*, vol. 468 (JP). Juni 2002.

"Maison Martin Margiela – interview." *A Guide Magazine* (AT). 2009.

"Maison Martin Margiela 20 in Momu." *LINK Modevakblad* (NL). December 2008.

“Maison Martin Margiela talks about white.” *High Fashion* (JP). Juni 2005.

Menkes, Suzy. “Class act: Margiela moves up a grade.” *International Herald Tribune* (FR). 11 januari 2005.

–. “A Calmer McQueen Cuts It at Givenchy.” *International Herald Tribune* (FR). 14 maart 1997.

–. “Happy 20th birthday, Martin Margiela!.” *International Herald Tribune* (FR) . 20 januari 2008.

–. “Martin Margiela.” *International Herald Tribune* (FR). 6 september 1994.

Monahan, Iona. “Notes From Paris.” *The Gazette (Montreal, Quebec)* (CA). 25 maart 1997.

O’ Byrne, Robert. “JOLIE GOOD SHOWS – Robert O’Byrne reports on the highlights, the low life, the idiosyncrasies, the quirks, the good, the bad and the downright ugly at Paris Fashion Week.” *The Irish Times* (IE). 17 maart 1997.

Sabas, Carole. “Martin Margiela garde ses distances.” *Journal de Textile* (FR). 12 oktober 1998.

Sepulchre, Cécile. “Paris S’Éveille!.” *L’Officiel* (FR). Maart 1998.

Sloops, Ronald. “De mythe, de mode, de expo en de vrouwen: Maison Martin Margiela ‘20’.” *Elle België* (BE). September 2008.

Spindler, Amy M. “Treating History With a Sense of Pride: Reviews/Fashion.” *New York Times* (VS). 7 maart 1997.

Ku Chien, Gene (Ching). “Feature 1: Maison Martin Margiela X PPAPER SHOP.” *PPAPER* (TW). 2006.

Windels, Veerle. “Niet de maker, maar de kleren.” *DS Magazine* (BE). 28 oktober 1994.

WWD staf. “Paris: Goodbye to All.” *WWD* (VS). 20 oktober 1998.

Yeu, Silvie. “Qui est donc Martin Margiela?.” *Onbekende publicatie*. Jaar onbekend.

### 10.7 Audiovisueel bronmateriaal

MMM Shows. “Maison Martin Margiela FW 1997-98.” *Dailymotion*, 10:18. 2017. <https://www.dailymotion.com/video/x5ru919>.

Tcheng, Frédéric. “Dior and I.” *M4yuHD.TV*, 01:29:50. geen datum. <https://ww1.m4uhd.tv/watch-movie-dior-and-i-2014-16776.html>.

### 10.8 Persmateriaal

Maison Martin Margiela (red.). “MAISON MARTIN MARGIELA.” in *Maison Martin Margiela – Press release : Spring/Summer 1989-Autumn/Winter 2003-4; 28 seasons: A descriptive of Showroom, Show and Collection* (persmap). Parijs: Maison Martin Margiela, 1989-2004.

### 10.9 Presentaties

Dhaenens, Laurens. “Beyond the Canon: A Digital Art Historical Approach to the International Circuit of Belgian Modern Art Exhibitions in the First Half of the Twentieth Century.” Gastlezing Kunstmarkt, KU Leuven, Leuven, 9 november 2022.

### 10.10 Bijlagen: bijkomend bronmateriaal

Adie, Lana K. “Identity and fashion in the early 20th century: How sexual and gender identities intersected with fashion in the Weimar Republic and the Nazi Era.” *Bachelorpaper*, BA Translation German Studies (Aston University, 2020): 1-31.

Auslander, Leora. “Deploying material culture to write the history of gender and sexuality.” *Clio. Women, Gender, History*, nr. 40 (Making Gender with Things, 2014): 157-178.

Baeken, Jessy. “Conditierapport “Jurk Dior 1955-1959” - Historische- en materiaaltechnische analyse, en conservatie-restauratie aanbevelingen.” *Ongepubliceerde paper*, BA in de kunstwetenschappen (Leuven, 2021): 1-29.

Baelden, Pascale. “De unieke erfenis van Jenny Meirens.” *De Morgen Magazine* (BE). 31 augustus 2013.

Benaim, Laurence. “Martin Margiela.” *Vogue Paris* (FR). Zomer 1993.

Britannica. “Japan since 1945.” *Britannica.com*. <https://www.britannica.com/place/Japan/Japan-since-1945> ( geraadpleegd op 01/08/2023).

–. “World War II and defeat.” *Britannica.com*. <https://www.britannica.com/place/Japan/World-War-II-and-defeat> ( geraadpleegd op 01/08/2023).

Buckley, Cheryl en Hazel Clark. “Conceptualizing Fashion in Everyday Lives.” *Design Issues*, vol. 28, nr.4 (herfst 2012): 18-28.

Brooks, Mary M., Cordelia Rogerson (red.) en Paul Garside (red.). “In pursuit of forgotten fibres? The development, disappearance and rediscovery of regenerated protein fibres.” in *The Future of the 20th Century: Collecting, Interpreting and Conserving Modern Materials – POSTPRINTS*, 33-40. Londen: Archetype Publications Ltd., 2006.

Cunningham, John M. “Roaring Twenties – historical era [20th century].” *Britannica.com*. <https://www.britannica.com/topic/Roaring-Twenties> ( geraadpleegd op 26/07/2023).

Deeds, Christopher. “Reaganomics and Thatcherism. Origins, Similarities and Differences (uit UK and US: How Far? How Close? (1986)).” *Books.openedition.org*. <https://books.openedition.org/pufr/4464> ( geraadpleegd 02/08/2023).

Demeester, Wivana. “20 jaar Mode, Dit is Belgisch!?” *Demeester.com*. <http://www.demeester.com/ditisbelgisch10-09-03volledig.htm> ( geraadpleegd op 05/01/2023).

Eclecticsite.be. “Prijsindex - België in cijfers sinds 1920.” *Eclecticsite.be*. <https://www.eclecticsite.be/amorti/kost1920.htm> ( geraadpleegd op 08/01/2023).

Eilander, Sarah. “Thesis (onuitgegeven): beeldvorming bij Walter Van Beirendonck – Probleemstelling. Methodologie.” *Adoc.pub*. <https://adoc.pub/probleemstelling-methodologie.html> ( geraadpleegd op 08/01/2023).

Escalante, Anna. “Martin Margiela: An Ode to Anti-fashion’s Founding Father.” *CR Fashion Magazine* <https://crfashionbook.com/fashion-a36041473-martin-margiela-anti-fashion/> ( geraadpleegd op 10/01/2023).

Fabric Link. "Fabric Seminar – Textile Fiber History." *Fabriclink.com*. <https://www.fabriclink.com/University/History.cfm> (geraadpleegd op 02/08/2023).

Feldman, Christine Jacqueline. *'We are the Mods': A Transnational History of a Youth Culture*. PhD-dissertatie Doctor of Philosophy (PhD), 1-523. University of Pittsburgh, 2009.

Fiell, Charlotte. *Fashion Sourcebook 1920's*. Chipping Campden: Fiell Publishing Limited, 2011.

Goles, Kelly. "Library of Congress Blogs: What Not to Wear: Clothing Rationing During World War II." *Blogs.loc.gov*. <https://blogs.loc.gov/law/2023/01/what-not-to-wear-clothing-rationing-during-world-war-ii/#:~:text=With%20the%20outbreak%20of%20World,by%20women%20throughout%20the%20country> (geraadpleegd op 01/08/2023).

Gupta, Shipra, James W. Gentry, Mark Heuer en Carolin Becker-Leifhold. *Eco-Friendly and Fair: Fast Fashion and Consumer Behaviour*. Abingdon: Taylor & Francis Group, 2017.

Goyvaerts, Agnes. "Hoe Belgisch is mode dit is Belgisch?: 20 jaar "Mode, dit is Belgisch"." *De Morgen Magazine* (BE). September 2003.

"Het plan, de Zes en de trots." *Knack – Weekend Knack*. <https://share.belga.press/news/793a5389-76f7-4adf-bff5-268092207f3d?searchText=%22knack%22%20AND%20%22weekend%22%20AND%20%22mode%22> (geraadpleegd op 07/01/2023).

Hmgroup.com. "History." *Hmgroup.com*. <https://hmgroup.com/about-us/history/> (geraadpleegd op 02/08/2023).

Kawamura, Yuniya. "Type 2: Rei Kawakubo, Issey Miyake, and Yohji Yamamoto Construction of the Japanese Avant-Garde Fashion," in *The Japanese Revolution in Paris Fashion*, 125-150. Oxford: Berg, 2004.

Kolb, Melina. "What Is Globalization? And How Has the Global Economy Shaped the United States?." *Piie.com*. <https://www.piie.com/microsites/globalization/what-is-globalization>. (geraadpleegd op 02/058/2023).

Leach, William R. "Transformation in a Culture of Consumption: Women and Department Stores, (1890-1925)." *The Journal of American History*, vol. 71, nr.2 (september 1984): 319-342.

Mamadouh, Virginie D. Geopolitics in the nineties: one flag, many meanings.” *Geojournal*, vol. 46, nr. 4, Geopolitics: its different faces, its renewed popularity (1998): 237-253.

Mansfield, Alan and Phillis Cunnington. *Handbook of English Costume in the 20th century 1900-1950*. London: Faber and Faber Limited, 1973.

“Martin Margiela.” *Onbekende magazine*. Onbekende publicatiedatum.

Nuno.com, “About NUNO,” *Nuno.com*. <https://www.nuno.com/en/about/> (geraadpleegd op 02/08/2023).

O’Rourke, Kevin H. en Jeffrey G. Williamson. “When did globalization begin?.” *European Review of Economic History*, vol. 6, nr. 1 (april 2002): 23-50.

Petzold, Laura, Cordelia Rogerson (red.) en Paul Garside (red.). “Early elastic threads and fibres in clothing.” in *The Future of the 20th Century: Collecting, Interpreting and Conserving Modern Materials – POSTPRINTS*, 48-52. Londen: Archetype Publications Ltd., 2006.

Post, Hans-Maarten. “Margiela werkt niet langer voor Margiela.” *Het Nieuwsblad* (BE). Herfst 2009.

Pouillard, Véronique. *Paris to New York: the transatlantic fashion industry in the twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 2021.

Rambali, Paul. “Traditiegetrouw Margiela.” *Elle* (BE). Periode 1990-91.

Repcyte, Monika. “Martin Margiela - Anonymous grandiosity.” *Metalmagazine.eu*. <https://metalmagazine.eu/en/post/article/martin-margiela-anonymous-grandiosity> (geraadpleegd op 05/01/2023).

Riley, Patrick. “Timeline of the Space Race, 1957-69.” *Britannica.com*. <https://www.britannica.com/story/timeline-of-the-space-race> (geraadpleegd op 26/07/2023).

Robert, Marylin. “Reiko Sudo. NUNO: Visionary Japanese Textiles. Edited by Naomi Pollock. London: Thames & Hudson, 2021.” *Journal of Asian Humanities* (Kyushu University), 7 (2002): 103-105.



Roll, Martin. “The Secret of Zara’s Success: A Culture of Customer Co-creation (Nov 2021).” *Martinroll.com*. <https://martinroll.com/resources/articles/strategy/the-secret-of-zaras-success-a-culture-of-customer-co-creation/#:~:text=The%20Zara%20brand%20story,higher%2Den%20clothing%20and%20fashion> ( geraadpleegd op 02/08/2023).

Rooney, Cody. “The Emancipation of the Neue Frau: Art, Fashion, and Sexual Identity In The Weimar Era (15 oktober 2022).” *Liminul.xyz*. <https://liminul.xyz/the-emancipation-of-the-neue-frau-art-fashion-and-sexual-identity-in-the-weimar-era/> ( geraadpleegd op 01/08/2023).

Rothman, Lily. “How the Fashions of the 1960s Reflected Social Change.” *Time.com*. <https://time.com/4978502/mod-fashion-1960s/> ( geraadpleegd op 01/08/2023).

Ryder, C. en Rose Sinclair (red.). “Material Culture: Social Change, Culture, Fashion and Textiles in Europe.” in *Textile and Fashion – Materials, Design and Technology*, 563-603. Sawston: Woodhead Publishing, 2015.

Silva, Maria. “The Rise and Fall of the Weimar Woman.” *The Compass*, vol. 1, oplage 5 (mei 2018): 37-47.

Spivack, Emily. “A History of Sequins from King Tut to the King of Pop.” *Smithsonianmag.com*. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-history-of-sequins-from-king-tut-to-the-king-of-pop-8035/> ( geraadpleegd op 26/07/2023).

Tdm (psuedoniem). “Antwerpse Zes poseren uitzonderlijk samen voor NY Times.” *De Standaard Online*. [https://www.standaard.be/cnt/dmf20130617\\_052](https://www.standaard.be/cnt/dmf20130617_052) ( geraadpleegd op 05/01/2023).

Thomas, Dana. *Fashionopolis: The Price of Fast Fashion and the Future of Clothes*. Londen: Head of Zeus, 2019.

Van Loock, Felix. *Lier & 't Haak-naaldje – het triumviraat van Lierse kant, parels en borduur gedurende de 19de en 20ste eeuw, in 12 grote evenementen de wereld rond*. Lier: Felix Van Loock (private eerste versie), 2022.

Vanslembrouck, Marjolijn. “Het ABC van de Belgische mode.” *Elle Magazine Online*. <https://www.elle.be/nl/83158-abc-belgische-mode.html> ( geraadpleegd op 08/01/2023).

White, Patrick en Calvin Woodings (red.). “Lyocell: the production process and market development.” in *Textile Institute: Regenerated Cellulose fibres*, 62-87. Cambridge: Woodhead Publishing Limited, 2001.

## 10.11 Afbeeldingen

(1.1) Faust, Marina. *Maison Martin Margiela A/W 1997 – “Object X.” 1997*. Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, *RRRIPP! Paper Fashion*, 2007, [https://drive.google.com/file/d/18UnxEKrXVUbSVmDXIRV\\_JF89JYI9suJf/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/18UnxEKrXVUbSVmDXIRV_JF89JYI9suJf/view?usp=drive_link)

(2.1) Faust, Marina. *Maison Martin Margiela S/S 1996*. 1996, <https://i2.wp.com/theforumist.com/wp-content/uploads/2017/07/M-2.jpg?w=936&h=703&ssl=1>.

(2.2) Onbekend. *Maison Martin Margiela (defilé - detail)*. Datum onbekend, [https://res.cloudinary.com/ssenseweb/image/upload/w\\_768,q\\_90,f\\_auto,dpr\\_auto/v1690485393/rmanwjknzcj3qh5btbkd.jpg](https://res.cloudinary.com/ssenseweb/image/upload/w_768,q_90,f_auto,dpr_auto/v1690485393/rmanwjknzcj3qh5btbkd.jpg).

(2.3) Onbekend. *Maison Martin Margiela (label)*. datum onbekend, [https://cdn.shopify.com/s/files/1/2013/8489/files/margiela\\_480x480.png?v=1631072358](https://cdn.shopify.com/s/files/1/2013/8489/files/margiela_480x480.png?v=1631072358).

(2.4) Coutausse, Jean Claude. *Martin Margiela's Spring/Summer 1990 collection in Paris*. 1990, [https://img.businessoffashion.com/resizer/dQRWgrHv57tkjDA3DR6f-uYboB0=/768x0/filters:format\(jpg\):quality\(70\)/cloudfront-eu-central-1.images.arcpublishing.com/businessoffashion/MTW2U57WQRC5FJ3LA32T5GVHKQ.jpg](https://img.businessoffashion.com/resizer/dQRWgrHv57tkjDA3DR6f-uYboB0=/768x0/filters:format(jpg):quality(70)/cloudfront-eu-central-1.images.arcpublishing.com/businessoffashion/MTW2U57WQRC5FJ3LA32T5GVHKQ.jpg).

(2.5) Onbekend. *Maison Martin Margiela Tabi boots*. Datum onbekend, [https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5332ea92e4b038baa34a56c8/1573163737878-FA8GVXX6AGMKHY3CX4VF/IMG\\_2950.jpg?format=2500w](https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5332ea92e4b038baa34a56c8/1573163737878-FA8GVXX6AGMKHY3CX4VF/IMG_2950.jpg?format=2500w).

(2.6) Madeira, Marcio. *Maison Martin Margiela S/S 2009*. 2009, [https://assets.vogue.com/photos/55c6519a08298d8be224a431/master/w\\_1920,c\\_limit/00220fullscreen.jpg](https://assets.vogue.com/photos/55c6519a08298d8be224a431/master/w_1920,c_limit/00220fullscreen.jpg).

(2.7) Mignot, Julien. *Maison Martin Margiela S/S 1991*. 2009, <https://static01.nyt.com/images/2018/03/06/fashion/06MARGIELA-EXHIBIT-slide-0G3E/06MARGIELA-EXHIBIT-slide-0G3E-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp&disable=upscale>.

(2.8) Ho, Monica. *Maison Martin Margiela F/W 1993-94 (MoMu Antwerpen)*. Datum onbekend, [https://d4r8ypmqnkoz0.cloudfront.net/stories/default/4/MoMu\\_Stories\\_Margiela\\_NA\\_9\\_2020-11-19-085547.jpg](https://d4r8ypmqnkoz0.cloudfront.net/stories/default/4/MoMu_Stories_Margiela_NA_9_2020-11-19-085547.jpg).

(2.9) Onbekend. *Maison Martin Margiela S/S 1989*. Datum onbekend, [https://www.artcurial.com/sites/default/files/lots-images/2022-04-21-16/IT4183\\_10728623\\_4.jpg](https://www.artcurial.com/sites/default/files/lots-images/2022-04-21-16/IT4183_10728623_4.jpg).

(2.10) Lopes, Amanda. *Maison Martin Margiela S/S 2007*. 2007, [https://assets.vogue.com/photos/5aa838330ec45c7da912ba79/master/w\\_1920,c\\_limit/martin-margiela-spring-2009-rtw-36-amanda-lopez.jpg](https://assets.vogue.com/photos/5aa838330ec45c7da912ba79/master/w_1920,c_limit/martin-margiela-spring-2009-rtw-36-amanda-lopez.jpg).

(2.11) Onbekend. *Maison Martin Margiela Fall 1997 Ready-to—Wear look 5/41 - “Object X”*. 1997, [https://assets.vogue.com/photos/564259cdd180b84a7b5dc791/master/w\\_1920,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-05.jpg](https://assets.vogue.com/photos/564259cdd180b84a7b5dc791/master/w_1920,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-05.jpg).

(2.12) Fragkou, Christina. *Maison Margiela AW20*. 2020, <https://images-prod.dazeddigital.com/1200/azure/dazed-prod/1280/6/1286462.jpg>.

(2.13) Videl, Julian. *Martin Margiela, waistcoat, Fall-winter 1989-1990 (Galleria Parijs)*, 2018. [https://www.sz-mag.com/wp-content/uploads/2018/03/Martin-Margiela-at-Palais-Galleria\\_2018\\_StyleZeitgeist-34.jpg](https://www.sz-mag.com/wp-content/uploads/2018/03/Martin-Margiela-at-Palais-Galleria_2018_StyleZeitgeist-34.jpg).

(2.14) Onbekend. *Maison Martin Margiela F/W 1999-2000*. Datum onbekend, [http://cdn.shopify.com/s/files/1/0613/4546/4551/products/1999-00A-H\\_Pagina\\_09.jpg](http://cdn.shopify.com/s/files/1/0613/4546/4551/products/1999-00A-H_Pagina_09.jpg).

(2.15) Onbekend. *Maison Martin Margiela F/W 1999-1998*. 1997, [https://assets.vogue.com/photos/56425a49d180b84a7b5dc7ec/master/w\\_1280,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-14.jpg](https://assets.vogue.com/photos/56425a49d180b84a7b5dc7ec/master/w_1280,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-14.jpg).

(2.16) Onbekend. *Maison Martin Margiela F/W 1997-1998 – “Object X” (detail 1)*. 1997, [https://assets.vogue.com/photos/56425a476efec39335aad110/master/w\\_1280,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-07.jpg](https://assets.vogue.com/photos/56425a476efec39335aad110/master/w_1280,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-07.jpg).

(2.17) Onbekend. *Maison Martin Margiela F/W 1997-1998 – “Object X” (detail 2)*. 1997, [https://assets.vogue.com/photos/56425a4757ce5f527bf0de41/master/w\\_1280,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-08.jpg](https://assets.vogue.com/photos/56425a4757ce5f527bf0de41/master/w_1280,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-08.jpg).

(2.18) Onbekend. *Vintage houten Stockman buste (voorbeeld)*. Datum onbekend, [https://belleanndbeastemporium.com/cdn/shop/products/image\\_b967657f-10ac-4868-ae17-183c83dd0e93\\_800xheic?v=1652726911](https://belleanndbeastemporium.com/cdn/shop/products/image_b967657f-10ac-4868-ae17-183c83dd0e93_800xheic?v=1652726911).

(5.1) Mazur, Kevin en Cecil Stoughton. *Kim Kardashian at the 2022 Met Gala; Marilyn Monroe in the same Jean-Louis gown in 1962*. 2022/1962, <https://imagesvc.meredithcorp.io/v3/mm/image?url=https%3A%2F%2Fstatic.onecms.io%2Fwp-content%2Fuploads%2Fsites%2F6%2F2022%2F05%2F16%2FKim-Kardashian-Marilyn-Monroe.jpg>.

(5.2) Fortner, Scott. *Monroe dress before/after damage*. 2016/2022, <https://idsb.tmgrup.com.tr/uploads/images/2022/06/16/212615.png>.

(5.3) Fortner, Scott. *Monroe dress before/after damage (detail)*. 2022, <https://idsb.tmgrup.com.tr/uploads/images/2022/06/16/212614.png>.

(7.1) National Center for Preservation Technology and Training. *Water damaged books (voorbeeld waterschade)*. 2020, [https://www.nps.gov/articles/000/images/Preservation-Matters\\_WetBooks\\_Nov2020\\_Page\\_4\\_Image\\_0003.jpg?maxwidth=1300&maxheight=1300&autorotate=false](https://www.nps.gov/articles/000/images/Preservation-Matters_WetBooks_Nov2020_Page_4_Image_0003.jpg?maxwidth=1300&maxheight=1300&autorotate=false).

(7.2) Pemba, Mpimaji. *Schimmelschaden in historischer Akte*. 2012, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Schimmelschaden\\_in\\_historischer\\_Akte2.JPG/1280px-Schimmelschaden\\_in\\_historischer\\_Akte2.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Schimmelschaden_in_historischer_Akte2.JPG/1280px-Schimmelschaden_in_historischer_Akte2.JPG).

(7.3) Onbekend. *Foxing on book (voorbeeld foxing-schade)*. Datum onbekend, [https://blog.bookstellyouwhy.com/hs-fs/hub/237126/file-828389262-png/Clubb\\_Journal.png?width=351&name=Clubb\\_Journal.png](https://blog.bookstellyouwhy.com/hs-fs/hub/237126/file-828389262-png/Clubb_Journal.png?width=351&name=Clubb_Journal.png).

(7.4) Stokowiec, Monika. *Insect damage (Anobium punctatum, voorbeeld insect schade)*. 2021, <https://trinitycollegelibrarycambridge.files.wordpress.com/2021/01/trinity-nq.16.102-before-40.jpg?w=768>.

(7.5) Baglioni, Piero. *Vergeling (oxidatieschade)*. 2023, [https://www.researchgate.net/profile/PieroBaglioni/publication/248843257/figure/fig5/AS:298304077352967@1448132642727/Yellowed-paper-from-the-beginning-of-20th-century-with-oxidation-effects-on-cellulose\\_Q320.jpg](https://www.researchgate.net/profile/PieroBaglioni/publication/248843257/figure/fig5/AS:298304077352967@1448132642727/Yellowed-paper-from-the-beginning-of-20th-century-with-oxidation-effects-on-cellulose_Q320.jpg).

(7.6) Indiana Historical Society. *Ijzergalinkschade*. 2013, [https://d1ymz67w5raq8g.cloudfront.net/Pictures/480xAny/5/1/9/129519\\_Paperconversavion--Irongall-ink-deterioration---Index-INDIANA-HISORICAL-SOCIETYM0353.jpg](https://d1ymz67w5raq8g.cloudfront.net/Pictures/480xAny/5/1/9/129519_Paperconversavion--Irongall-ink-deterioration---Index-INDIANA-HISORICAL-SOCIETYM0353.jpg)

(7.7) ARCHIVAL METHODS. *lichtschade posters (UV-blootstelling) versus normale staat (in depot opgeslagen)*. 2018, <https://blog.archivalmethods.com/wp-content/uploads/Light-Damage-Queen-1-copy.jpg>

(7.8) Iowa State University (Hilary). *Water en thermale schade (voorbeelden)*. 2015, <https://parakslibrarypreservation.files.wordpress.com/2015/08/minor-damage.jpg>.

(7.9) Keijzers, Vera. *Plooien, kreuken en scheuren (mechanische papierschade – voorbeeld)*. 2013, [https://verakeijzers.files.wordpress.com/2013/08/img\\_0115.jpg?w=300&h=200&zoom=2](https://verakeijzers.files.wordpress.com/2013/08/img_0115.jpg?w=300&h=200&zoom=2).

(7.10) American Library Association. *Mechanische schade (broosheid – voorbeeld)*. 2020, <https://www.ala.org/alcts/sites/ala.org.alcts/files/content/brittle%20newspaper.jfif>.

(7.11) Pattern + Sewing Tools 4Pro's. *Alpha Numeric Dotted Marking Paper (45" X 10 Yards) Optimum Performance*. 2023, [https://m.mediaamazon.com/image\\_s/I/617s3lsR51L.AC.SL1415.jpg](https://m.mediaamazon.com/image_s/I/617s3lsR51L.AC.SL1415.jpg).

(7.12) DuPont. *Tyvek® (detail structuur materiaal)*. 2023, [https://dupont.scene7.com/is/image/Dupont/DPT\\_US\\_Sprint01\\_095\\_Image-03\\_672x393px](https://dupont.scene7.com/is/image/Dupont/DPT_US_Sprint01_095_Image-03_672x393px).

(7.13) Encyclopedia Britannica. *Ziegler-Natta Catalyst*. 2023, <https://cdn-britannica-com.kuleuven.bronnen.be/60/1660-050-900C6EBF/polymerization-ethylene-pressure-catalyst-gasreaction-vessel.jpg>.

(7.14) Government of Canada. *Light range scale*. 2023, [https://www.canada.ca/content/dam/cci-icc/images/services/agents-deterioration/light/Chap08\\_Image1\\_lg-eng.jpg](https://www.canada.ca/content/dam/cci-icc/images/services/agents-deterioration/light/Chap08_Image1_lg-eng.jpg).

(7.15) Kareem A. Jassim, Widad Hamdi Jassim en Shatha Mahdi. *UV-schade polyethylene (detail)*. Jassim, Jassim en Mahdi. “The effect of sunlight on medium density polyethylene Water pipes.” 2017.

(8.1) Minneapolis Institute of Art. *Traveling coat of paper (kamiko dōchūgi), late 19th-early 20th century (moerbijpapier, Japan) (MiA, VS)*. 2019, <https://4.api.artsmia.org/800/131569.jpg>.

(8.2) Caligor, Livia. *Adam MacParlain, curatorial assistant in Fashion Arts & Textiles Collection at the Cincinnati Art Museum, shares their extant example of a 1966 Campbell's Soup Paper Dress*. 2018, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/files/2018/03/2018-01-27-12.52.38-15hjun7-768x959.jpg>.

- (8.3) Caligor, Livia. *Floor-length silver foil Mars of Asheville gown*, papier,. 2018, <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/blogs.cornell.edu/dist/f/5492/files/2018/03/paper-dress-5-1w5s46k.jpg>.
- (8.4) Caligor, Livia. *Floor-length silver foil Mars of Asheville gown – plastic verpakking*, 2018. <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/files/2018/03/paper-dress-3-1pjfzv8-768x1024.jpg>.
- (8.5) Caligor, Livia. *Zoomdetail papieren jurk*. Papier en katoen. 2018, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/files/2018/03/paper-dress-14-ztjpos.jpg>.
- (8.6) Onbekend. *Hussein Chalayan – Airmail dress (1999)*. Tyvek® Datum onbekend, <https://i.pinimg.com/564x/66/a5/a9/66a5a9cb1315e8f4ef3a43c072b53cc5.jpg>.
- (8.7) Ludion. *Dress in white crepe paper, 'Elisabeth', Dirk Van Saene, 1999*. Zijdepapier. 2002, <https://64.media.tumblr.com/6c6101131aba7eda8c7d23a4e62f5855/598c90de3806e155d5/s540x810/a5674fe7c4ea348d7f8ceef3e0c056c3e2fdb787.jpg>.
- (8.8) Mavropoulos, Yiorgos. *Issey Miyake "XXIst Century Man"-tentoonstellingscollectie - papieren jurk*. Papier. 2008, <http://atopos.gr/wp-content/uploads/2008/09/011-900x1308.jpg>.
- (8.9) Museum of Modern Art Luxembourg. *1999 paper dresses designed by Sarah Caplan from the ATOPOS Collection exhibited in MUDAM, the Museum of Modern Art*. Papier. 2007, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1e/1999\\_paper\\_dresses\\_by\\_Sarah\\_Caplan.jpg/1124px-1999\\_paper\\_dresses\\_by\\_Sarah\\_Caplan.jpg?20220528210722](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1e/1999_paper_dresses_by_Sarah_Caplan.jpg/1124px-1999_paper_dresses_by_Sarah_Caplan.jpg?20220528210722).
- (8.10) Schlomoff, Jérôme. *Starburst (collection automne/hiver 1998 (view of the exhibition Issey Miyake Making Things, Fondation Cartier pour 'l'art contemporain, Parijs, 1998)*. Katoen en metaalblad. 1998, [https://medias.fondationcartier.com/fondation/images/artwork-images/gallery\\_4/E\\_VE-MIY-3891.jpg](https://medias.fondationcartier.com/fondation/images/artwork-images/gallery_4/E_VE-MIY-3891.jpg).
- (8.11) Sakata, Eiichiro. *Kamiko, made by Japanese washi paper, produced in Shiroishi (Issey Miyake)*. Washi-papier. 2011, <https://images-prod.anothermag.com/559/azure/another-prod/140/5/145883.jpg>.
- (8.12) Metropolitan Museum of Art. *Helmut Lang (Spring/Summer 1991) – Metropolitan Museum of Art, VS (inv: 2009.516.3)*. Papier en metaal. 2009, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/153543>.

(8.13) Powerhouse Collection Australia. *'THE WIZARD OF JEANZ' COLLECTION BY HIROAKI OHYA* (inv.: 2005/110/). Gemengde synthetische materialen. 2005, <https://imagedelivery.net/znDGKaxxskgDbNUpqPVRFG/ph-collectionmedia/images/152431.jpg/w=1920,q=75>.

(8.14) Ohya, Hiroaki. *Hiroaki Ohya, Folk, 2003-2004 MUDAM Luxembourg*. Nylon en karton. 2003, [https://d2smv9sex1hihw.cloudfront.net/collection/1250xAUTO\\_crop\\_centercenter\\_100\\_none/Hiroakio rhya Folk mudam collection.jpg](https://d2smv9sex1hihw.cloudfront.net/collection/1250xAUTO_crop_centercenter_100_none/Hiroakio%20Folk_mudam_collection.jpg).

(8.15) Madeira, Marcio. *A.F. Vandevorst Spring 2004 Ready-to-Wear*. Synthetische samenstelling. 2004, [https://assets.vogue.com/photos/5d3f21396356bf0009e7b933/master/w\\_960,c\\_limit/00001-AF-Vandevorst-Paris-Spring-Summer-2004-RTW.jpg](https://assets.vogue.com/photos/5d3f21396356bf0009e7b933/master/w_960,c_limit/00001-AF-Vandevorst-Paris-Spring-Summer-2004-RTW.jpg).

(8.16) Musée de la Mode et du Textile Parijs. Christian Lacroix 1994, 2007, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui. *RRRIPP! Paper Fashion*, 2007, [https://drive.google.com/file/d/11TwbPoeTQTVQHNVe0bNpv1Vub3d4BAI/view?usp=drive link](https://drive.google.com/file/d/11TwbPoeTQTVQHNVe0bNpv1Vub3d4BAI/view?usp=drive_link).

(8.17) Stable, Patrice. *John Galliano A/W 2004-2005*. 2005. Zēdianakēs en Bataille-Benguigui. *RRRIPP! Paper Fashion*, 2007, [https://drive.google.com/file/d/1QMrl6HN7WPPbHZTF4t7Vlz3QtHxbBszt/view?usp=drive link](https://drive.google.com/file/d/1QMrl6HN7WPPbHZTF4t7Vlz3QtHxbBszt/view?usp=drive_link).

## 11 Afbeeldingen



Afbeelding 2.1: Marina Faust, *Maison Martin Margiela S/S 1996*, 1996.

---

<sup>653</sup> Marina Faust, *Maison Martin Margiela S/S 1996*, 1996, <https://i2.wp.com/theforumist.com/wp-content/uploads/2017/07/M-2.jpg?w=936&h=703&ssl=1>.

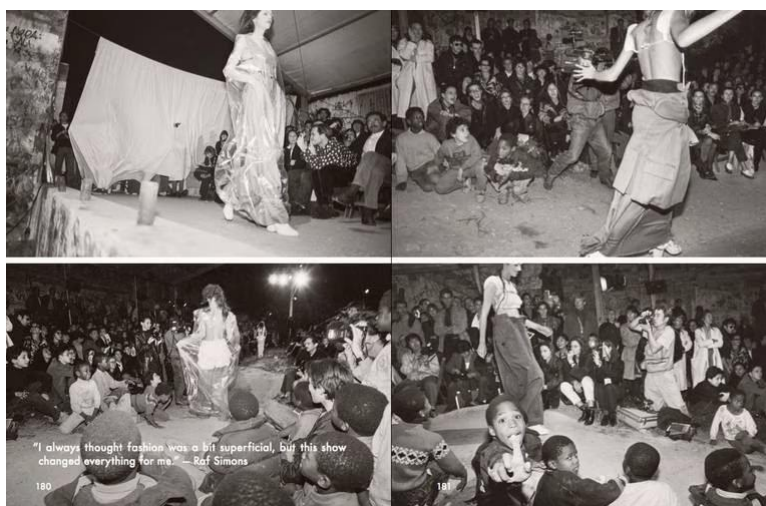




Afbeelding 2.2: Onbekend, *Maison Martin Margiela* (defilé - detail), datum onbekend.



Afbeelding 2.3: Onbekend, *Maison Martin Margiela* (label), datum onbekend.



Afbeelding 2.4: Jean-Claude Coutasse, *Martin Margiela's Spring/Summer 1990 collection in Paris*, 1990.

<sup>654</sup> Bron afbeelding 2.2: Onbekend, *Maison Martin Margiela* (defilé - detail), datum onbekend, [https://res.cloudinary.com/ssenseweb/image/upload/w\\_768,q\\_90,f\\_auto,dpr\\_auto/v1690485393/rmanwjknzcj3qh5btbkd.jpg](https://res.cloudinary.com/ssenseweb/image/upload/w_768,q_90,f_auto,dpr_auto/v1690485393/rmanwjknzcj3qh5btbkd.jpg).

<sup>655</sup> Bron afbeelding 2.3: Onbekend, *Maison Martin Margiela* (label), datum onbekend, [https://cdn.shopify.com/s/files/1/2013/8489/files/margiela\\_480x480.png?v=1631072358](https://cdn.shopify.com/s/files/1/2013/8489/files/margiela_480x480.png?v=1631072358).

<sup>656</sup> Bron afbeelding 2.4: Jean-Claude Coutasse, *Martin Margiela's Spring/Summer 1990 collection in Paris*, 1990, [https://img.businessoffashion.com/resizer/dQRWgrHv57tkjDA3DR6f-uYboB0=/768x0/filters:format\(jpg\):quality\(70\)/cloudfront-eu-central-1.images.arcpublishing.com/businessoffashion/MTW2U57WQRC5FJ3LA32T5GVHKQ.jpg](https://img.businessoffashion.com/resizer/dQRWgrHv57tkjDA3DR6f-uYboB0=/768x0/filters:format(jpg):quality(70)/cloudfront-eu-central-1.images.arcpublishing.com/businessoffashion/MTW2U57WQRC5FJ3LA32T5GVHKQ.jpg).



Afbeelding 2.5: Onbekend, *Maison Martin Margiela Tabi boots*, datum onbekend.



Afbeelding 2.6: Marcio Madeira, *Maison Martin Margiela S/S 2009*, 2009.

---

<sup>657</sup> Bron afbeelding 2.5: Onbekend, *Maison Martin Margiela Tabi boots*, datum onbekend, [https://images.squarepace-cdn.com/content/v1/5332ea92e4b038baa34a56c8/1573163737878-FA8GVXX6AGMKHY3CX4VF/IMG\\_2950.jpg?format=2500w](https://images.squarepace-cdn.com/content/v1/5332ea92e4b038baa34a56c8/1573163737878-FA8GVXX6AGMKHY3CX4VF/IMG_2950.jpg?format=2500w).

<sup>658</sup> Bron afbeelding 2.6: Marcio Madeira, *Maison Martin Margiela S/S 2009*, 2009, [https://assets.vogue.com/photos/55c6519a08298d8be224a431/master/w\\_1920,c\\_limit/00220fullscreen.jpg](https://assets.vogue.com/photos/55c6519a08298d8be224a431/master/w_1920,c_limit/00220fullscreen.jpg).



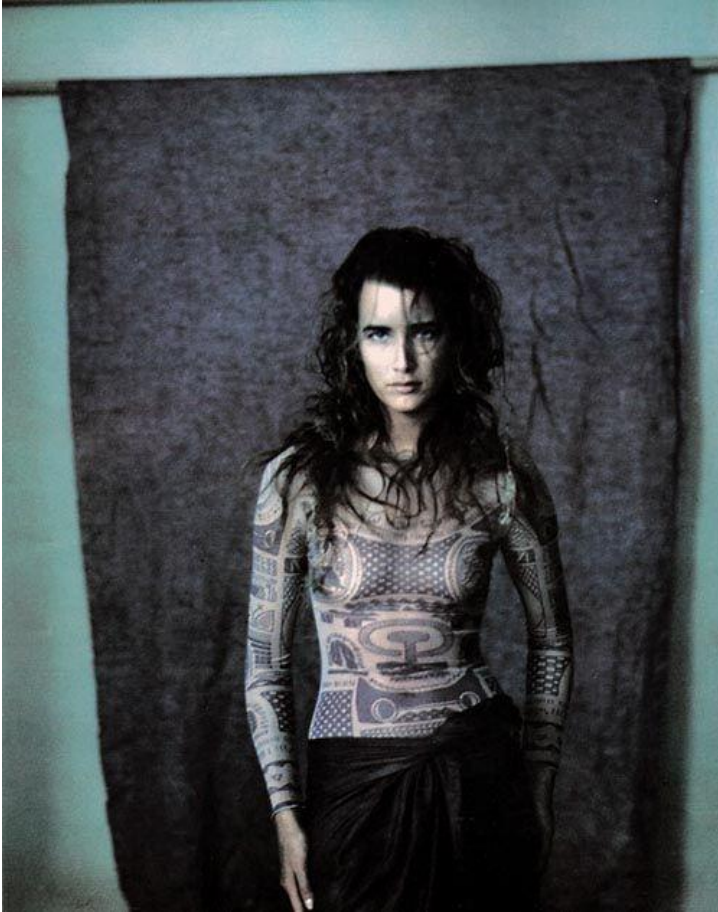
Afbeelding 2.7: Julien Mignot, *Maison Martin Margiela S/S 1991*, 2009.



Afbeelding 2.8: Monica Ho, *Maison Martin Margiela F/W 1993-94 (MoMu Antwerpen)*, datum onbekend.

<sup>659</sup> Bron afbeelding 2.7: Julien Mignot, *Maison Martin Margiela S/S 1991*, 2009, <https://static01.nyt.com/images/2018/03/06/fashion/06MARGIELA-EXHIBIT-slide-0G3E/06MARGIELA-EXHIBIT-slide-0G3E-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp&disable=upscale>.

<sup>660</sup> Bron afbeelding 2.8: Monica Ho, *Maison Martin Margiela F/W 1993-94 (MoMu Antwerpen)*, datum onbekend, [https://d4r8ypmqnkoz0.cloudfront.net/stories/\\_default\\_4/MoMu\\_Stories\\_MargielaNA\\_9\\_2020-11-19-085547.jpg](https://d4r8ypmqnkoz0.cloudfront.net/stories/_default_4/MoMu_Stories_MargielaNA_9_2020-11-19-085547.jpg).



Afbeelding 2.9: Onbekend, *Maison Martin Margiela S/S 1989*, datum onbekend.



Afbeelding 2.10: Amanda Lopes, *Maison Martin Margiela S/S 2007*, 2007.

---

<sup>661</sup> Bron afbeelding 2.9: Onbekend, *Maison Martin Margiela S/S 1989*, datum onbekend, [https://www.artcurial.com/sites/default/files/lots-images/2022-04-21-16/IT4183\\_10728623\\_4.jpg](https://www.artcurial.com/sites/default/files/lots-images/2022-04-21-16/IT4183_10728623_4.jpg).

<sup>662</sup> Bron afbeelding 2.10: Amanda Lopes, *Maison Martin Margiela S/S 2007*, 2007, [https://assets.vogue.com/photos/5aa838330ec45c7da912ba79/master/w\\_1920,c\\_limit/martin-margiela-spring-2009-rtw-36-amanda-lopez.jpg](https://assets.vogue.com/photos/5aa838330ec45c7da912ba79/master/w_1920,c_limit/martin-margiela-spring-2009-rtw-36-amanda-lopez.jpg).



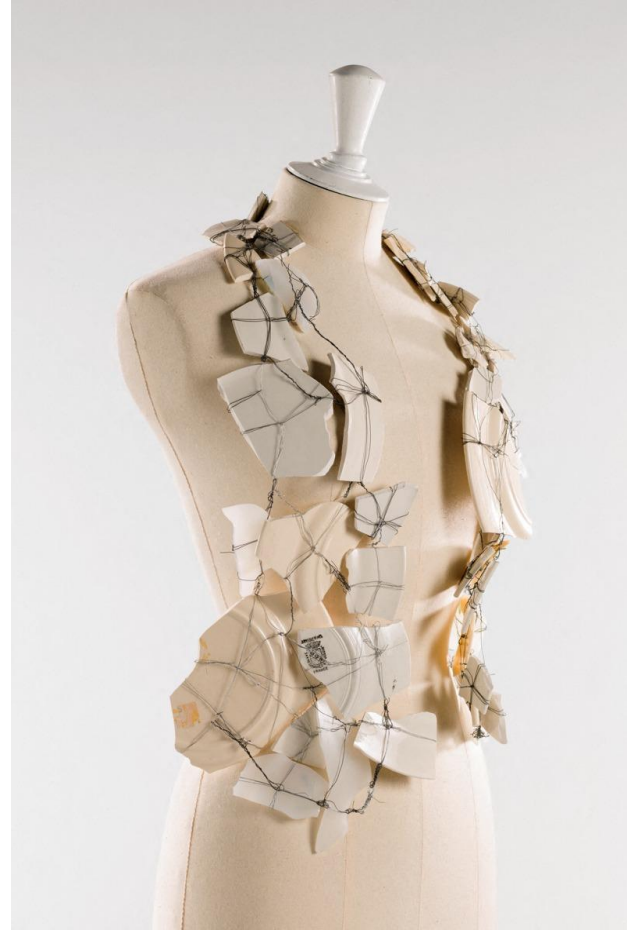
Afbeelding 2.11: Onbekend, *Maison Martin Margiela Fall 1997 Ready-to—Wear look 5/41 - “Object X,”* 1997

---

<sup>663</sup> Bron afbeelding 2.11: Onbekend, *Maison Martin Margiela Fall 1997 Ready-to—Wear look 5/41 - “Object X,”* 1997, [https://assets.vogue.com/photos/564259cdd180b84a7b5dc791/master/w\\_1920,c\\_limit/MARTIN-MARGI-ELA-FALL-1997-RTW-05.jpg](https://assets.vogue.com/photos/564259cdd180b84a7b5dc791/master/w_1920,c_limit/MARTIN-MARGI-ELA-FALL-1997-RTW-05.jpg)



Afbeelding 2.12: Christina Fragkou, *Maison Margiela* AW20, 2020.



Afbeelding 2.13: Julian Videl, *Martin Margiela*, waistcoat, *Fall-winter 1989-1990* (Galleria Parijs), 2018.

---

<sup>664</sup> Bron afbeelding 2.12: Christina Fragkou, *Maison Margiela* AW20, 2020, <https://images-prod.dazeddigital.com/1200/azure/dazed-prod/1280/6/1286462.jpg>.

<sup>665</sup> Bron afbeelding 2.13: Julian Videl, *Martin Margiela*, waistcoat, *Fall-winter 1989-1990* (Galleria Parijs), 2018, [https://www.sz-mag.com/wp-content/uploads/2018/03/Martin-Margiela-at-Palais-Galliera\\_2018\\_StyleZeigtgeist-34.jpg](https://www.sz-mag.com/wp-content/uploads/2018/03/Martin-Margiela-at-Palais-Galliera_2018_StyleZeigtgeist-34.jpg).



Afbeelding 2.14: Onbekend, *Maison Martin Margiela F/W 1999-2000*, datum onbekend.



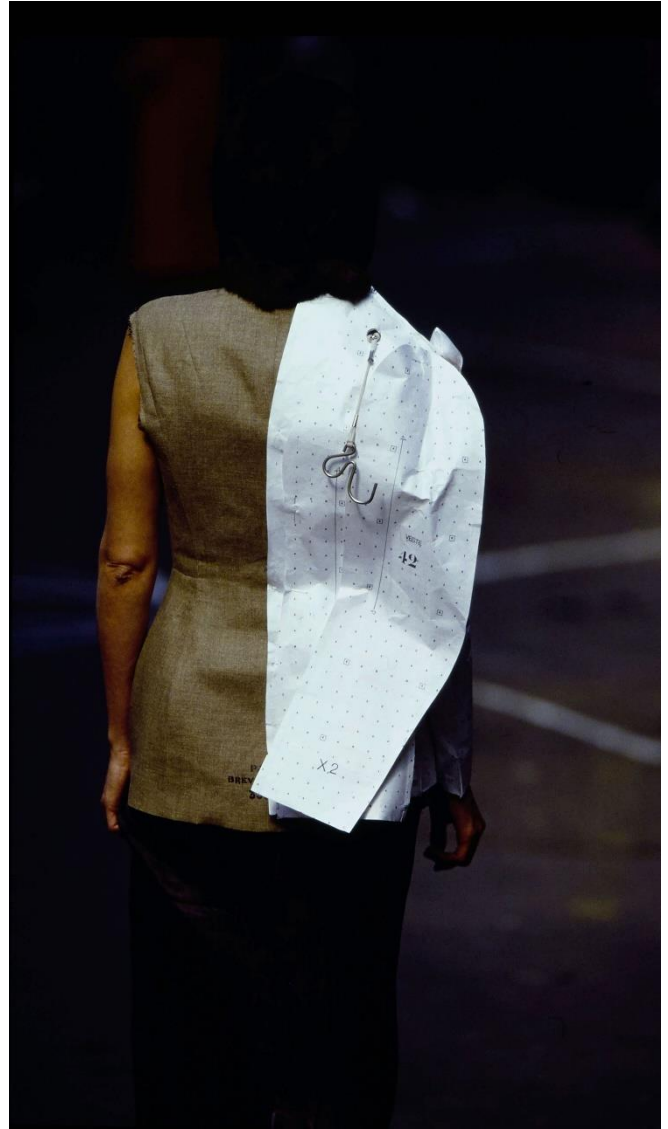
Afbeelding 2.15: Onbekend, *Maison Martin Margiela F/W 1999-1998*, 1997.

<sup>666</sup> Bron afbeelding 2.14: Onbekend, *Maison Martin Margiela F/W 1999-2000*, datum onbekend, [http://cdn.shopify.com/s/files/1/0613/4546/4551/products/1999-00A-H\\_Pagina\\_09.jpg](http://cdn.shopify.com/s/files/1/0613/4546/4551/products/1999-00A-H_Pagina_09.jpg).

<sup>667</sup> Bron afbeelding 2.15: Onbekend, *Maison Martin Margiela F/W 1999-1998*, 1997, [https://assets.vogue.com/photos/56425a49d180b84a7b5dc7ec/master/w\\_1280,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-14.jpg](https://assets.vogue.com/photos/56425a49d180b84a7b5dc7ec/master/w_1280,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-14.jpg)



Afbeelding 2.16: Onbekend, *Maison Martin Margiela F/W 1997-1998* – “Object X” (detail 1), 1997.



Afbeelding 2.17: Onbekend, *Maison Martin Margiela F/W 1997-1998* – “Object X” (detail 2), 1997.

<sup>668</sup> Bron afbeelding 2.16: Onbekend, *Maison Martin Margiela F/W 1997-1998* – “Object X” (detail 1), 1997, [https://assets.vogue.com/photos/56425a476efec39335aad110/master/w\\_1280,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-07.jpg](https://assets.vogue.com/photos/56425a476efec39335aad110/master/w_1280,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-07.jpg).

<sup>669</sup> Bron afbeelding 2.17: Onbekend, *Maison Martin Margiela F/W 1997-1998* – “Object X” (detail 2), 1997, [https://assets.vogue.com/photos/56425a4757ce5f527bf0de41/master/w\\_1280,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-08.jpg](https://assets.vogue.com/photos/56425a4757ce5f527bf0de41/master/w_1280,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1997-RTW-DETAIL-08.jpg).





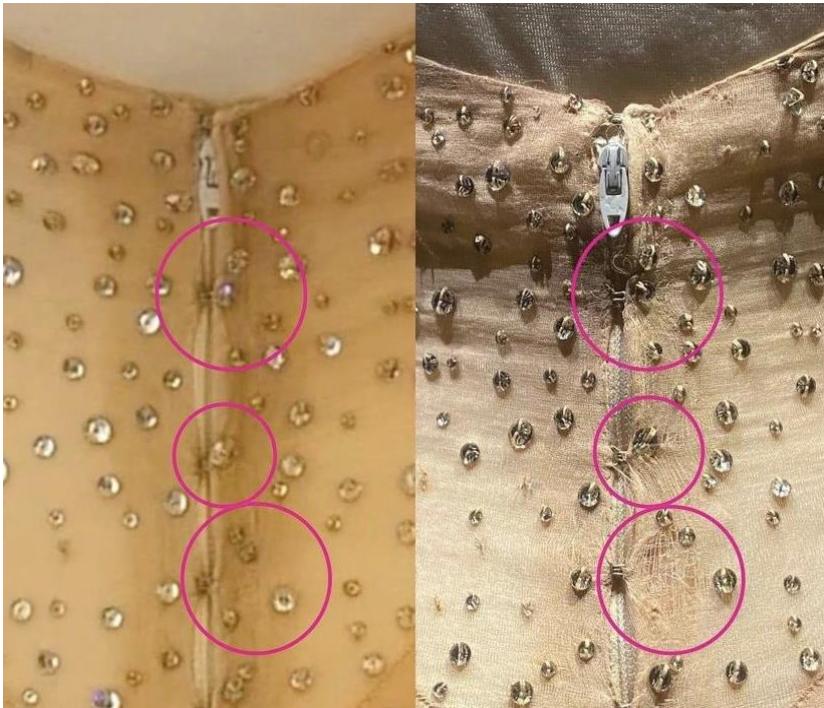
Afbeelding 2.18: Onbekend, *Vintage houten Stockman buste (voorbeeld)*, datum onbekend.

---

<sup>670</sup> Bron afbeelding 2.18: Onbekend, *Vintage houten Stockman buste (voorbeeld)*, datum onbekend, [https://belleandbeastemporium.com/cdn/shop/products/image\\_b967657f-10ac-4868-ae17-183c83dd0e93\\_800x .heic?v=1652726911](https://belleandbeastemporium.com/cdn/shop/products/image_b967657f-10ac-4868-ae17-183c83dd0e93_800x.heic?v=1652726911).



Afbeelding 5.1: Kevin Mazur en Cecil Stoughton, *Kim Kardashian at the 2022 Met Gala; Marilyn Monroe in the same Jean-Louis gown in 1962, 2022/1962.*



Afbeelding 5.2: Scott Fortner, *Monroe dress before/after damage*, 2016/2022.



Afbeelding 5.3: Scott Fortner, *Monroe dress before/after damage (detail)*, 2022.

<sup>671</sup> Bron afbeelding 5.1: Kevin Mazur en Cecil Stoughton, *Kim Kardashian at the 2022 Met Gala; Marilyn Monroe in the same Jean-Louis gown in 1962, 2022/1962*, <https://imagesvc.meredithcorp.io/v3/mm/image?url=https%3A%2F%2Fstatic.onecms.io%2Fwp-content%2Fuploads%2Fsites%2F6%2F2022%2F05%2F1%2FKim-Kardashian-Marilyn-Monroe.jpg>.

<sup>672</sup> Bron afbeelding 5.2: Scott Fortner, *Monroe dress before/after damage*, 2016/2022, <https://idsb.tmgrup.com.tr/ly/uploads/images/2022/06/16/212615.png>.

<sup>673</sup> Bron afbeelding 5.3: Scott Fortner, *Monroe dress before/after damage (detail)*, 2022, <https://idsb.tmgrup.com.tr/ly/uploads/images/2022/06/16/212614.png>



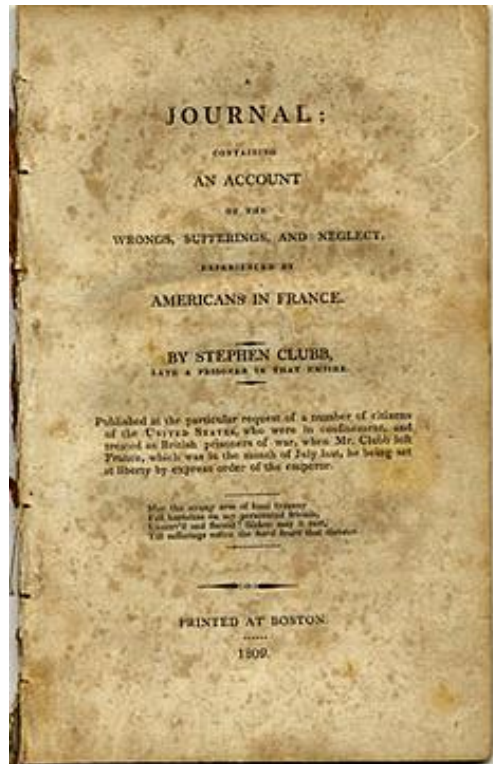
Afbeelding 7.1: National Center for Preservation Technology and Training, *Water damaged books (voorbeeld waterschade)*, 2020.



Afbeelding 7.2: Pemba Mpimaji, *Schimmelschaden in historischer Akte (voorbeeld schimmelschade)*, 2012.

<sup>674</sup> Bron afbeelding 7.3: National Center for Preservation Technology and Training, *Water damaged books (voorbeeld waterschade)*, 2020, [https://www.nps.gov/articles/000/images/Preservation-Matters\\_Wet-Books\\_No\\_v2020\\_Page\\_4\\_Image\\_0003.jpg?maxwidth=1300&maxheight=1300&autorotate=false](https://www.nps.gov/articles/000/images/Preservation-Matters_Wet-Books_No_v2020_Page_4_Image_0003.jpg?maxwidth=1300&maxheight=1300&autorotate=false).

<sup>675</sup> Bron afbeelding 7.2: Mpimaji Pemba, *Schimmelschaden in historischer Akte*, 2012, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Schimmelschaden\\_in\\_historischer\\_Akte2.JPG/1280px-Schimmelschaden\\_in\\_historischer\\_Akte2.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Schimmelschaden_in_historischer_Akte2.JPG/1280px-Schimmelschaden_in_historischer_Akte2.JPG).



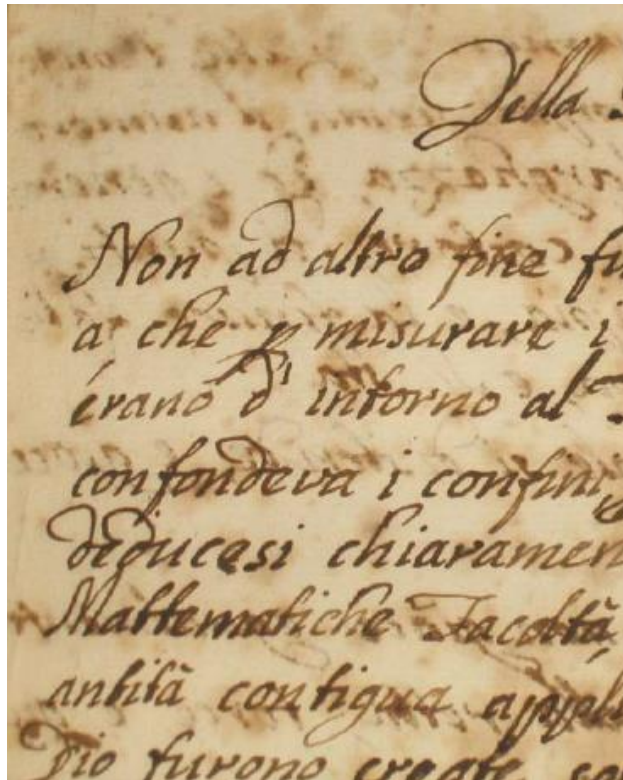
Afbeelding 7.3: Onbekend, *Foxing on book* (voorbeeld foxing-schade), datum onbekend.



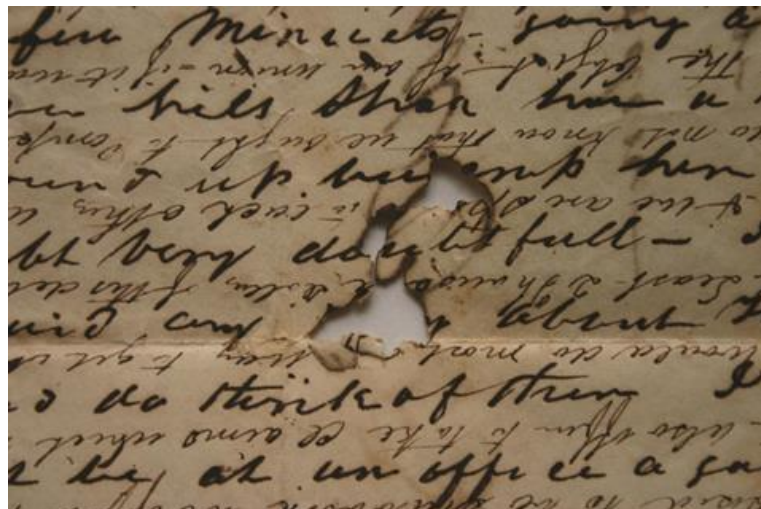
Afbeelding 7.4: Monika Stokowiec, *Insect damage (Anobium punctatum, voorbeeld insect schade)*, 2021.

<sup>676</sup> Bron afbeelding 7.3: Onbekend, *Foxing on book* (voorbeeld foxing-schade), datum onbekend, [https://blog.bookstellyouwhy.com/hs-fs/hub/237126/file-828389262-png/Clubb\\_Journal.png?width=351&name=Clubb\\_Journal.png](https://blog.bookstellyouwhy.com/hs-fs/hub/237126/file-828389262-png/Clubb_Journal.png?width=351&name=Clubb_Journal.png).

<sup>677</sup> Bron afbeelding 7.4: Monika Stokowiec, *Insect damage (Anobium punctatum, voorbeeld insect schade)*, 2021, <https://trinitycollegelibrarycambridge.files.wordpress.com/2021/01/trinity-nq.16.102-before-40.jpg?w=768>.



Afbeelding 7.5: Piero Baglioni, *Vergeling (oxidatieschade)*, 2023.



Afbeelding 7.6: Indiana Historical Society, *Ijzergalinkschade*, 2013.

<sup>678</sup> Bron afbeelding 7.5: Piero Baglioni, *Vergeling (oxidatieschade)*, 2023, [https://www.researchgate.net/profile/Piero-Baglioni/publication/248843257/figure/fig5/AS:298304077352967@1448132642727/Yellowed-paper-from-the-beginning-of-20th-century-with-oxidation-effects-on-cellulose\\_Q320.jpg](https://www.researchgate.net/profile/Piero-Baglioni/publication/248843257/figure/fig5/AS:298304077352967@1448132642727/Yellowed-paper-from-the-beginning-of-20th-century-with-oxidation-effects-on-cellulose_Q320.jpg).

<sup>679</sup> Bron afbeelding 7.6: Indiana Historical Society, *Ijzergalinkschade*, 2013, [https://d1ymz67w5raq8g.cloudfront.net/Pictures/480xAny/5/1/9/129519\\_Paper-conversavion---Irongall-ink-deterioration---Index\\_-INDIANA-HISTORICAL-SOCIETYM0353.jpg](https://d1ymz67w5raq8g.cloudfront.net/Pictures/480xAny/5/1/9/129519_Paper-conversavion---Irongall-ink-deterioration---Index_-INDIANA-HISTORICAL-SOCIETYM0353.jpg)



Afbeelding 7.7: ARCHIVAL METHODS, *lichtschade posters (UV-blootstelling) versus normale staat (in depot opgeslagen)*, 2018.

<sup>680</sup> Bron afbeelding 7.7: ARCHIVAL METHODS, *lichtschade posters (UV-blootstelling) versus normale staat (in depot opgeslagen)*, 2018, <https://blog.archivalmethods.com/wp-content/uploads/Light-Damage-Queen-1-copy.jpg>.



Afbeelding 7.8: Iowa State University (Hilary), *Water en thermale schade (voorbeelden)*, 2015.



Afbeelding 7.9: Vera Keijzers, *Plooien, kreuken en scheuren (mechanische papierschade – voorbeeld)*, 2013.

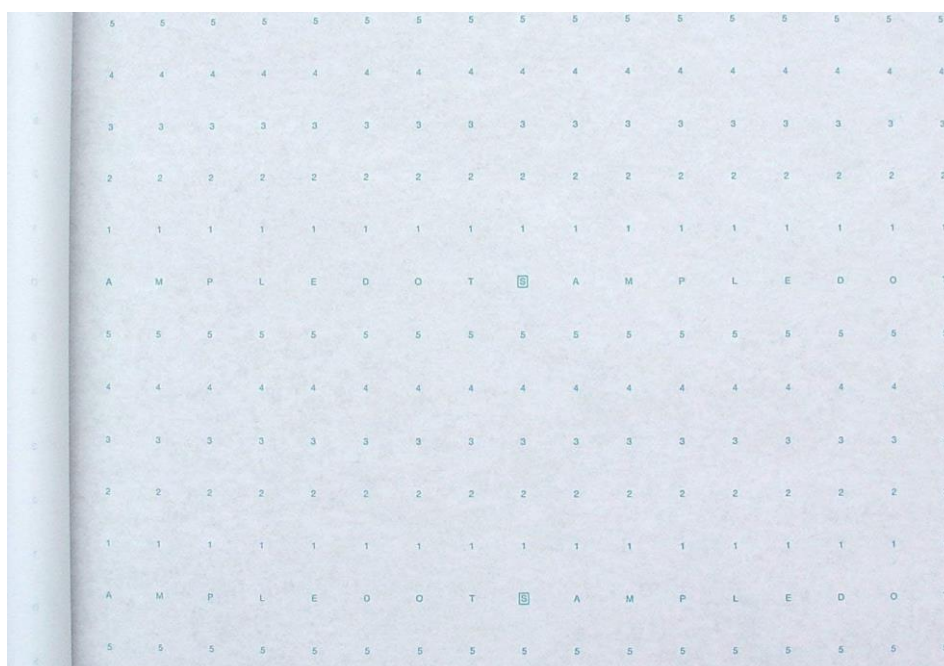
---

<sup>681</sup> Bron afbeelding 7.8: Iowa State University (Hilary), *Water en thermale schade (voorbeelden)*, 2015, <https://parkslibrarypreservation.files.wordpress.com/2015/08/minor-damage.jpg>.

<sup>682</sup> Bron afbeelding 7.9: Vera Keijzers, *Plooien, kreuken en scheuren (mechanische papierschade – voorbeeld)*, 2013, [https://verakeijzers.files.wordpress.com/2013/08/img\\_0115.jpg?w=300&h=200&zoom=2](https://verakeijzers.files.wordpress.com/2013/08/img_0115.jpg?w=300&h=200&zoom=2).



Afbeelding 7.10: American Library Association, *Mechanische schade (broosheid – voorbeeld)*, 2020.



Afbeelding 7.11: Pattern + Sewing Tools 4Pro's, *Alpha Numeric Dotted Marking Paper (45" X 10 Yards)* Optimum Performance, 2023.

---

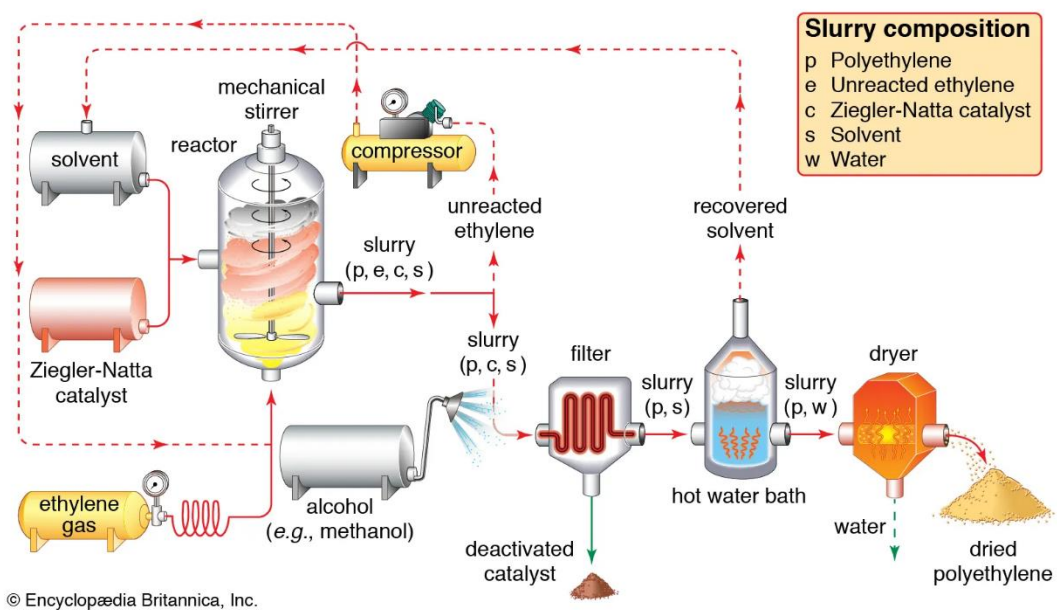
<sup>683</sup> Bron afbeelding 7.10: American Library Association, *Mechanische schade (broosheid – voorbeeld)*, 2020, <https://www.ala.org/alcts/sites/ala.org.alcts/files/content/brittle%20newspaper.jfif>.

<sup>684</sup> Bron afbeelding 7.11: Pattern + Sewing Tools 4Pro's, *Alpha Numeric Dotted Marking Paper (45" X 10 Yards)* Optimum Performance, 2023, [https://m.media-amazon.com/images/I/617s3lsR51L.\\_AC\\_SL1415\\_.jpg](https://m.media-amazon.com/images/I/617s3lsR51L._AC_SL1415_.jpg).





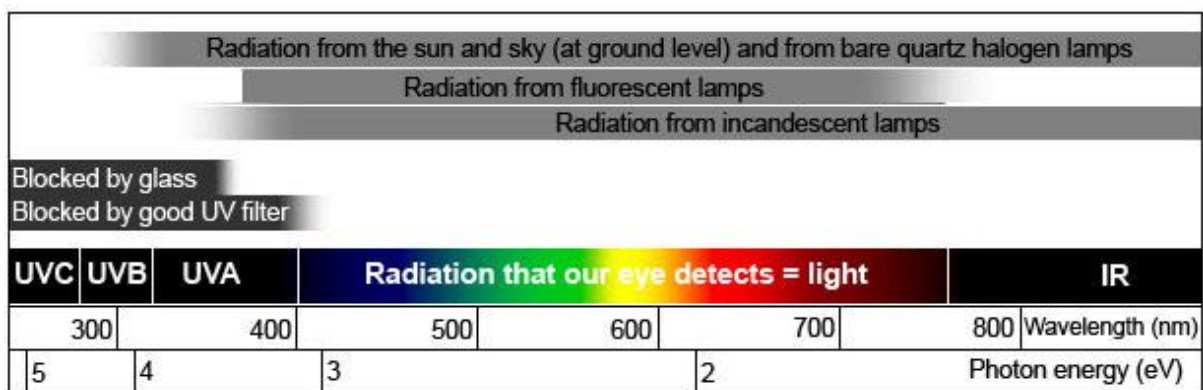
Afbeelding 7.12: DuPont, Tyvek® (detail structuur materiaal), 2023.



Afbeelding 7.13: Encyclopedia Britannica, Ziegler-Natta Catalyst, 2023.

<sup>685</sup> Bron afbeelding 7.12: DuPont, Tyvek® (detail structuur materiaal), 2023, [https://dupont.scene7.com/is/image/Dupont/DPT\\_US\\_Sprint01\\_095\\_Image-03\\_672x393px](https://dupont.scene7.com/is/image/Dupont/DPT_US_Sprint01_095_Image-03_672x393px).

<sup>686</sup> Bron afbeelding 7.13: Encyclopedia Britannica, Ziegler-Natta Catalyst, 2023, <https://cdn-britannica-com.ku.leuven.-bronnen.be/60/1660-050-900C6EBF/polymerization-ethylene-pressure-catalyst-gas-reaction-vessel.jpg>.



Afbeelding 7.14: Encyclopedia Britannica, *Ziegler-Natta Catalyst*, 2023.



Afbeelding 7.15: Kareem A. Jassim, Widad Hamdi Jassim en Shatha Mahdi,. *UV-schade polyethylene (detail)*, 2017.

<sup>687</sup> Bron afbeelding 7.14: Government of Canada, *Light range scale*, 2023, [https://www.canada.ca/content/dam/cc/i-icc/images/services/agents-deterioration/light/Chap08\\_Image1\\_lg-eng.jpg](https://www.canada.ca/content/dam/cc/i-icc/images/services/agents-deterioration/light/Chap08_Image1_lg-eng.jpg).

<sup>688</sup> Bron afbeelding 7.15: Jassim,, Jassim en Mahdi, *UV-schade polyethylene (detail)*, “The effect of sunlight on medium density polyethylene Water pipes,” 652.



Afbeelding 8.1: Minneapolis Institute of Art, *Traveling coat of paper (kamiko dōchūgi), late 19th-early 20th century (moerbijpapier, Japan)* (MiA, VS), 2019.

---

<sup>689</sup> Bron afbeelding 8.1: Minneapolis Institute of Art, *Traveling coat of paper (kamiko dōchūgi), late 19th-early 20th century (moerbijpapier, Japan)* (MiA, VS), 2019, <https://4.api.artsmia.org/800/131569.jpg>.



Afbeelding 8.2: Livia Caligor, Adam MacParlain, curatorial assistant in Fashion Arts & Textiles Collection at the Cincinnati Art Museum, shares their extant example of a 1966 Campbell's Soup Paper Dress, 2018.



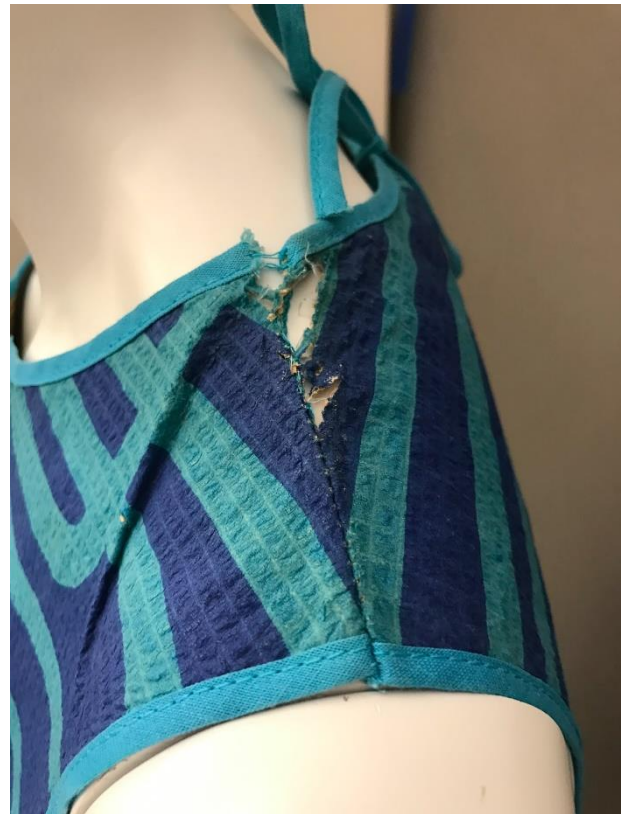
Afbeelding 8.3: Livia Caligor, *Floor-length silver foil Mars of Asheville gown*, papier, 2018.

<sup>690</sup> Livia Caligor, Adam MacParlain, curatorial assistant in Fashion Arts & Textiles Collection at the Cincinnati Art Museum, shares their extant example of a 1966 Campbell's Soup Paper Dress, 2018, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/files/2018/03/2018-01-27-12.52.38-15hjun7-768x959.jpg>.

<sup>691</sup> Livia Caligor, *Floor-length silver foil Mars of Asheville gown*, papier, 2018, <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/blogs.cornell.edu/dist/f/5492/files/2018/03/paper-dress-5-1w5s46k.jpg>.



Afbeelding 8.4: Livia Caligor, *Floor-length silver foil Mars of Asheville gown – plastic verpakking*, 2018.



Afbeelding 8.5: Livia Caligor, *Zoomdetail papieren jurk*, papier en katoen, 2018.

<sup>692</sup> Bron afbeelding 8.4: Livia Caligor, *Floor-length silver foil Mars of Asheville gown – plastic verpakking*, 2018, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/files/2018/03/paper-dress-3-1pjfv8-768x1024.jpg>.

<sup>693</sup> Bron afbeelding 8.5: Livia Caligor, *Zoomdetail papieren jurk*, papier en katoen, 2018, <https://blogs.cornell.edu/cornellcostume/files/2018/03/paper-dress-14-ztjpos.jpg>.



Afbeelding 8.6: Onbekend, *Hussein Chalayan – Airmail dress (1999)*, Tyvek®, datum onbekend,.

<sup>694</sup> Bron afbeelding 8.6: Onbekend, *Hussein Chalayan – Airmail dress (1999)*, Tyvek®, datum onbekend, [https://i .pinimg.com/564x/66/a5/a9/66a5a9cb1315e8f4ef3a43c072b53cc5.jpg](https://i.pinimg.com/564x/66/a5/a9/66a5a9cb1315e8f4ef3a43c072b53cc5.jpg).



Afbeelding 8.7: Ludion, *Dress in white crepe paper, 'Elisabeth'*, Dirk Van Saene, 1999, zijdepapier, 2002.



Afbeelding 8.8: Yiorgos Mavropoulos, *Issey Miyake "XXIst Century Man"-tentoonstellingscollectie - papieren jurk, papier*, 2008.

<sup>695</sup> Bron afbeelding 8.7: Ludion, *Dress in white crepe paper, 'Elisabeth'*, Dirk Van Saene, 1999, zijdepapier, 2002, <https://64.media.tumblr.com/6c6101131aba7eda8c7d23a4e62f5855/598c90de3806e155-d5/s540x810/a5674fe7c4ea348d7f8ceef3e0c056c3e2fdb787.jpg>.

<sup>696</sup> Bron afbeelding 8.8: Yiorgos Mavropoulos, *Issey Miyake "XXIst Century Man"-tentoonstellingscollectie - papieren jurk, papier*, 2008, <http://atopos.gr/wp-content/uploads/2008/09/011-900x1308.jpg>.



Afbeelding 8.9: Museum of Modern Art Luxembourg, 1999 paper dresses designed by Sarah Caplan from the ATOPOS Collection exhibited in MUDAM, the Museum of Modern Art, papier, 2007.



Afbeelding 8.10: Jérôme Schloff, *Starburst* (collection automne/hiver 1998 (view of the exhibition *Issey Miyake Making Things*, Fondation Cartier pour 'lart contemporain, Parijs, 1998), katoen en metaalblad, 1998.

<sup>697</sup> Bron afbeelding 8.9: Museum of Modern Art Luxembourg, 1999 paper dresses designed by Sarah Caplan from the ATOPOS Collection exhibited in MUDAM, the Museum of Modern Art, papier, 2007, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1e/1999\\_paper\\_dresses\\_by\\_Sarah\\_Caplan.jpg/1124px-1999\\_paper\\_dresses\\_by\\_Sarah\\_Caplan.jpg?20220528210722](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1e/1999_paper_dresses_by_Sarah_Caplan.jpg/1124px-1999_paper_dresses_by_Sarah_Caplan.jpg?20220528210722).

<sup>698</sup> Bron afbeelding 8.10: Jérôme Schloff, *Starburst* (collection automne/hiver 1998 (view of the exhibition *Issey Miyake Making Things*, Fondation Cartier pour 'lart contemporain, Parijs, 1998), katoen en metaalblad, 1998, [https://medias.fondationcartier.com/fondation/images/artwork-images/\\_gallery\\_4/EVE-MIY-3891.jpg](https://medias.fondationcartier.com/fondation/images/artwork-images/_gallery_4/EVE-MIY-3891.jpg)





Afbeelding 8.11: Eiichiro Sakata, *Kamiko*, made by Japanese washi paper, produced in Shiroishi (Issey Miyake), washipapier, 2011.

---

<sup>699</sup> Bron afbeelding 8.11: Eiichiro Sakata, *Kamiko*, made by Japanese washi paper, produced in Shiroishi (Issey Miyake), washipapier, 2011, <https://images-prod.anothermag.com/559/azure/another-prod/140/5/145883.jpg>.



Afbeelding 8.12: Metropolitan Museum of Art, *Helmut Lang (Spring/Summer 1991) – Metropolitan Museum of Art, VS* (inv.: 2009.516.3), papier en metaal, 2009.



Afbeelding 8.13: Powerhouse Collection Australia, *'THE WIZARD OF JEANZ' COLLECTION BY HIROAKI OHYA* (inv.: 2005/110/), gemengde synthetische materialen, 2005.

<sup>700</sup> Bron afbeelding 8.12: Metropolitan Museum of Art, *Helmut Lang (Spring/Summer 1991) – Metropolitan Museum of Art, VS* (inv.: 2009.516.3), papier en metaal, 2009, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/153543>

<sup>701</sup> Bron afbeelding 8.13: Powerhouse Collection Australia, *'THE WIZARD OF JEANZ' COLLECTION BY HIROAKI OHYA* (inv.: 2005/110/), gemengde synthetische materialen, 2005, <https://imagedelivery.net/znDGKaxxskgDbNUppqPVRfg/ph-collection-media/images/152431.jpg/w=1920,q=75>.



Afbeelding 8.14: Hiroaki Ohya, *Hiroaki Ohya, Folk, 2003-2004 MUDAM Luxembourg*, nylon en karton, 2003.



Afbeelding 8.15: Marcio Madeira, *A.F. Vandevorst Spring 2004 Ready-to-Wear*, synthetische samenstelling, 2004.

<sup>702</sup> Bron afbeelding 8.14: Hiroaki Ohya, *Hiroaki Ohya, Folk, 2003-2004 MUDAM Luxembourg*, nylon en karton, 2003, [https://d2smv9sex1hihw.cloudfront.net/collection/\\_1250xAUTO\\_crop\\_center-center\\_100\\_none/Hiroakio\\_rhya\\_Folk\\_mudam\\_collection.jpg](https://d2smv9sex1hihw.cloudfront.net/collection/_1250xAUTO_crop_center-center_100_none/Hiroakio_rhya_Folk_mudam_collection.jpg).

<sup>703</sup> Bron afbeelding 8.15: Marcio Madeira, *A.F. Vandevorst Spring 2004 Ready-to-Wear*, synthetische samenstelling, 2004, [https://assets.vogue.com/photos/5d3f21396356bf0009e7b933/master/w\\_960,c\\_limit/00001-AF-Vandevorst-Paris-Spring-Summer-2004-RTW.jpg](https://assets.vogue.com/photos/5d3f21396356bf0009e7b933/master/w_960,c_limit/00001-AF-Vandevorst-Paris-Spring-Summer-2004-RTW.jpg).



Afbeelding 8.16: Musée de la Mode et du Textile Parijs, *Christian Lacroix* 1994, 2007.



Afbeelding 8.17: Patrice Stable, *John Galliano A/W 2004-2005*, 2005.

<sup>704</sup> Bron afbeelding 8.16: Musée de la Mode et du Textile Parijs. *Christian Lacroix* 1994, 2007, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, *RRRIPP! Paper Fashion*, 2007, [https://drive.google.com/file/d/1QMrl6HN7WPPbHZTF4t7VIz3QtHxbBsz/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1QMrl6HN7WPPbHZTF4t7VIz3QtHxbBsz/view?usp=drive_link)

<sup>705</sup> Bron afbeelding 8.17: Patrice Stable, *John Galliano A/W 2004-2005*, 2005, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, *RRRIPP! Paper Fashion*, 2007, [https://drive.google.com/file/d/1QMrl6HN7WPPbHZTF4t7VIz3QtHxbBsz/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1QMrl6HN7WPPbHZTF4t7VIz3QtHxbBsz/view?usp=drive_link).

## 12 Bijlagen

Toelichting: *Bijlagen 1* en *2* zijn voormalige hoofdstukken die, voor het stroomlijnen en inkorten van de thesis, zijn verplaatst naar de bijlagen. De inhoud van deze secties zijn relevant voor het onderzoek, maar konden uit het primaire narratief gelaten worden. In de hoofdstukken wordt er verwezen naar deze twee onderdelen waar nodig (cf. supra).

### 12.1 *Bijlage 1 : Socio-historische introductie casestudy: Maison Martin Margiela*

---

#### 1.1 *Belgium Anonymous: Martin Margiela (°1957) en Maison Martin Margiela (1989-)*

Martin Margiela introduceren is allesbehalve een evidentie. Enerzijds is er Martin Margiela de persoon, geboren te Genk (Limburg, België) in 1957. Anderzijds zag de modeontwerper, en het Franse modehuis Maison Martin Margiela, het licht in de jaren tachtig.<sup>706</sup> Vanaf deze periode spreken we van een modecollectief – Margiela zelf trekt zich terug in de anonimiteit. Dit is een ongeziene notie in de cultuur van de eighties, waar sterontwerpers, zoals Jean Paul Gaultier – Margiela's mentor –, hun hoogtepunt beleefden (cf. infra).<sup>707</sup> De collectieve beweging Maison Martin Margiela betekende voor de modewereld meer dan alleen maar een nieuwe esthetiek. Margiela bracht met zijn modefilosofie een totale breuk teweeg in wat als mode werd beschouwd (cf. infra). Deze invloed blijft voelbaar in de modecultuur tot op de dag van vandaag. 1989 was het jaar nul voor de hedendaagse mode, en zijn anonieme Messias: Martin Margiela (cf. infra).

##### 1.1.1 Maison Martin Margiela: historische achtergrond

###### 1.1.1.1 De *Antwerp 6+*

Het ontstaan van Maison Martin Margiela heeft twee belangrijke voorafgaande punten. Allereerst Margiela's studiecariëre aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen (afdeling Modeontwerp) – de Antwerpse Modeacademie. Daarnaast is er het

---

<sup>706</sup> Matthew Bedard, "'MARGIELA/GALLIERA 1989-2009'," *Flaunt.com*, geraadpleegd op 5 januari 2023, <https://flaunt.com/blog/margiela-galliera>.

<sup>707</sup> Monika Repcyte, "Martin Margiela - Anonymous grandiosity," *Metalmagazine.eu*, geraadpleegd op 5 januari 2023, <https://metalmagazine.eu/en/post/article/martin-margiela-anonymous-grandiosity>.

ontstaan van de Gouden Spoel-wedstrijden in 1982 (cf. infra). Deze twee actoren staan ook centraal in zijn rol gelinkt aan de befaamde groep modeontwerpers de Antwerpse Zes (*Antwerp Six*) (cf. infra).<sup>708</sup>

In 1977 studeert Martin Margiela af aan de Antwerpse Modeacademie.<sup>709</sup> Zijn studiegenoten zijn de leden van de dan toekomstige *Antwerp Six*, waaronder Walter van Beirendonck en Dries Van Noten.<sup>710</sup> In de jaren tachtig zou deze groep een ware counterbeweging teweegbrengen in de toenmalige *bigger is better*-cultuur van de internationale modescène (cf. infra). Modeauteur Barbara Vinken omschrijft de breuk als volgt:

“The designers of the Antwerp school appeared at the moment that the Century of Fashion, and with it the monopoly of Paris, came to an end. [...] The Antwerp school engage with the idea of fashion, with fashion as a system: their creations are a commentary on the fashion system.”<sup>711</sup>

Waarna ze vervolgt:

“It seems to me that the most pure and radical, and at the same time the most graceful, in this respect is Martin Margiela.”<sup>712</sup>

De Antwerpse school is luid, contrasterend, en voor de toenmalige defilés atypisch. Het grote effect dat de groep toen teweeg bracht kwam, zoals eerder vermeld door Vinken, op een eindpunt van een tijdsgeest en -cultuur. Ieder bracht hun eigen stempel naar de Franse modeweek en -wereld, gedreven door het keerpuntmoment dat gaande was in de mode. De slinger hing op het uiterste punt, en de Antwerpse Zes hebben deze laten doorslaan.<sup>713</sup> Modejournaliste Avril Groom beschrijft later de situatie in 1993 als volgt:

---

<sup>708</sup> De Antwerpse Zes, oftewel de *Antwerp Six*, zijn de volgende designers: Walter Van Beirendonck, Dirk Bikkembergs, Ann Demeulemeester, Dries Van Noten, Dirk Van Saene en Marina Yee. Met Martin Margiela erbij geteld wordt deze groep omschreven als *The Antwerp 6+* (De Antwerpse Zes+). Bron: Tdm (psuedoniem), “Antwerpse Zes poseren uitzonderlijk samen voor NY Times,” *De Standaard Online*, geraadpleegd op 5 januari 2023, [https://www.standaard.be/cnt/dmf20130617\\_052](https://www.standaard.be/cnt/dmf20130617_052).

<sup>709</sup> Hans-Maarten Post, “Margiela werkt niet langer voor Margiela,” *Het Nieuwsblad* (Herfst 2009): 12.

<sup>710</sup> “Martin Margiela,” *onbekende magazine*, onbekende publicatiedatum: 144 (zie bijlage 10.1).

<sup>711</sup> Citaat van Barbara Vinken uit Vinken, Debo en Bruloot, “Amazing Grace: Martin Margiela,” 211.

<sup>712</sup> Citaat van Barbara Vinken uit Vinken, Debo en Bruloot, “Amazing Grace: Martin Margiela,” 211.

<sup>713</sup> De vergelijking slaat op de slingerbeweging van een penduleklok, die steeds van een kant naar de andere beweegt. Breuken in stijl- en tijdsovergangen zijn vaker – maar niet altijd –, het gevolg van de spanning tussen

“The Belgians graduated from art school in Antwerp in the mid-1980’s. They share a philosophy which then seemed revolutionary. That clothes should be a quiet mix of individual pieces, new and old, to enhance the personality. With brash, gilt-buttoned logoland all around them, they needed shock tactics to get noticed.”<sup>714</sup>

Groom maakt tegelijkertijd ook de link met een voorafgaande – voor de toenmalig overheersend Westerse scène – controversiële groep nieuwkomers: die van de Japanse Avant-garde-beweging. Ontwerpers als de eerder genoemde Issey Miyake, Yohji Yamamoto en Rei Kawakubo (modelabel Comme des Garçons (1961), 1981) brachten hun Oosterse tradities naar de Parijse defilés, waarna ze deze vermengden met Westerse modetechnieken.<sup>715</sup> Waar de Japanse designers in de jaren zeventig de eerste experimentele vlag brachten op de traditionele Franse modescène, daar volgden de Belgische ontwerpers als tweede grote slag in hun voetstappen. Groom benadrukte het belang, en het verschil, van deze twee golfbewegingen:

The designers [de Antwerpse Zes+] are the direct descendants of the older avant-garde grouping of Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto and Issey Miyake, who have long toyed with such themes. But whereas the Japanese looked to their own culture and the future for their uncompromising shapes, the Belgians, are infused with a powerful nostalgia for Europe’s fashion past.”<sup>716</sup>

Martin Margiela bevestigde deze invloed zelf in 1993:

““Je suis le fils des Japonais, pas de Christian Dior.””<sup>717</sup>

Zo werd in het midden van de jaren tachtig de befaamde *Antwerp 6+* gevormd. Het resultaat was een breuk met de Westerse modefilosofie. Maar hieraan voorafgaand, voor de verscheidene doorbraken in het internationale modelandschap, was er het moment dat al deze

---

uitersten. Mode heeft een grote doorlopende fluiditeit die in acht moet gehouden worden bij het bespreken van zogenaamde breukpunten. Het zijn altijd kantelmomenten, geen volledige stoppunten.

<sup>714</sup> Citaat van Avril Groom uit Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, 141.

<sup>715</sup> Yuniya Kawamura, “The Japanese Fashion Phenomenon in Paris since 1970: Paris as Japanese Designers’ Symbolic Capital,” in *The Japanese Revolution in Paris Fashion* (Oxford: Berg, 2004): 95, 97; De gegeven data in kwestie zijn die van de respectievelijke debuutmomenten van de Japanse ontwerpers in Parijs. 1961 verwijst naar het stichtingsjaar van Kawakubo’s Comme des Garçons.

<sup>716</sup> Citaat van Avril Groom uit Maison Martin Margiela en Dercon *Maison Martin Margiela*, 141.

<sup>717</sup> Laurence Benaim, “Martin Margiela,” *Vogue Paris*, nr.1 (zomer 1993): geen paginanummering (*Bijlage 14*)  
Vertaling: ““Ik ben een zoon van de Japanse [modeontwerpers], niet [die] van Christian Dior.””

kansen mogelijk zou maken: De Gouden Spoel-wedstrijden van het Instituut voor Textiel en Confectie van België (ITCB), en het begin van “Mode, Dit is Belgisch” (cf. infra).<sup>718</sup>

#### 4.1.1.2 De Gouden Spoel-wedstrijden (1983-1989)

Het internationaal succes van de Belgische ontwerpers in de jaren tachtig is niet louter te danken aan hun talent. De Antwerpse Zes+ zijn daarnaast ook een resultaat van verscheidene onderliggende actoren, zoals de Belgische staat en confectie-industrie. In 1978 omschreef journaliste Agnes Adriaensen de Belgische mode-industrie als volgt:

“Mode is een woord met een dubbele bodem: aan de ene kant is er de creativiteit van de ontwerper, aan de andere kant de nuchtere werkelijkheid van de fabriek. [...] De alcohol uit Parijs wordt [in België] voorzichtig met de nodige hoeveelheid water aangelengd om de doorsneevrouw gerust te stellen.”<sup>719</sup>

Belgische mode werd op dat moment dus niet beschouwd als internationaal interessant of noemenswaardig. Enkele uitzonderingen waren in dit geval ontwerpers als Ann Salens (1940-1994), Nina Meert en Yvette Lauwaert (°1939), die wel al enige faam genoten in de modewereld van de jaren ‘70.<sup>720</sup> In de periode van 1974 maakt België een economische crisis door. Toenmalig minister van Economische Zaken Willy Claes ontwikkelde een vijfjarig stappenplan om de Belgische economie opnieuw leven in te blazen, ook wel gekend als “het Plan Claes”.<sup>721</sup> Voor de mode- en textielindustrie komen er twee uitgangspunten: Financiële ondersteuning (1), waaronder 5,7 miljard Belgische frank om “het imago van de textiel- en kledingproductie te verbeteren,” en een één- tot tweejaarlijkse wedstrijdformaat, vanuit het nieuw opgerichte ITCB, om jonge, Belgische ontwerpers internationaal in de verf te zetten

---

<sup>718</sup> Citaat uit de toespraak van Wivina Demeester (voorzitter Flanders Fashion Institute (FFI)) uit Wivina Demeester, “20 jaar Mode, Dit is Belgisch!?” *Demeester.com*, geraadpleegd op 5 januari 2023, <http://www.demeester.com/ditisbelgisch10-09-03volledig.htm>.

<sup>719</sup> Citaat van Agnes Adriaensen uit “Het plan, de Zes en de trots,” *Knack – Weekend Knack*, geraadpleegd op 7 januari 2023, <https://share.belga.press/news/793a5389-76f7-4adf-bff5-268092207f3d?searchText=%22knack%20AND%20weekend%20AND%20mode%22>.

<sup>720</sup> Agnes Goyvaerts, “Hoe Belgisch is mode dit is Belgisch?: 20 jaar “Mode, dit is Belgisch”,” *De Morgen Magazine* (september 2003): 30. Nina Meert’s exacte leeftijd is niet vrijgegeven.

<sup>721</sup> Bronmateriaal en terminologie afkomstig uit “Het plan, de Zes en de trots,” *Knack – Weekend Knack*, geraadpleegd op 7 januari 2023, <https://share.belga.press/news/793a5389-76f7-4adf-bff5-268092207f3d?searchText=%22knack%20AND%20weekend%20AND%20mode%22>.



(2).<sup>722</sup> 5,7 miljard Belgische frank ( $\approx$ 498,1 miljoen Euro) in 1980 was een ongezien bedrag.<sup>723</sup> Vanaf 1982 is de Gouden Spoelwedstrijd alvast een feit (cf. infra).<sup>724</sup>

De Gouden Spoel, en de oprichting van het ITCB, is een van de resultaten van “het Textielplan” uit de dienstenluik van minister Claes’ zijn economische meerjarenplan.<sup>725</sup> Het idee hierachter was dat een jury studenten selecteerde uit verschillende Belgische modescholen. In 1982 vindt de eerste wedstrijdeditie plaats – Ann Demeulemeester komt als winnares uit de bus.<sup>726</sup> Een van de juryleden was Margiela’s toekomstige zakenpartner Jenny Meirens (1945-2017) (cf. infra).<sup>727</sup> De tweede editie, in 1983, vindt dankzij het voorafgaande succes internationale bijval. In de jury zetelen, onder andere, ontwerpers Jean-Paul Gaultier (FR) en Romeo Gigli (IT). Dit geeft weer hoe de inzet van de Belgische staat en het ITCB zijn vruchten globaal afwierpen. Een interessant citaat – over de situatie pre-Gouden Spoel – van de Belgische ontwerpster Phara Van den Broeck (1952-2014) gaat als volgt.<sup>728</sup>

““In België iets willen worden in de modewereld was toen [1979] even irreëel als in België dromen van een astronautenbestaan.””<sup>729</sup>

---

<sup>722</sup> Bronmateriaal en citaat afkomstig uit “Het plan, de Zes en de trots,” *Knack – Weekend Knack*, geraadpleegd op 7 januari 2023, <https://share.belga.press/news/793a5389-76f7-4adf-bff5-268092207f3d?searchText=%22knack%20AND%20weekend%20AND%20mode%22>.

<sup>723</sup> 5,7 miljard Belgische frank (BEF 5.700.000.000,00) in 1980 komt zonder inflatie neer op  $\approx$ 141,1 miljoen Euro ( $\approx$ €141.297.300,00). Met de inflatie van de nieuwe indexering uit 2021 meegerekend komt het totaalbedrag in Euro uit op  $\approx$ 498,1 miljoen Euro ( $\approx$ €498.103.570,00) geïnvesteerd in de Belgische mode- en textielindustrie. Bron: Eclecticsite.be, “Prijsindex - België in cijfers sinds 1920,” *Eclecticsite.be*, geraadpleegd op 8 januari 2023, <https://www.eclectic site.be/amorti/kost1920.htm>.

<sup>724</sup> Bijkomende opmerking over het “Plan Claes: de feitelijke investering was, in zijn geheel, een drieluik (financieel, dienstverleningsgericht, en sociaal). Voor deze thesis wordt gefocust op het dienstenluik, omdat deze de investering in de Belgische mode- en textielsector bevat. Bron: Goyvaerts, “Hoe Belgisch is mode dit is Belgisch?,” 28.

<sup>725</sup> Bronmateriaal en terminologie afkomstig uit Goyvaerts, “Hoe Belgisch is mode dit is Belgisch,” 30.

<sup>726</sup> Goyvaerts, “Hoe Belgisch is mode dit is Belgisch,” 30.

<sup>727</sup> Pascale Baelden, “De unieke erfenis van Jenny Meirens,” *De Morgen Magazine* (31 augustus 2013): 76.

<sup>728</sup> Phara Van den Broeck, ook wel gekend als Pharaïdis Van den Broeck.

<sup>729</sup> Sarah Eilander, “Thesis (onuitgegeven): beeldvorming bij Walter Van Beirendonck – Probleemstelling. Methodologie.,” *Adoc.pub*, geraadpleegd op 8 januari 2023, <https://adoc.pub/probleemstelling-methodologie.html>; Origineel citaat afkomstig uit het magazine *Weekend Knack* (BE, 1987).

Margiela neemt aan deze editie deel met een aantal ontwerpen. Dirk Van Saene won in '83 de Gouden Spoel-wedstrijd, maar Margiela had ondertussen indruk gemaakt op, onder andere, Gaultier.<sup>730</sup> Dit zou een belangrijke kans voor de jonge Belgische ontwerper betekenen. Hij gaat in 1984 aan de slag als Gaultier's assistent – nochtans werkte deze voorafgaande hieraan niet met assistenten, en geloofde hij niet dat hij iemand van “Margiela's kaliber iets nieuws zou kunnen aanleren.”<sup>731</sup> De Franse ontwerper zelf heeft niks dan lof over Margiela, die hem bij stond in de periode 1984-1987:<sup>732</sup>

“[...] I hired you [Margiela] as my assistant and have never regretted it. For me [Gaultier] those three years were filled with joy, emotion, laughter and happiness at work./I wasn't surprised when you left and I thought I had already been very lucky to have you by my side for that long./I was sure you would be successful [...].”<sup>733</sup>

Dat Margiela voor de enfant terrible van de Franse modescene zou werken was zowel een verrassing, als een logische gevolg. Beiden zochten het uiterste in hun modewerk op. Modejournaliste Anna Escalante had hier het volgende over te zeggen:

“Just like his mentor [Gaultier], Margiela's mind was filled with visions of going against the rigid hierarchy that the industry propelled. [...] While his mentor [Gaultier] was set on highlighting the beautiful, hyper-sexual female form of his muses, Margiela took his mind in the complete opposite direction.”<sup>734</sup>

Martin Margiela zou uiteindelijk na zes defiléseizoenen het modehuis Jean-Paul Gaultier verlaten om samen met Jenny Meirens de eerste stappen te zetten naar Maison Martin Margiela's debuut op de Parijse modescène in 1989 (cf. infra). De Gouden Spoel-wedstrijden,

---

<sup>730</sup> Goyvaerts, “Hoe Belgisch is mode dit is Belgisch,” 30; 32.

<sup>731</sup> Bronmateriaal en parafrase van Jean-Paul Gaultier afkomstig uit Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, 8-9 (toegevoegde bijlage) (zie *Bijlage 15*).

<sup>732</sup> Paul Rambali, “Traditiegetrouw Margiela,” *Elle* (periode 1990-91): paginanummering onbekend (zie *Bijlage 16*).

<sup>733</sup> Citaat van Jean-Paul Gaultier afkomstig uit Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, 8-9 (toegevoegde bijlage) (zie *Bijlage 15*). Opmerking: “you” = refereert naar Martin Margiela, “me”= refereert naar Jean-Paul Gaultier.

<sup>734</sup> Anna Escalante, “Martin Margiela: An Ode to Anti-fashion's Founding Father,” *CR Fashion Magazine*, geraadpleegd op 8 januari 2023, <https://crfashionbook.com/fashion-a36041473-martin-margiela-anti-fashion/>.

die de Belgische jonge modegarde een springplank had geboden naar de internationale modewereld in de jaren '80, waren maar een kort leven beschoren. De laatste editie werd georganiseerd in 1989.<sup>735</sup> Desalniettemin kan gezegd worden dat deze competities, en de deelname van de *Antwerp 6+* hieraan, belangrijke aanloopmomenten voor Martin Margiela waren. Dit naast zijn associatie met de Antwerpse modegroep. Uiteindelijk zou hij met de nodige ervaring, connecties en kennis te arriveren op het startpunt van Maison Martin Margiela: de herfst-winter-collectie 1989 – het begin voor het Franse modehuis, diens befaamde esthetiek, en van Margiela als anonieme ontwerper.

---

<sup>735</sup> Marjolijn Vanslebrouck, “Het ABC van de Belgische mode,” *Elle Magazine Online*, geraadpleegd op 8 januari 2023, <https://www.elle.be/nl/83158-abc-belgische-mode.html>.

### 2.1 Introductie: het startschot van de mode- en textielwedloop (1850-1900)

De ontwikkeling van de mode- en textielsector zijn twee actoren die hand in hand gaan in de groeiperiode van de maatschappij sinds de eerste Industriële Revolutie (periode 1750): de tijdperiode van “de machine” en “het kapitalisme”.<sup>736</sup> Belangrijker nog, het was het tijdperk van de moderne stad, en de ontwikkeling van het concept haute couture-mode door Charles Frederick Worth (1825-1895) in de periode van 1850.<sup>737</sup>

De mode- en textielproductie zijn dus niet alleen materiaal-technische producten (1), maar ook socio-historische factoren (2). Ontwerphistorici Cheryl Buckley en Hazel Clark omschrijven de situatie als volgt:

“[Fashion] prompted by new technologies (e.g., the sewing machine, paper patterns, machine-made textiles, and ready-to-wear systems); improved methods of distribution, dissemination, and retailing; and shifting social and economic structures, fashionable dress permeated ordinary, and everyday lives [changed] as never before in the period from 1900 to 2000.”<sup>738</sup>

Het is in dit tijdperk dat de moderne maatschappij, en dus ook de moderne mode-industrie – en daaraan gelinkt de textielsector – zijn ontwikkeling kent. Nieuwe technologie en economisch-maatschappelijke ontwikkelingen hebben invloed op de distributie en productie. De consumptie – en de verdere wens voor steeds een nieuwe maatschappelijke en individuele identiteit – is gelinkt aan de socio-historische en psychologische ontwikkeling van de moderne consument (cf. infra). Kort gezegd: de vraag naar expressie kwam van de koper, en de mode- en textielindustrie leverde deze vorm aan.

Voor dit onderzoek betekent dit zoveel als “de moderne mens vereist moderne materialen.” Dit zien we ook wel degelijk terugkomen in de productieprocessen vanaf 1900, die verder bouwen op bovengenoemde ontwikkelingen. De wereldoorlogen, die een blijvende impact hadden, stuwden een ongekende innovatieve zoektocht aan naar nieuw textiel aan (cf. infra). Daarnaast is er ook een economische drijfveer. Bedrijven zochten naar goedkopere materialen die gemaakt konden worden uit makkelijk beschikbare bronnen. Dit resulteerde,

---

<sup>736</sup> Terminologie afkomstig uit Wilson uit Wilson, *Adorned in Dreams*, 27.

<sup>737</sup> Wilson, *Adorned in Dreams*, 32.

<sup>738</sup> Citaat van Cheryl Buckley en Hazel Clark uit Cheryl Buckley en Hazel Clark, “Conceptualizing Fashion in Everyday Lives,” *Design Issues*, vol. 28, nr.4 (herfst 2012): 18.

onder andere, rond de periode van 1940 in de meest innovatieve uitvindingen, zoals azlons (proteïnevezels; cf. infra).<sup>739</sup>

In de twintigste eeuw kan er het onderscheid gemaakt worden tussen de periode voor de Tweede Wereldoorlog (1939-1945), en die erna.<sup>740</sup> In zowel de modernistische (1900-1945), als de postmodernistische periode (1945-2000) was er een mentaliteit die zowel terugkeek op de maatschappelijke gevolgen van zo'n evenement, als de droom van vooruitgang (cf. infra). De komende twee secties volgen deze tijdsindelingen zowel socio-historisch (1), als materiaal-technisch (2) op (cf. supra).

Historica Leora Auslander legt de dualiteit van mode – als gebruiksobject én maatschappelijk fenomeen – onder andere uit als volgt:

“Really engaging material culture requires a deep materialism, taking very seriously the constraints and possibilities of the raw materials, the labour and distribution processes, cost and availability. It also, however, requires an equally serious engagement with culture, because makers and consumers are motivated by many things beyond the material. They seek to communicate, express themselves, and generate desire. Consequently, much of human interaction with things, both individual and collective, is not explicable with the traditional methods and sources of politics, social, or economic history; it most often requires semiotic and psychoanalytical theorizing as well.”<sup>741</sup>

En mode kan als onderzoeksobject niet los gezien worden van het textiel waaruit het gemaakt is. Professor Culturele Studies Elizabeth Wilson – die een link legde tussen mode, textiel en de maatschappelijke cultuur in *Adorned in Dreams – Fashion and Modernity* (2007) citeert hierin textielcurator Naomi Tarrant:<sup>742</sup>

---

<sup>739</sup> Mary M. Brooks, Cordelia Rogerson (red.) en Paul Garside (red.), “In pursuit of forgotten fibres? The development, disappearance and rediscovery of regenerated protein fibres,” in *The Future of the 20th Century: Collecting, Interpreting and Conserving Modern Materials – POSTPRINTS* (Londen: Archetype Publications Ltd., 2006), 34.

<sup>740</sup> In functie van het onderzoek is de periode afgebakend van 1900 tot 2000. De periode vanaf 1900 kent de ontwikkeling van het concept van de modeontwerper, en diens bijbehorende huisstijl (cf. infra). Maison Martin Margiela's “Object X” is afkomstig uit de lente-zomer-collectie van 1997 – daarom de afronding tot 2000. Alle ontwikkelingen komende na deze periode zijn niet van toepassing. Dit is een persoonlijke artificiële opdeling.

<sup>741</sup> Citaat van Leora Auslander uit Leora Auslander, “Deploying material culture to write the history of gender and sexuality,” *Clio. Women, Gender, History*, nr. 40 (Making Gender with Things, 2014): 172.

<sup>742</sup> Wilson, *Adorned in Dreams*, 274.

“As Naomi Tarrant tartly put it, ‘Clothing studies are contorted to fit some theory without a basic understanding of the properties of cloth and the structure of clothes. A little knowledge of weaving and dressmaking might have made some of these works more relevant to clothing studies.’”<sup>743</sup>

Naast het socio-historisch en materiaal-technisch object zijn er ook nog andere factoren, zoals de psychologische context (cf. supra). Dit heeft, onder andere, geleid tot de ontwikkeling van de consumentenmaatschappij. Een kledingstuk is alvast meer dan een banaal object, want het omslaat een smörgåsbord aan factoren die een invloed hebben op de maatschappij en het individu – simpel gezegd: in de textielgeschiedenis zegt het modeobject meer dan duizend woorden.

## 2.2 1900-1939: moderne ontwikkelingen in de mode

[...] the word “modernity attempts to capture the essence of both the cultural and subjective experience of capitalist society, and all its contradictions. [...] “Modernity” does also seem useful as a way of indicating the restless desire for change characteristics of cultural life in industrial capitalism, the desire for the new that fashion expresses so well.”<sup>744</sup>

Het begin van de twintigste eeuw werd gekenmerkt door het toenmalige vaste geloof in de wetenschap en industrie. Voor de textielsector betekende dit de zoektocht naar nieuwe materialen om kleding mee te maken. Het proces voor het verwerven van organische materialen als wol, zijde en katoen brachten een aantal problemen met zich mee: de kost-efficiëntieverhouding (1), en de hoeveelheid materiaal dat er verworven kon worden van deze bronnen (2). Het scheren van een schaap, of het ontspinnen van een zijderupscocon, had nu eenmaal zijn beperkingen in hoeveelheid en tijd. Deze schaarste zorgde ervoor dat het maken van kleding beperkt werd tot de persoonlijke sfeer. Dit zou stilaan veranderen met de opkomst van, onder andere, het warenhuis en de consumptiemaatschappij (cf. infra).

De industriële ontwikkelingen van de late negentiende eeuw brachten verandering met zich mee voor de mode- en textielsector. Een van de eerste resultaten was de ontwikkeling van

---

<sup>743</sup> Citaat van Elizabeth Wilson in Wilson, *Adorned in Dreams*, 274.

<sup>744</sup> Citaat van Elizabeth Wilson in Wilson, *Adorned in Dreams*, 63.

rayon, oftewel synthetisch zijde, in 1904.<sup>745</sup> Deze werd de verdere aanleiding tot het ontwikkelen van textielproducten als, bijvoorbeeld, “nylon, polyester en acrylaten”.<sup>746</sup>

Op maatschappelijk vlak was het begin van de twintigste eeuw de eerste groeiperiode van de modeontwerper, zoals bijvoorbeeld de Franse couturier Paul Poiret (1879-1944) – bekend van de Oriëntaalse stijl (periode 1910).<sup>747</sup> Daarnaast ontwikkelde zich ook het concept van het warenhuis in de periode van 1870. Dit was een belangrijke ontwikkeling voor de consumptiemaatschappij en de mode-industrie. Kleding en textiel kopen werd een ervaring gelinkt aan belangrijke gebeurtenissen, zoals feestdagen en romantische uitstappen.<sup>748</sup> Een belangrijk voorbeeld hiervan is Harry Gordon Selfridge (1858-1947), de grondlegger van het Londense warenhuis Selfridge’s (1909), die in zijn boek *The Romance of Commerce* (1918) het volgende schrijft.<sup>749</sup> “Imagination urges on, [...] it is the yeast of progress. It pictures the desirable.”<sup>750</sup> In andere woorden: het begin van de twintigste eeuw was de cultuur van de consument, en die zijn verlangens. Deze wou niet alleen haute couture – zoals die ontwikkeld is geweest door Worth – kopen. Mode moest niet alleen betaalbaar zijn, maar ook mooi en expressief. Er was een stille cultuurshift van kwaliteit naar kwantiteit onder de algemene populatie in de moderne stad.<sup>751</sup> Dit zorgde voor een explosieve zoektocht in de textielproductie naar goedkoper materiaal dat snel geproduceerd kon worden.

De Eerste Wereldoorlog (1914-1918) is een eerste belangrijke breuk in de maatschappij. De disillusie was voelbaar tussen de oudere en jongere generatie. Historicus Phillis Cunnington omschrijft de situatie als volgt:

---

<sup>745</sup> C. Ryder en Rose Sinclair (red.), “Material Culture: Social Change, Culture, Fashion and Textiles in Europe,” in *Textile and Fashion – Materials, Design and Publishing*, 2015): 567.

<sup>746</sup> Geparafraseerd en terminologie uit Ryder en Sinclair, “Material *Technology*,” 567.

<sup>747</sup> Ryder en Sinclair, “Material Culture,” 571.

<sup>748</sup> William R. Leach, “Transformation in a Culture of Consumption: Women and Department Stores, (1890-1925),” *The Journal of American History*, vol. 71, nr.2 (september 1984): 321-322.

<sup>749</sup> Geparafraseerd uit Leach, “Transformation in a Culture of Consumption,” 321.

<sup>750</sup> Citaat van Harry Gordon Selfridge uit Leach, “Transformation in a Culture of Consumption,” 321.

<sup>751</sup> Een interessant maatschappelijk gevolg hiervan, dat nog altijd zichtbaar is in de huidige maatschappij, is het fenomeen fast fashion (bijvoorbeeld H&M (1947-)). Tot op de dag van vandaag bestaan de twee fenomenen high fashion/haute couture en fast fashion/streetwear naast elkaar, en kunnen deze tussen consumenten en ontwerpers overlappen. Een voorbeeld hiervan is het Italiaanse modehuis Dolce & Gabbana (1985-). Deze had tot 2011 de lijn D&G, die bedoeld was voor de consument die kwaliteit wilde (en de naam – het symbool – Dolce and Gabbana) zonder de kosten van een high fashion-product.

“The war and its aftermath had brought disillusionment to young and old alike; the younger generation determined to start a fresh world and gain social dominance in a way they had never before achieved, whilst the older generations tended to ignore the immediate past and the unpleasant present [...]”<sup>752</sup>

Hierdoor ontstond er een tegenreactie in de culturele zin. Deze is, onder andere, voelbaar in de modesector. Het interbellum was ook een periode van vrijheid voor de vrouw – de hoofdconsument van de warenhuizen. Zij zochten naar een nieuwe vorm van expressie die paste bij hun vrijheid, en dit zochten zij, onder andere, met hun kledingstijl.<sup>753</sup> Het was de tijd van de befaamde *Roaring Twenties*. Modehistorica Charlotte Fiell omschrijft deze periode als volgt:

“The first World war had changed the very fabric of society, and in its wake had brought women unprecedented freedoms and, of course, this was reflected in the fashions they chose to wear. From silk sack dresses and T-bar shoes to tight-fitting cloche hats and elegantly casual sportswear, the fashionable flappers and ‘bright young things’ of this era sought youthful clothes that were in accord with their more liberated lives. In so doing, they helped democratize fashion for the first time in its history. [...] The 1920’s were a period of unbridled optimism with people looking to the future and putting their trust in technological process.”<sup>754</sup>

In het geval van de flapper betekende dit pailletten – en veel hiervan. Dit product bestond al in verschillende vormen sinds vijftiende eeuw in Europa: ivoor, goud, zilver en Murano-glas, als voorbeelden.<sup>755</sup>

Een flapper-jurk met metalen pailletten betekende een serieus gewicht. Dit zou leiden tot de ontwikkeling van gelatine-lovertjes in de jaren dertig. Gelatine als materiaal is niet hitte- of vochtresistent, waardoor dit geen geschikt materiaal was op lange termijn. Een duurzamere oplossing uit dezelfde periode zijn de acetaat-pailletten (Herbert Lieberman en het bedrijf Eastman Kodak). Deze lichte lovertjes zouden later nog gecombineerd worden met Mylar® –

---

<sup>752</sup> Citaat van Phillis Cunnington uit Alan Mansfield and Phillis Cunnington, *Handbook of English Costume in the 20th century 1900-1950* (London: Faber and Faber Limited, 1973): 100.

<sup>753</sup> Charlotte Fiell, *Fashion Sourcebook 1920’s* (Chipping Campden: Fiell Publishing Limited, 2011): 5.

<sup>754</sup> Citaat van Charlotte Fiell uit Fiell, *Fashion Sourcebook 1920’s*, 5.

<sup>755</sup> Felix van Loock, *Lier & 't Haak-naaldje – het triumviraat van Lierse kant, parels en borduur gedurende de 19de en 20ste eeuw, in 12 grote evenementen de wereld rond* (Lier: Felix Van Loock (private eerste versie), 2022): 58-59.



als coating – (uitvinding DuPont, 1952), waardoor deze, onder andere, resistenter zou zijn gedurende de was-cyclus.<sup>756</sup>

De periode vanaf 1920 tot de Tweede Wereldoorlog betekende de periode van de “*Neue Frau*” (cf. infra).<sup>757</sup> De Duitse Weimar-republiek (1918-1933) is een toonbeeld van hoe een socio-culturele, politieke en seksuele vrijheid invloed had op de ontwikkelingen van, onder andere, de mode-industrie. De voorzitter van de Bund Deutscher Frauenvereine (De Federatie van de Duitse Vrouwenverenigingen) Marianne Weber omschreef in 1919 de vrouw als “de houder van de culturele rijkheid van Duitsland, en de constante herinnering hieraan.”<sup>758</sup> Weimar betekende een korte periode waarin er meer ruimte was voor gender- en seksualiteitskwesties, zoals homoseksualiteit en vrouwenrechten – bijvoorbeeld het stemrecht.<sup>759</sup> Een jonge vrouw had een bredere expressieruimte dan haar voor- en navolgers.<sup>760</sup> Het mode-ideaal verwachtte “een modebewuste, werkende, jonge vrouw met een bob en een sigaret tussen haar vingers.”<sup>761</sup> Deze unieke tijdsapsule had een invloed op de Europese mode voor de Tweede Wereldoorlog. Mode werd een spektakel (modeshows), de toename van kledingproductie voor de midden- en lagere klasse, en het ontstaan van modejournalistiek zijn factoren die terug te vinden zijn tot de dag van vandaag. De stijlen vanuit de Weimar, en de

---

<sup>756</sup> Emily Spivack, “A History of Sequins from King Tut to the King of Pop,” *Smithsonianmag.com*, geraadpleegd op 26 juli 2023, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-history-of-sequins-from-king-tut-to-the-king-of-pop-8035/>.

<sup>757</sup> Term van Henry James uit *The Portrait of a Lady* (1881). Bron: Cody Rooney, “The Emancipation of the Neue Frau: Art, Fashion, and Sexual Identity In The Weimar Era (15 oktober 2022),” *Liminul.xyz*, geraadpleegd op 1 augustus 2023, <https://liminul.xyz/the-emancipation-of-the-neue-frau-art-fashion-and-sexual-identity-in-the-weimar-era/>.

<sup>758</sup> Geparafraseerd en geciteerd van Maria Silva uit Maria Silva, “The Rise and Fall of the Weimar Woman,” *The Compass*, vol. 1, oplage 5 (mei 2018): 38.

<sup>759</sup> Lana K. Adie, “Identity and fashion in the early 20th century: How sexual and gender identities intersected with fashion in the Weimar Republic and the Nazi Era,” (Bachelorpapier Translation German Studies (BA), Aston University, 2020): 11-12.

<sup>760</sup> Gedurende de Tweede Wereldoorlog werd er van de vrouw opeens verwacht te beantwoorden aan de Nationaalsocialistische idealen van de vrouw aan huis en haard – het omgekeerde van de Weimar Republiek. Het was de Oermoeder (Nazisme) tegenover de Nieuwe Vrouw (*Neue Frau*; Weimar). Bron: Silva, “The Rise and Fall of the Weimar Woman,” 38.

<sup>761</sup> Geciteerd en geparafraseerd van Cody Rooney uit Cody Rooney, “The Emancipation of the Neue Frau: Art, Fashion, and Sexual Identity In The Weimar Era (15 oktober 2022),” *Liminul.xyz*, geraadpleegd op 1 augustus 2023, <https://liminul.xyz/the-emancipation-of-the-neue-frau-art-fashion-and-sexual-identity-in-the-weimar-era/>.

*Neue Frau* blijven nazinderen in de hedendaagse collecties van Saint Laurent, Dries van Noten, en Maison Martin Margiela.<sup>762</sup>

Twee belangrijke materiaal-technische ontwikkelingen van de periode voor en rond de Tweede Wereldoorlog waren de synthetische textielmaterialen neopreen (1931) en nylon (1938).<sup>763</sup> De nakende oorlog, en de Amerikaanse beurscrash van 1929, zou het einde betekenen van de optimistische *Roaring Twenties* en de Weimar Republiek – en een meer praktische jaren ‘30 aankondigen.<sup>764</sup> De tweede oorlog zou een grote shift betekenen op twee vlakken in de textiel en mode-industrie: het fenomeen van de ontwerper werd nog belangrijker dan ooit (1), en dit zou gevolgen hebben op het vlak van materiaalkeuze en -gebruik (2) (cf. infra).

## 2.3 1940-2000: de postmoderne mode

### 2.3.1 1940: de oorlogsindustrie – armoede en innovatie

De periode voor 1945 zag een groei in de mode- en textielsector door de invloed van technologie, maar ook de maatschappelijke groei. De moderne consument ontstond als gevolg van het ontstaan van, onder andere, warenhuizen, en de stijlen begonnen stilletjes aan bepaald te worden door modeontwerpers zoals Poiret, maar ook Jeanne Lanvin (1867-1946) en Madame Grés (1903-1993). De stijl overheerste duidelijk nog in de eerste helft van de twintigste eeuw, waardoor de eerste generatie nog niet de generatie van de sterontwerpers kunnen genoemd worden – dit fenomeen zou pas na de tweede wereldoorlog beginnen opduiken (cf. supra).

De armoede van de Tweede Wereldoorlog dwong mensen tot het hergebruiken van materialen, zoals gordijnen of oude wol.<sup>765</sup> De bruuske overgang kan omschreven worden als volgt:

---

<sup>762</sup> Cody Rooney, “The Emancipation of the Neue Frau: Art, Fashion, and Sexual Identity In The Weimar Era (15 oktober 2022),” *Liminul.xyz*, geraadpleegd op 1 augustus 2023, <https://liminul.xyz/the-emancipation-of-the-neue-frau-art-fashion-and-sexual-identity-in-the-weimar-era/>.

<sup>763</sup> Ryder en Sinclair, “Material Culture,” 573.

<sup>764</sup> John M. Cunningham, “Roaring Twenties – historical era [20th century],” *Britannica.com*, geraadpleegd op 26 juli 2023, <https://www.britannica.com/topic/Roaring-Twenties>.

<sup>765</sup> Ryder en Sinclair, “Material Culture,” 585.

“Fashion design is also affected by war. The hardship and privations inflicted on a society during wartime inevitably means that fashion – as distinct from ‘clothing’ – loses any real significance.”<sup>766</sup>

In een wereld onder druk is er geen ruimte voor creatieve en culturele groei – er waren maar weinigen die hiervan konden genieten. Dit gebrek aan socio-culturele ademruimte zou als gevolg na 1945 een knalbeweging maken (cf. infra). Materiaal-technisch hadden de Wereldoorlog – en zeker de tweede – een interessant effect: vanwege de kost-efficiëntie – of het gebrek eraan – van organisch textiel, zoals wol en zijde, werd er naarstig gezocht naar nieuwe textielproductieprocessen. Oorlogsvoering had veel textiel nodig – van soldatenkostuums, tot parachutes. Zijde was bijvoorbeeld belangrijk voor de productie van kousen voor vrouwen, maar ook voor parachutes. Nochtans was de grootste importeur van zijde Japan – een van de drie Axis-landen. Het resultaat was dat negentig procent van de zijde-import opeens niet meer mogelijk was. Een gevolg hiervan was dat alle nylon en zijde – niet alleen de productie, maar ook kledingstukken opgehaald bij de burgerij – werden geconfisqueerd voor oorlogsdoelen, zoals parachute en touwproductie.<sup>767</sup>

De zoektocht naar nieuw textiel, gestart in de periode van 1940, was een van de meest inventieve momenten in de textielgeschiedenis. Azlons, proteïnevezels, zijn een van de belangrijkste voorbeelden hiervan. Professor Mary M. Brooks (Durham University) introduceert de vezelproductie als volgt:

“These regenerated protein fibres, classified as azlons, were first mass produced in a period of threatened deprivation prior to the Second World War, when European and American politicians and manufacturers feared for wool supplies [...] For a variety of reasons, these substitute wool fibres failed to become established and most ceased to be manufactured in the 1950s.”<sup>768</sup>

Ze vervolgt met de omschrijving van het waarom-en-hoe van de productie van deze proteïnevezels:

---

<sup>766</sup> Citaat uit Ryder en Sinclair, “Material Culture,” 585.

<sup>767</sup> Kelly Goles, “Library of Congress Blogs: What Not to Wear: Clothing Rationing During World War II,” *blogs.loc.gov*, geraadpleegd op 1 augustus 2023, [https://blogs.loc.gov/law/2023/01/what-not-to-wear-clothing-rationing-during-world-war-](https://blogs.loc.gov/law/2023/01/what-not-to-wear-clothing-rationing-during-world-war-ii/#:~:text=With%20the%20outbreak%20of%20World,by%20women%20throughout%20the%20country.)

[ii/#:~:text=With%20the%20outbreak%20of%20World,by%20women%20throughout%20the%20country.](https://blogs.loc.gov/law/2023/01/what-not-to-wear-clothing-rationing-during-world-war-ii/#:~:text=With%20the%20outbreak%20of%20World,by%20women%20throughout%20the%20country.)

<sup>768</sup> Citaat van Mary M. Brooks in Brooks, Rogerson en Garside, “In pursuit of forgotten fibres?,” 33.

“A regenerated protein fibre is essentially a non-fibrous protein (like milk) which has been reconfigured so that it takes up a fibrous form (like wool). In order to form a fibre, large molecules are required which are capable of crystallising, achieve a reasonable degree of orientation and have a high degree of polarity to give intermolecular cohesion.”<sup>769</sup>

Deze proteïnevezels – zoals sojaboon, melk, pindanoten, en chitin (zeevruchten) – waren een innovatief kunstwerk waarvan de meerderheid een kort leven beschoren waren.<sup>770</sup> De enige die effectief nog bestaat, en gepromoot worden voor zijn luxe en ecologische kwaliteiten, is de melkvezel (“Lanital”/“Merinova”) gebruikt door het Italiaanse bedrijf Fabrica en het Japanse Nuno (maïsvezels), bijvoorbeeld.<sup>771</sup> Andere producten zijn, onder andere: “Aralac” (melkproducten, de Verenigde Staten, periode 1940), “Carnofil” (paardenvlees, Duitsland, 1941), “Wikilan” (visvezel, Duitsland, 1941), “Chitin” (schaaldieren en zeevruchten, Duitsland, periode 1941), “Fibrolane” (melkproducten, het Verenigd Koninkrijk, periode 1940), “Aralac” (melkproducten, de Verenigde Staten, 1942), “Silkwool” (sojabonen, Japan 1938), “Sarelon” (pindanoten, de Verenigde Staten, periode 1940), “Ardil” (pindanoten, het verenigd Koninkrijk, 1951), “Vicara” (maïsproducten, de Verenigde Staten, periode 1940) en “Zycon” (maïsproducten, de Verenigde Staten, periode 1940).<sup>772</sup> Deze exhaustieve lijst aan productnamen, afkomstig van verscheidene landen, toont aan hoe naarstig de zoektocht naar nieuw textiel – in dit geval in de organische wedloop – belangrijk was. In de globale textiel-arena konden het merendeel van de azlons het kwalitatief en materiaal-technisch niet winnen van zowel de bestaande natuurlijke vezels, en de synthetische producten. Dit zeker in het geval van vezelsterkte, -elasticiteit en droogtecapaciteit. De meesten zouden tegen het einde van de jaren 60 ten laatste verdwijnen.<sup>773</sup>

### 2.3.2 1950: Dior, de New Look, en het concept van de franchise

De jaren vijftig zouden het toonbeeld worden van elegantie en luxe. Het grootste voorbeeld hiervan is de “New Look” (1947) van de Franse modeontwerper Christian Dior (1905-1957).

---

<sup>769</sup> Citaat van Mary M. Brooks in Brooks, Rogerson en Garside, “In pursuit of forgotten fibres?,” 33.

<sup>770</sup> Brooks, Rogerson en Garside, “In pursuit of forgotten fibres?,” 33.

<sup>771</sup> Brooks, Rogerson en Garside, “In pursuit of forgotten fibres?,” 36.

<sup>772</sup> Terminologie afkomstig uit Brooks, Rogerson en Garside, “In pursuit of forgotten fibres?,” 34-37.

<sup>773</sup> Brooks, Rogerson en Garside, “In pursuit of forgotten fibres?,” 37.

De vrouwelijke slanke wespentaille keerde terug – en werd gepatenteerd door Dior.<sup>774</sup> Het ontstaan van de ontwerper als centrale figuur had als gevolg dat designers van de komende periode hun stijl – dat valt onder intellectueel eigendom – patenteerden (cf. infra). Dior wordt gezien als dé pionier op dit vlak, met patenten voor zijn haute couture stijl die reikten van New York (de Verenigde Staten) tot Havana (Cuba).<sup>775</sup> Mode werd een globaal fenomeen, met meerdere modesteden (naast Parijs), zoals Milaan. Hiermee verschoof de nadruk ook van het object, naar het ontwerp.<sup>776</sup> Historica Véronique Pouillard omschrijft de ontwikkeling als volgt:<sup>777</sup>

“The first success [of Transatlantic fashion] came with the foundation of the Paris house of Christian Dior in 1946 and the opening of its first overseas branch, in New York, in 1948. Dior and his team shifted the business model of haute couture from a reliance on craftsmanship to an emphasis on brand licensing. Other couturiers soon followed in his footsteps. The financial structure of the Dior conglomerate changed the organization of Paris couture and brought it to the international markets.”<sup>778</sup>

Parijs was dé dominante stad op vlak van de haute couture – en de hiervan afgeleide prêt-à-porter – tot 1960.<sup>779</sup> De actie van Dior in de jaren vijftig toont een duidelijke shift in de dynamiek tussen ontwerp en ontwerper: vanaf deze periode zijn deze duidelijk aan elkaar verbonden.

Het is vanaf dit moment in de modegeschiedenis dat de uitspraak “stijl X is specifiek aan ontwerper Y” gericht kan gemaakt worden (cf. supra).<sup>780</sup> Het onderscheid van de

---

<sup>774</sup> Ryder en Sinclair, “Material Culture,” 585.

<sup>775</sup> Jessy Baeken, “Conditierapport “Jurk Dior 1955-1959” - Historische- en materiaaltechnische analyse, en conservatie-restauratie aanbevelingen,” *ongepubliceerde paper* BA in de kunstwetenschappen (KU Leuven, 2021): 3.

<sup>776</sup> Véronique Pouillard, *Paris to New York: the transatlantic fashion industry in the twentieth century* (Cambridge: Harvard University Press, 2021): 5-6.

<sup>777</sup> Pouillard, *Paris to New York*, 5.

<sup>778</sup> Citaat van Véronique Pouillard uit Pouillard, *Paris to New York*, 5.

<sup>779</sup> Pouillard, *Paris to New York*, 2.

<sup>780</sup> Inpikkend op dit argument: er kan gezegd worden dat Gabrielle “Coco” Chanel (1883-1971), die gestart is in de eerste generatie, ook een voorbeeld is van een ontwerper waar er specifieke facetten (*The Little Black Dress*, parels, als voorbeelden) direct omschreven en opgepikt kunnen worden. Maar, voor elke Coco Chanel, wiens legaat is verdergezet door sterontwerpers van de volgende generatie, zoals Pierre Cardin (1922-2020) en Karl Lagerfeld (1933-2019), zijn er ontwerpers als Madame Grés en Poiret. Chanel is ook blijven ontwerpen tot haar

twee tijdsperiodes omslaat twee punten: de eerste generatie, met de haute couture-grondleggers Worth en Poiret, (pre-1945), en de tweede generatie, de ontwerpers van het concept merk, zoals Dior, maar ook latere ontwerpers, zoals Maison Martin Margiela (cf. infra).<sup>781</sup> De licentie van deze ontwerpers slaat niet alleen op snit-stijlen of kleurgebruik, maar ook op materiaalgebruik (cf. infra). En toen arriveerde de Sixties.

### 2.3.3 1960: Space Age, synthetisch rubber, en de papieren Mod-jurk

“In the 1960s, the fashion world turned “topsy-turvy,” as TIME noted in 1967. Nearly every aspect of that revolutionary decade, from the civil-rights movement to the space race, was somehow reflected in the clothing worn by American women.”<sup>782</sup>

De jaren zestig bleken een echo te zijn van de jaren twintig: de jonge generatie ging zich verzetten, ging zoeken naar een positievere houding na de grimmige jaren van de Tweede Wereldoorlog. In tegenstelling tot de oudere generatie wilde de jeugd zich niet negatief laten beïnvloeden, maar tegelijkertijd wilde het een eigen identiteit. De oorlogsarmoede was uit, de toekomst was in.<sup>783</sup> De hedendaagse techno-fashion-cultuur (jaren 2000) heeft zijn wortels in de esthetiek van de Space Age – de jeugdige mode van de jaren '60. Mode-auteur Bradley Quinn omschrijft de situatie als volgt:

“The futurism associated with the space age provided a perfect antidote to the fashion of the early 1960s, which were dominated by youth culture, street style and mod fashions. Emanating from London, these styles expressed dissatisfaction with the social structure and voiced a message of resistance to convention not found in other fashion capitals. Paris, the traditional centre of the fashion world, was completely lacking in youth culture, and found it impossible to compete in this arena. French fashion designers explored futurism as a style that would appeal to young people, and ‘Space Age’ immediately became a

---

dood, dit heeft ook bijgedragen aan haar uitzonderlijke situatie. Nog een voorbeeld is Elsa Schiaparelli (1927-1953; 2019-), wiens uitzonderlijke stijl overgeslagen is naar de hedendaagse mode. Meeste eerste ontwerpers hebben historische relevantie op het vlak van snit, maar hebben geen expliciete nalatenschap op het vlak van een huisstijl.

<sup>781</sup> Wilson, *Adorned in Dreams*, 86-87.

<sup>782</sup> Citaat uit Lily Rothman, “How the Fashions of the 1960s Reflected Social Change,” *time.com*, geraadpleegd op 1 augustus 2023, <https://time.com/4978502/mod-fashion-1960s/>.

<sup>783</sup> Ryder en Sinclair, “Material Culture,” 575.

metaphor for youth, charging fashion with optimism and vitality. In Paris, the young clearly wanted to break away from couture [...].”<sup>784</sup>

De pioniers van de Space Age-esthetiek zijn Paco Rabanne, Pierre Cardin, André Courrèges en Yves Saint-Laurent.<sup>785</sup> De naam verwijst ook naar de Ruimtewedloop (Engelse term: *The Space Race*) die in de jaren zestig reëel aan de gang was tussen de Verenigde Staten (NASA) en de U.S.S.R. (periode 1957 tot 1969). De esthetiek was een afgeleide van de ruimtepakken gedragen door de astronauten, maar ook de hightech materialen die gebruikt werden om deze individuen in leven te houden in de ruimte.<sup>786</sup> De droom van de maanreis, en het wonen in de ruimte, werd een realiteit in de mode-esthetiek. Op het vlak van textiel- en materiaalgebruik betekende dit de toepassing van “plastic, metaal, en synthetische textiel, zoals neopreen, nylon, en het nieuwe polyester (1960), voor het emuleren van het futurisme.”<sup>787</sup>

Een belangrijke materiaal-technische ontwikkeling vanaf de jaren vijftig is de ontwikkeling van synthetisch rubber. Natuurrubber droeg al bij aan de ontwikkeling van rekbaarere vezels, zoals elastiek. Dit kostbaar natuurlijk product stootte tegen dezelfde limieten als wol en zijde – import, productie en kost-efficiëntie was gelimiteerd.<sup>788</sup> Polyurethaan elastomerische vezels (PUR), Nitrilbutadieenrubber (NBR) en synthetische polyisoprene rubber (IR) werden ontwikkeld vanaf de periode van 1950 om aan de vraag voor rubber, onder andere in kleding, te beantwoorden.<sup>789</sup> Het bekendste voorbeeld is DuPont’s Lycra®, oftewel Spandex-vezels, ontwikkeld in de jaren 50. Een andere is Bayerfaser GmbH’s Elastan, ook wel bekend als Dorlastan, uit de periode van 1960.<sup>790</sup> De ontwikkeling van dit soort synthetische vezels werden gedreven door een stijgende vraag aan duurzaam rekbaar textiel, bijvoorbeeld voor kousen en bretellen. De kwaliteit en finesse van de vezels werden beter, en de productie steeg expansief gedurende deze periode.<sup>791</sup> Synthetische vezels, en hun hoge rekbaarheid,

---

<sup>784</sup> Citaat van Bradley Quinn uit Quinn, *Techno Fashion*, 7.

<sup>785</sup> Geparafraseerd uit Ryder en Sinclair, “Material Culture,” 573.

<sup>786</sup> Patrick Riley, “Timeline of the Space Race, 1957-69,” *Britannica.com*, geraadpleegd op 26 juli 2023, <https://www.britannica.com/story/timeline-of-the-space-race>.

<sup>787</sup> Geparafraseerd en geciteerd uit Ryder en Sinclair, “Material Culture,” 573.

<sup>788</sup> Laura Petzold, Cordelia Rogerson (red.) en Paul Garside (red.), “Early elastic threads and fibres in clothing,” in *The Future of the 20th Century: Collecting, Interpreting and Conserving Modern Materials – POSTPRINTS* (Londen: Archetype Publications Ltd., 2006), 48.

<sup>789</sup> Geparafraseerd uit Petzold, Rogerson (red.) en Garside (red.), “Early elastic threads and fibres in clothing,” 48.

<sup>790</sup> Petzold, Rogerson (red.) en Garside (red.), “Early elastic threads and fibres in clothing,” 48-49.

<sup>791</sup> Petzold, Rogerson (red.) en Garside (red.), “Early elastic threads and fibres in clothing,” 49.

droegen alvast bij aan de verdere experimentmogelijkheden in de mode-industrie. Deze vezels hadden ook voordelen, zoals “een betere resistentie bij het wassen, oxidatie, uv-licht, en een betere resistentie tegen hogere temperaturen.”<sup>792</sup> Latere periodes, zoals de jaren tachtig, zou bijvoorbeeld sportkleding veel gebruik maken van deze innovatieve textielontwikkeling.

Maar niet elke ontwikkeling zou gericht zijn op duurzaamheid, maar eerder op een expressie van de *Zeitgeist*. Een van deze materiaal-technisch interessante trends: de papieren mod-jurk (cf. supra). Mode- en kostuumcurator Alexandra Palmer introduceert deze trend als volgt:

“Hundreds of thousands of ephemeral paper fashions exploded into North American homes and public arenas in 1966. They were cheap, fun, modern and quintessentially pop. They captured the ethos of late sixties fashion that ‘ascended from the populace to the plutocrat.’ By 1968 they were passé.”<sup>793</sup>

In deze passage maakt papier als modetextiel een korte introductie.<sup>794</sup> Maar eerst kan de vraag gesteld worden: en welke cultuur ontstond deze jurk? Het lijkt erop dat de papieren jurk een korte explosie heeft gekend in het ruimere aspect van de Mod-era – de nieuwe Modernisten van de jaren zestig. Maar wat is Mod? Cultuurhistorica Christine Jacqueline Feldman stelde in haar PhD-thesis *‘We are the Mods’: A Transnational History of a Youth Culture* (2009) de volgende vraag:

“The very fact that Mods chose the moniker they did implies a connection with or, even, an affinity for modernity, but was that what they were actually thinking about?”<sup>795</sup>

Het antwoord lijkt ze te vinden in een uitgave van *Mod’s Monthly* uit 1964:

---

<sup>792</sup> Geparafraseerd en geciteerd van Laura Petzold uit Petzold, Rogerson en Garside, “Early elastic threads and fibres in clothing,” 49.

<sup>793</sup> Citaat van Alexandra Palmer uit Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 158.

<sup>794</sup> Voor een uitgebreidere lezing over het gebruik van papier in de modegeschiedenis verwijs ik naar sectie “8 Papier en Tyvek® in de hedendaagse modegeschiedenis: socio-historische en materiaal-technische context” (cf. supra).

<sup>795</sup> Citaat van Christine Jacqueline Feldman uit Christine Jacqueline Feldman, *‘We are the Mods’: A Transnational History of a Youth Culture* (PhD-dissertatie Doctor of Philosophy (PhD), University of Pittsburgh, 2009): 47.



““Theoretically Mods run in an age group between 14 and 22. They are the top of the teenagers. Their dress and styles are original, different, unusual, and usually so successful that, especially in London, there are shops that cater only for the Mods and no other set.””<sup>796</sup>

Net zoals de Space Age had de Mod-cultuur een drijfveer in de vooruitgang.<sup>797</sup> Deze generatie zou uitgroeien van een kleine groep Britse jongeren, naar een wereldwijde hype met belangrijke namen, zoals Britse supermodel en Mod-boegbeeld Twiggy (Née Lesley Hornby; °1947) en modeontwerpster – en uitvindster van de minirok – Mary Quant (1930-2023). Mod, zeker vanaf de periode van 1963, werd “een reflectie pop en op art, en werd ook meer vrouwelijk van stijl.”<sup>798</sup> Het waren boetieks, zoals Bazaar (Mary Quant) en Biba (Barbara Hulanicki) die, bijvoorbeeld, deze meer theatrale stijl vastlegden – geometrie en illusie waren in.<sup>799</sup> En hierin kon de rechthoekige, platte papieren jurk ingang vinden. Deze zou geïntroduceerd worden door de Scott Paper Company, origineel als een stunt, maar zou dan overgenomen worden door namen als New Yorkse modeontwerpster Elisa Daggs in 1966.<sup>800</sup> Papier heeft uiteindelijk overeenkomstige aspecten met textiel: beiden zijn afkomstig van vezels (1), en beiden hebben een gelijkaardig processen van degradatie (2) (cf. supra).<sup>801</sup> Het is dus geen verrassing dat er uiteindelijk een oplossing gezocht werd naar, bijvoorbeeld, de rigiditeit van papier als textielobject. Een van de resultaten hiervan? De uitvinding van Tyvek®, wat optisch overeenkomt met papier, door DuPont in 1967.<sup>802</sup> Het is in de jaren zestig dat het verhaal van papier versus Tyvek® in de mode-industrie – de essentie van deze masterthesis – dus begint. De geschiedenis van Maison Martin Margiela – de ontwerper van cases-study “Object X” – en diens textielgebruik, loopt nog een aantal decennia verder (cf. supra).

---

<sup>796</sup> Citaat van onbekend uit Feldman, “*We are the Mods*, 47-48.

<sup>797</sup> Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 171.

<sup>798</sup> Feldman, *We are the Mods*, 110.

<sup>799</sup> Geparafraseerd van Jacqueline Christine Feldman uit Feldman, *We are the Mods*, 110-111.

<sup>800</sup> Palmer, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “The Sixties Paper Caper Fashions,” 158;163.

<sup>801</sup> Leitner, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “Paper – A Textile Material,” 126;128.

<sup>802</sup> Leitner, Zēdianakēs en Bataille-Benguigui, “Paper – A Textile Material?,” 139-140.

### 2.3.4 1970: *East meets West*: de Japanse Avant-garde

Een korte sectie kan gewijd worden aan de Japanse Avant-garde-groep van de jaren zeventig. Deze ontwerpers, zoals Issey Miyake (1973) en Yohji Yamamoto (1981), hebben een grote impact gehad op de Belgische modegeneratie van de jaren tachtig – waaronder Martin Margiela (°1957) van Maison Martin Margiela (1989-) (cf. supra).<sup>803</sup> Deze groep had voornamelijk een invloed op hoe het materiaal omgevormd werd tot een kledingstuk. Hierin waren zij revolutionair.

De Japanse Avant-Garde is de naoorlogse generatie. Tijdens de Tweede Wereldoorlog was Japan een Axis-land. (cf. supra). Het naoorlogse Japan, onder invloed van de atoombombaanvallen op Hiroshima (6 augustus 1945) en Nagasaki (9 augustus 1945), was niet meer die van de keizerlijke veroveraar. In de plaats daarvan kwamen ze te staan onder Amerikaans beleid – de “Allied military occupation” (geleid door SCAP, de “Supreme Commander for Allied Powers,” in dit geval generaal Douglas MacArthur (1945-1952)).<sup>804</sup> Het was in de periode van 1952 tot 1973 dat Japan een “versnelde economische groei en sociale vooruitgang” kende. Dit is het Japan van de naoorlogse generatie – het Japan dat positief keek naar de gedeeltelijke verwestering van hun cultuur, waaronder de Japanse Avant Garde-ontwerpers.<sup>805</sup> De keizer was niet meer de hoogste macht – een god – , en de Japanse ideologie was niet meer zaligmakend.<sup>806</sup> Sociologe Yuniya Kawamura omschrijft de mentaliteitsverandering als volgt:

“Miyake says [...]: “We are the generation who lived in limbo, and the first really raised with Western culture, the first who must look in another direction to search for a new identity. In fashion, I respect the European tradition. But they [Europe] do it [fashion] better. Similarly, Yamamoto describes himself as part of a “lost” postwar generation, educated to look to America or Europe and ignore Japanese tradition.”<sup>807</sup>

---

<sup>803</sup> Voor een uitgebreidere bespreking van de invloed van de Japanse Avant-garde-groep op Maison Martin Margiela, zie *Bijlage 1 : Socio-historische introductie casestudy: Maison Martin Margiela*.

<sup>804</sup> Inhoud en citering afkomstig uit Britannica, “World War II and defeat,” *britannica.com*, geraadpleegd op 1 augustus 2023, <https://www.britannica.com/place/Japan/World-War-II-and-defeat>.

<sup>805</sup> Inhoud en citering afkomstig uit Britannica, “Japan since 1945,” *britannica.com*, geraadpleegd op 1 augustus 2023, <https://www.britannica.com/place/Japan/Japan-since-1945>.

<sup>806</sup> Geparafraseerd van Yuniya Kawamura uit Kawamura, “The Japanese Fashion Phenomenon in Paris since 1970: Paris as Japanese Designers’ Symbolic Capital,” 97.

<sup>807</sup> Citaat van Yuniya Kawamura uit Kawamura, “Paris as Japanese Designers’ Symbolic Capital,” 97.

Deze verandering in denken zorgde er ook voor dat de Japanse modeontwerpers zich volledig gingen richten naar Europa. Japan was niet meer het toneel waarin ze zich begrepen voelden. Yamamoto omschreef zijn gevoelens hieromtrent als volgt:

““Japanese are not concerned about what the rest of the world thinks about them. They are concerned about how other Japanese think about them... I thought it was just stupid so I decided to go overseas”.”<sup>808</sup>

De Japanse modeontwerpers gingen dus richting Europa (periode 1960-70) – specifiek gezegd Parijs, nog steeds de Europese pantheon van de haute couture. Hierdoor waaide er opeens een nieuwe, etnische wind door het rigide Franse modelandschap (cf. infra). Maar welke invloed had dit dan op textielinnovatie? Het verschil ligt in de aanpak van de Japanse ontwerpers als het op textiel aankwam. De Europese modesector had een nauwe band met de textielproducenten. In hun geval kwam de laatste groep per seizoen hun textielwaren aanbieden. Deze zouden dan terecht komen in de nieuwe collecties van de designers. De textielsector richtte zich dus op wat de mode-industrie wilde. In Japan daarentegen wilde de textielindustrie innoveren. En textielinnovatie was wat, onder andere, Miyake zo boeide, en wat hij ging toepassen vanaf 1965 (als Haute Couture-student in Parijs).<sup>809</sup>

Als modehuis is Issey Miyake (1973) de meest grensverleggende – op textielvlak – van de Japanse Avant Garde-ontwerpers. Eerder, in 1970, had hij in Tokyo (Japan) MDS, Miyake Design Studio, opgericht. Dit is een samenwerking met textielproducenten en ambachtsmannen. Zijn twee grootste impacts op de mode-industrie, qua materiaal-technische innovatie, zijn de “Pleats Please”-collectie (1993) en de A-POC-techniek (1997).<sup>810</sup>

“Pleats Please” (Nederlandse vertaling: “Plooien Alsjeblieft”) is een letterlijk spel van plooien in het materiaal. Hij keerde het traditionele plooiproces – de plooien werden gemaakt voor dat het kledingstuk gesneden werd – om.<sup>811</sup> Het proces kan als volgt omschreven worden:

---

<sup>808</sup> Citaat van Yohi Yamamoto uit Kawamura, “Paris as Japanese Designers’ Symbolic Capital,” 97-98.

<sup>809</sup>

<sup>810</sup> Ryder en Sinclair (red.), “Fashion and culture: global culture and fashion,” 614-615.

<sup>811</sup> Geparafraseerd van Yuniya Kawamura uit Yuniya Kawamura, “Type 2: Rei Kawakubo, Issey Miyake, and Yohi Yamamoto Construction of the Japanese Avant-Garde Fashion,” in *The Japanese Revolution in Paris Fashion* (Oxford: Berg, 2004): 134.

“Traditionally, pleats are permanently pressed before a garment is cut, but he did it the other way round. He cut and assembled a garment two-and-a-half to three times proper size, and the material was then folded, ironed and oversewn so that the straight lines remained in place. Then the garment was placed in a press between two sheets of paper from where it emerged with permanent pleats.”<sup>812</sup>

Deze plooiën waren absoluut onkreukbaar, en vormden zich perfect naar het lichaam.<sup>813</sup> A-POC, daarentegen, was een textielproces waarin het kledingstuk uit een geheel bestond van begin tot einde:

“In 1997, Miyake launched ‘A-POC’, which enabled customers to cut different garments from a continuous roll of machine-knitted tubular cloth (A-POC, a play on the word ‘epoch’, stands for ‘a piece of cloth’).”<sup>814</sup>

Een verdere uitwerking van A-POC blijft de constructie van het kledingstuk uit een geheel verder trekken, maar focust nog meer op het aspect van zo min mogelijk materiaalverlies, en een grotere variatie aan kledingstukken. Miyake’s idee was altijd om zo min mogelijk textiel te gebruiken in het proces. Zijn innovaties hebben dit altijd als achterliggende gedachte.<sup>815</sup> Het gebruikte materiaal voor de jersey is afkomstig van gerecycleerd polyester en plastic flessen – dit werkte hij uit in samenwerking met het Japanse bedrijf Teijin.”<sup>816</sup>

Miyake was zeker niet de enige van de Japanse Avant-garde-groep die nauw samenwerkte met zijn textielproducenten – Kawakubo geloofde dat “het karakter van haar kleding terug te traceren viel bij de selectie van de draden voor het materiaal,” maar Miyake was wel technisch een van de meest vooruitstrevende.<sup>817</sup> Deze groep zou uiteindelijk op het vlak van attitude naar het materiaal toe zeker een invloed hebben op de volgende generatie modeontwerpers die zich zouden vestigen in Parijs. Hieronder valt de jonge Martin Margiela, die hier zijn debuut zou maken in 1989 (cf. supra). De Belgische generatie – De Antwerpse

---

<sup>812</sup> Citaat van Yuniya Kawamura uit Kawamura, “Type 2: Rei Kawakubo, Issey Miyake, and Yohi Yamamoto” 134.

<sup>813</sup> Ryder en Sinclair (red.), “Fashion and culture: global culture and fashion,” 615.

<sup>814</sup> Citaat van C. Ryder uit Ryder en Sinclair (red.), “Fashion and culture: global culture and fashion,” 615.

<sup>815</sup> Kawamura, “Type 2: Rei Kawakubo, Issey Miyake, and Yohi Yamamoto” 134.

<sup>816</sup> Geparafraseerd van C. Ryder uit C. Ryder uit Ryder en Sinclair (red.), “Fashion and culture: global culture and fashion,” 615.

<sup>817</sup> Inhoud en citaat afkomstig van Yuniya Kawamura uit Kawamura, “Type 2: Rei Kawakubo, Issey Miyake, and Yohi Yamamoto” 134.

Zes – is schatplichtig aan de vernieuwingen van de Japanse stroming (cf. supra). Want als Maison Martin Margiela een belangrijke nadruk heeft, dan is het hergebruiken en interpreteren van textiel uiteindelijk (cf. supra).

### 2.3.5 1980-2000: Fast Fashion versus de eco-generatie

Vanaf de jaren tachtig start een spurt naar een nieuwe globale identiteit. De derde globalisatie – waarin de wereld zich nog bevindt vandaag – gaat van start, Reaganisme, en de economische explosie in de Verenigde Staten, heeft een invloed op levensstijl en mode. Er komt een nieuwe generatie op het toneel – de eersten die niet rechtstreeks de gruwelen van de Twee Wereldoorlogen hebben meegemaakt (cf. infra). En tegelijkertijd, ondanks de explosie in de consumptiemaatschappij, komt er ook een startloop in een meer duurzaam, ecologisch denken in de textielindustrie.

De Wereld richtte zich op “groot, groter, grootst.” Alhoewel de periode vanaf 1980 niet het begin was van een globale cultuur – het eerste globale tijdperk wordt geschat op de periode tussen 1400 en 1900 (dankzij de scheepsvaarhandel) – was het wel de tijd waarop de huidige wereld zich settelde.<sup>818</sup> Maar wat is globalisatie nu eigenlijk? Communicatiespecialiste Melina Kolb (voor de Peterson Institute for International Economics) definieert de situatie als volgt:

“Globalization is the word used to describe the growing interdependence of the world’s economies, cultures, and populations, brought about by cross-border trade in goods and services, technology, and flows of investment, people, and information.”<sup>819</sup>

Globalisatie, en het bijgevolg van neo-geopolitiek – de invloed van het beleid, de ontwikkeling, en de acties van landen op elkaar –, zorgde ervoor dat maatschappelijke actoren, zoals het concept van mode, zich op een groter internationaal vlak ging afspelen. Wetenschapster Politieke en Culture Geografie (Universiteit van Amsterdam, NL) Virginie Mamadouh omschrijft de globale impact – inhoudelijk en mentaal – als volgt:

“To clarify this evolution [neo-geopolitics], it suffices to remind of the two most important changes which gave the impression that geography did not matter anymore. The first was a material cause, the

---

<sup>818</sup> Kevin H. O’Rourke en Jeffrey G. Williamson, “When did globalization begin?,” *European Review of Economic History*, vol. 6, nr. 1 (april 2002): 26-27.

<sup>819</sup> Melina Kolb, “What Is Globalization? And How Has the Global Economy Shaped the United States?,” *piiie.com*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://www.piiie.com/microsites/globalization/what-is-globalization>.

technological progress both in general (especially the improvement of transportation and communication technology with essential consequences for logistics related to both trade and strategy) and in particular regarding the waging of war (namely the production of nuclear weapons). In addition there was a political cause: the dominant view during the Cold War was that the world was divided between two ideologies: market capitalism and liberal democracy at the one side, communism and people's democracy at the other side. This global perspective reduced conflicts to an ideological struggle between Good and Evil. Territorial disputes concerning resources and the like were neglected and therefore geopolitical approaches felt into abeyance.”<sup>820</sup>

De periode van de jaren tachtig, met de groei in globale telecommunicatie – telefonie, internet, TV, als voorbeelden –, en de internationale politiek, had een invloed op de al bestaande structuren. Dus ook op de mode- en textielsector. Het grootste conflict – en angst – was tussen de Verenigde Staten en de USSR (cf. supra).

Op economische vlak was er dan weer een belangrijke flux: kapitalisme en productie werden belangrijk. De grootste invloeden? De Amerikaanse president Ronald Reagan (“Reaganism” of “Reaganomics”; 1981-1989) en de Britse premier Margaret Thatcher (“Thatcherism”; 1979-1990).<sup>821</sup> Beide beleids politiciers zouden een invloed uitvoeren op internationaal economisch vlak. Beiden zouden zich volledig kanten tegen de Keynesiaanse economische ideologie. Econoom John Maynard Keynes (1883-1946) stelde in zijn publicatie *The General Theory of Employment, Interest and Money* (1936) dat de economie niet kon groeien zonder staatshulp. Het Keynesiaanse model kan uitgelegd worden als volgt:

“the private market sector of the economy could not unaided reduce the high unemployment level of the inter-war depression years. The government should take responsibility for managing an economy and be prepared to unbalance the budget, expanding or reducing government spending (resulting in budget deficits or surpluses). Such countercyclical policies, accompanied by appropriate measures regarding interest rates, taxes and bank credit, would help ensure that total demand was sufficient to guarantee full

---

<sup>820</sup> Citaat van Virginie Mamadouh uit Virginie D. Mamadouh, *Geopolitics in the nineties: one flag, many meanings*, vol. 46, nr. 4, *Geopolitics: its different faces, its renewed popularity* (1998): 238.

<sup>821</sup> Terminologie afkomstig van Christopher Deeds uit Christopher Deeds, “Reaganomics and Thatcherism. Origins, Similarities and Differences (uit UK and US: How Far? How Close? (1986)),” *books.openedition.org*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://books.openedition.org/pufr/4464>.

employment. Just as one uses the rudder of a sailing vessel to help keep it on course, so Keynes believed that the government could manipulate the national budget to keep the ship of state on course.”<sup>822</sup>

Zowel Reagan, als Thatcher geloofden in het principe dat economische actoren – zoals bedrijven en sectoren – volledig verantwoordelijk waren voor hun eigen succes. De staat moest hier niet tussen komen. Een bedrijf kon dus enorme winst maken, en dus vrij van hun succes genieten. Maar, tegelijkertijd als een sector in de problemen zat, dan was er geen staatssteun (bijvoorbeeld het bekende conflict tussen Thatcher en de Britse mijnsector).<sup>823</sup> Beiden hun beleidsperiodes staan bekend voor hun economische recessies en agressieve “eigen verantwoordelijkheid, eigen winst” houding naar hun volk toe. Het is dus niet verrassend dat instituten als Wall Street (de financiële sector van New York), met hun hoge winst-en-verliesratio’s, ook degene waren die de grootste gebruikers (en misbruikers) waren van deze kapitalistische wereld. Deze nieuwe houding is voelbaar, ook in de modesector, tot op de dag van vandaag. Een voorbeeld hiervan is het concept van fast fashion (cf. infra). Deze zou dankzij het beleid van de jaren tachtig uitgroeien tot een van de grootste invloeden in de modesector vanaf de jaren negentig.

“Towards the end of the 1980s, the fashion industry became dominated by several large retailers, intensifying market competition (Barnes & Lea-Greenwood, 2006). In order to survive, fashion retailers changed from product driven to buyer driven distribution channels, developed alliances with suppliers from different countries and placed greater emphasis on brand management.”<sup>824</sup>

Dit citaat van consumentonderzoekers Shipra Gupta en James W. Gentry geeft het model van deze nieuwe marktspeeler weer. Fast fashion lijkt de logische opvolger te zijn van de prêt-à-porter-ontwikkeling van de vroege twintigste eeuw (cf. supra). Het idee van goedkope kleding met een hoge productiegehalte (letterlijk “snelle mode”) werd in de jaren tachtig versterkt door, bijvoorbeeld, internationale overeenkomsten als NAFTA (“North American Free Trade

---

<sup>822</sup> Citaat van Christopher Deeds uit Christopher Deeds, “Reaganomics and Thatcherism. Origins, Similarities and Differences (uit UK and US: How Far? How Close? (1986)),” *books.openedition.org*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://books.openedition.org/pufr/4464>.

<sup>823</sup> Christopher Deeds, “Reaganomics and Thatcherism. Origins, Similarities and Differences (uit UK and US: How Far? How Close? (1986)),” *books.openedition.org*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://books.openedition.org/pufr/4464>.

<sup>824</sup> Shipra Gupta, James W. Gentry, Mark Heuer en Carolin Becker-Leifhold, *Eco-Friendly and Fair: Fast Fashion and Consumer Behaviour* (Abingdon: Taylor & Francis Group, 2017): 15.

Agreement”) van Ronald Reagan – het beleid waardoor mensen en handel, dus ook de mode- en textielindustrie, vrij en zonder teveel *red tape* internationaal konden bewegen. De vrije markt resulteerde er dus ook in dat de textielproductie zich begon te verplaatsen naar landen waar het goedkoper kon, bijvoorbeeld Bangladesh of India.<sup>825</sup> De grootste marktspelers op vlak van goedkope kleding, bijvoorbeeld de H&M (Zweden, 1947-), groeiden uit van het concept prêt-à-porter (goedkoop en voor iedereen, maar beperkt) tot fast fashion (Nog goedkoper, en op nog grotere schaal). Het is bijvoorbeeld ook vanaf de periode van 1980 dat de H&M mee inspringt op de globalisatie-trein en winkels opent in Duitsland en Nederland.<sup>826</sup> Zara (Inditex, Spanje, 1975-) volgt een gelijkaardig verhaal, met een expansiegolf die begint vanaf de periode van 1985, en die tot op de dag van vandaag nog voortgaat.<sup>827</sup>

Vanuit een consumentenperspectief lijkt het snel-en-goedkoop ideaal van fast fashion een droom, maar de keerzijde is dat deze aanpak een destructief gevolg heeft op verschillende niveaus, waaronder mensenrechten en duurzaamheid. De term “McFashion” wordt gebruikt om fast fashion te omschrijven vanwege de impact dat het heeft op het snel bevredigen van de impulsen van de consument.<sup>828</sup> Snel betekent niet beter, dit is te zien aan de kwaliteit van de kleding, die vaak goedkoop is en snel stuk gaat. Toch kan de discussie van fast fashion niet los gedacht worden van de mode- en textielindustrie, aangezien het ook een invloed heeft op de ontwikkeling – en (tegen)reacties – van de opkomende generatie van modeontwerpers, zoals Martin Margiela. Deze gaat hergebruiken van materialen, onder andere, opnemen in zijn persoonlijke filosofie en esthetiek (cf. supra).

Het destructief massaconsumptiemodel van fast fashion staat haaks tegenover de generatie die zich gaat inzetten tot het verder ontwikkelen van ecologische materialen, die beter zijn voor natuur en milieu. Twee voorbeelden hiervan zijn Lyocell en NUNO. Lyocell, een opvolger van de vroegere viscose-productie, wordt in de vroege jaren tachtig geproduceerd in

---

<sup>825</sup> Dana Thomas, *Fashionopolis: The Price of Fast Fashion and the Future of Clothes* (Londen: Head of Zeus, 2019): 26.

<sup>826</sup> Hmgroupp.com, “History,” *hmgroupp.com*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://hmgroupp.com/about-us/history/>.

<sup>827</sup> Martin Roll, “The Secret of Zara’s Success: A Culture of Customer Co-creation (Nov 2021),” *martinroll.com*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://martinroll.com/resources/articles/strategy/the-secret-of-zaras-success-a-culture-of-customer-co-creation/#:~:text=The%20Zara%20brand%20story,higher%2Dend%20clothing%20and%20fashion.>

<sup>828</sup> Geparafraseerd van Gupta, Gentry, Heuer en Becker-Leifhold, *Eco-Friendly and Fair*, 17



Coventry (Groot-Brittannië).<sup>829</sup> Lyocell is gemaakt van cellulose (houtpulp: hetzelfde materiaal als papier) en is biologisch afbreekbaar. In andere woorden, in tegenstelling tot synthetische materialen – die vaak petroleumderivaten zijn – gaat deze vezel geen permanente impact hebben. Lyocell heeft voor de rest een gelijkaardige kwaliteit op vlak van kracht en duurzaamheid als zijn voorlopers. Textielexperte Gail Baugh omschrijft de vezelclassificatie als “gegenereerde cellulose stapelvezel (plantaardige materiaal + chemicaliën).”<sup>830</sup> Het productieproces recycleert verscheidene productiematerialen, waaronder het oplosmiddel, waardoor het van proces tot product duidelijk een ecologische insteek heeft.<sup>831</sup> Het officiële patent, van Courtauld Fibers, wordt aangevraagd in 1993.<sup>832</sup>

NUNO (vertaling: Stof), een Japanse textielproducent, volgt dezelfde traditionele principes als de Japanse modeontwerpers in de voorafgaande sectie (cf. supra). Traditionele technieken worden gecombineerd met meer High Tech-principes. NUNO’s eerste productie kan getraceerd worden naar de periode van 1984.<sup>833</sup> Dit bedrijf focuste zich vooral op innovatieve technieken, waarbij het materiaal zich aanpaste aan de omgeving – bijvoorbeeld temperatuur. Een voorbeeld hiervan is “Demon Crepe,” een combinatie van wol en katoen, waarbij het textiel van textuur verandert als het in contact komt met warmte.<sup>834</sup> In dit geval kreukelt het materiaal in warm water, dit vanwege de krimpfactor van wol.<sup>835</sup> In 1995 ontwikkelt het bedrijf een materiaal, “Knossos,” waarbij het textiel een koelend effect heeft.<sup>836</sup> Door het gebruik van een gel gemaakt van bakbanaantakken (Engels: *banana plantain stalks*) krijgt katoen als textiel hetzelfde verkoelend gevoel als bijvoorbeeld hennep of linnen.<sup>837</sup> Dit

---

<sup>829</sup> Patrick White en Calvin Woodings (red.), “Lyocell: the production process and market development,” in *Textile Institute: Regenerated Cellulose fibres* (Cambridge: Woodhead Publishing Limited, 2001), 64.

<sup>830</sup> Geciteerd uit Baugh, *Textielgids voor modeontwerpers*, 30.

<sup>831</sup> White en Woodings “Lyocell,” 63

<sup>832</sup> FabricLink, “Fabric Seminar – Textile Fiber History,” *fabriclink.com*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://www.fabriclink.com/University/History.cfm>.

<sup>833</sup> Nuno.com, “About NUNO,” *nuno.com*, geraadpleegd op 2 augustus 2023, <https://www.nuno.com/en/about/>.

<sup>834</sup> Term afkomstig van NUNO uit Marilyn Robert, “Reiko Sudo. NUNO: Visionary Japanese Textiles. Edited by Naomi Pollock. London: Thames & Hudson, 2021.,” *Journal of Asian Humanities (Kyushu University)*, 7 (2002): 104

<sup>835</sup> Marilyn Robert uit Robert, “Reiko Sudo. NUNO.,” 104.

<sup>836</sup> Terminologie afkomstig van Marilyn Robert uit Robert, “Reiko Sudo. NUNO.,” 104.

<sup>837</sup> Gefraaseerd (en term) van Marilyn Robert uit Robert, “Reiko Sudo. NUNO.,” 105.

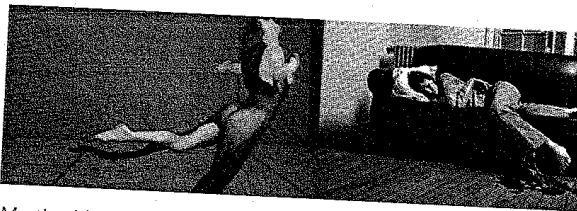
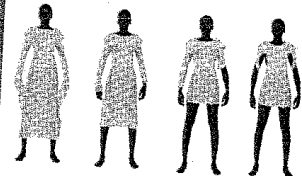
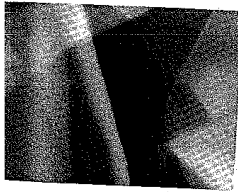
soort techno-materialen zullen de weg openen voor ontwerpers, zoals Hussein Chalayan (°1970), Iris van Herpen (°1984), en natuurlijk Maison Martin Margiela.<sup>838</sup>

Het einde van het millennium eindigt met een wereld die een enorme expansie heeft meegemaakt op zowel socio-historisch, als materiaal-technisch vlak. Vergelijkbare modellen blijven bestaan – bijvoorbeeld prêt-à-porter en fast fashion –, maar groeien uit naar een grotere schaal die past bij een steeds meer globaliserende wereldmaatschappij. Ontwerpers en textielproducenten hebben een groot gamma aan organische en synthetische materialen om uit te kiezen – wat hun expressie en productiemogelijkheden ook vergroot en stimuleert. Op honderd jaar tijd zijn er meerdere serieuze ontwikkelingen gebeurd: wereldoorlogen, globalisatie, neo-geopolitieke structuren, en het ontstaan van de (ster)modeontwerper en de consumptiemaatschappij. Het is op deze achtergrond dat ontwerpers als Martin Margiela hun collecties creëerden en hun materiaal uitkozen.

---

<sup>838</sup> In de jaren tachtig ontstond ook nog de cultuur van de sterontwerper, met als bekend voorbeeld modeontwerper Jean Paul Gaultier (°1952). Omdat Maison Martin Margiela als principe een soort tegenreactie heeft tegen deze cultus laat ik deze bij Maison Martin Margiela aan bod komen in het onderzoek. Zie sectie *Bijlage 1: Socio-historische introductie casestudy: Maison Martin Margiela*.

**Kostas Murkudis** Kostas Murkudis is a Greek national born in Dresden who grew up in Berlin and now lives and works in Munich. Having worked for both Wolfgang Joop and Helmut Lang, Murkudis started producing womenswear in 1996 and menswear in 1997. “I communicate through clothes by using my personal observations,” he says. As for the five greatest films of all time, they are 1) Jean Luc Godard’s *Le Mepris*. 2) Gabriele Salvatores’ *Mediterraneo*. 3) Wim Wenders’ *The State Of Things*. 4) Nic Roeg’s *Don’t Look Now*. 5) Luis Buñuel’s *Belle De Jour*. “I would think that fashion designers can realistically work in cinema, as long as they do not replace the directors,” says the designer. “Fashion can definitely influence the cinema, I just hope that the cinema keeps its independence.” Oh, and by the way, Murkudis thinks that Jean Luc Godard is the greatest costume designer of all time, not just the greatest director.



**Issey Miyake** There has always been a cinematic quality to Issey Miyake’s work. It is a quality that is truly stateless, an echo of the designer’s ambition to “create a world which is neither Japanese nor Western. Design has the power to make things universal, rather than just for four people at a dinner party.” These cinematic elements are everywhere in Miyake’s work, usually mixed with a strong sense of playfulness as well as plenty of references to Eastern culture, especially Japanese culture (Miyake was born, after all, in Hiroshima). “Issey Miyake’s roots are deep in his culture,” says the photographer Irving Penn. “In his work there are shades of myth, echoes of mythology and traces of the ancient mysteries of Japan.” Miyake studied graphic design at Tama Art University in Tokyo, only moving into the fashion industry after graduating. He has a history of collaborative work with other creatives, and has contributed outfits to countless exhibitions around the world since the early 1970s, when he was first at the vanguard of Japanese fashion. He has also been heavily involved in the theatre: in 1980 he collaborated with Tomio Mohri on the costume design for *Casta Diva*, a ballet by Maurice Bejart performed at the Grand Théâtre de Paris, and in 1991 designed the costumes for William Forsythe’s *The Loss Of Small Detail*. “They are not costumes,” he says, “but clothes that make self-knowledge possible.” Miyake devotes much of his time to projects involving a rotating bunch of video directors, choreographers and photographers. He works with the body, like me, but in a totally different way,” he says. “I am inspired by working with like-minded people who are prepared to put everything they’ve got into responding to an idea or a challenge.”

**Alexander McQueen** A man who looks more like the Brazilian footballer Ronaldo than Ronaldo does himself, at the moment Alexander McQueen is probably one of the half-dozen most talked-about designers in Britain. He actually started his career as a tailor, though such is his fame that it is probably more interesting to list some of his less well-known ancillary projects, like the advertising campaign he art directed for Smirnoff, the tour outfits he made for David Bowie, the record sleeve he designed for Björk, the fashion stories he co-ordinated for Visionaire, the three outfits commissioned from him by Richard Avedon for a Pirelli calendar, or the cover he produced for the Mercedes SLK. McQueen has been involved with dozens of museums around the world - the Metropolitan in New York, the National Gallery of Victoria in Melbourne, the V&A in London, and the Contrasts Gallery in Hong Kong - has been awarded the British Designer of The Year award twice (in 1996 and 1997), and dressed Rupert Everett in Robert Altman’s *Pret A Porter*. McQueen’s fashion shows are called things like ‘The Birds’, ‘The Highland Rape’, ‘Taxi Driver’, ‘It’s A Jungle Out There’, ‘The Hunger’, ‘Dante’ and most recently ‘Joan Of Arc’, which - no surprises there! - included ecclesiastical dresses and double-fronted clerical coats. Having studied at St. Martin’s and embroiled himself in London’s burgeoning art world, it is no surprise that McQueen is obsessed by the visual arts; his favourite films include Wim Wenders’ *Paris Texas*, Sidney J Furie’s *Lady Sings The Blues*, Stanley Kubrick’s 2001: *A Space Odyssey*, Pasolini’s *Salo and Dante*. “Sometimes I feel like I am drowning but then again I’ve always felt peace and quiet under the ocean with me, myself and I.”

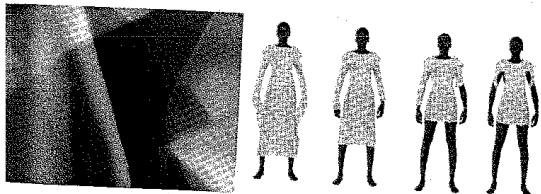
**Martin Margiela** [START] 1988/Paris/Founding of MAISON MARTIN MARGIELA with Ms Jenny Meirens [STOP] 1988/Oct/Paris/1st Martin Margiela Collection/Spring-Summer 1989/Women’s ready to wear [STOP] 1989-To Date/Paris Bi-annual collections/Spring-summer & Autumn-winter [STOP] 1993/Oct/Paris/Presentation of Spring-Summer 1994-Martin Margiela ‘Retrospective’ collection [STOP] 1996/Sept/Florence, Italy/Participation in Florence Biennale on Fashion & Art, ‘Visitors’ section, Museo Bardini [STOP]. 1997/June/Rotterdam/First solo Maison Martin Margiela exhibition, (9/4/1615) at the Museum Boijmans van Beuningen [STOP] 1998/Oct/Paris/Presentation of the 20th Martin Margiela Women’s ready to wear collection/ [STOP]. What is the most important relationship between fashion and cinema? “They are each expressions of a creativity that involve the collaboration of many.” Would you say it is easier to pursue the avant garde in fashion or cinema? “We do not believe that ‘the avant garde’ is pursued - rather that this is a label or an interpretation offered by others encountering a creative expression, an expression that is offered personally and naturally. Though very different media, and albeit that cinema may offer a greater flexibility of subject, each of the two domains has its own technical and professional techniques, languages and restrictions that need to be learned. Once these are mastered it should not be more difficult to express creativity in one domain than the other.” Which films have influenced you most? “Those which underpin the emotions of lives shared with others.”

i-D 180 oct 1998

97

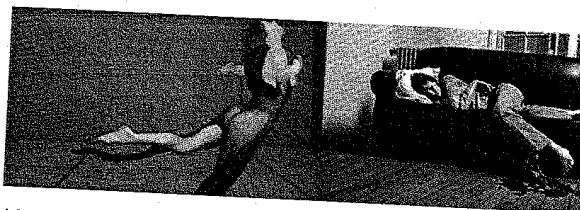
12.4 Bijlage 4: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Broucke, Nica. "Maison Martin Margiela over." *Elle* (BE). Publicatiedatum onbekend.

**Kostas Murkudis** Kostas Murkudis is a Greek national born in Dresden who grew up in Berlin and now lives and works in Munich. Having worked for both Wolfgang Joop and Helmut Lang, Murkudis started producing womenswear in 1996 and menswear in 1997. "I communicate through clothes by using my personal observations," he says. As for the five greatest films of all time, they are 1) Jean Luc Godard's *Le Mepris*. 2) Gabriele Salvatores' *Mediterraneo*. 3) Wim Wenders' *The State Of Things*. 4) Nic Roeg's *Don't Look Now*. 5) Luis Buñuel's *Belle De Jour*. "I would think that fashion designers can realistically work in cinema, as long as they do not replace the directors," says the designer. "Fashion can definitely influence the cinema, I just hope that the cinema keeps its independence." Oh, and by the way, Murkudis thinks that Jean Luc Godard is the greatest costume designer of all time, not just the greatest director.



**Issey Miyake** There has always been a cinematic quality to Issey Miyake's work. It is a quality that is truly stateless, an echo of the designer's ambition to "create a style which is neither Japanese nor Western. Design has the power to make things universal, rather than just for four people at a dinner party." These cinematic elements are everywhere in Miyake's work, usually mixed with a strong sense of playfulness as well as plenty of references to Eastern culture, especially Japanese cinema (Miyake was born, after all, in Hiroshima). "Issey Miyake's roots are deep in his culture," says the photographer Irving Penn. "In his work there are shades of myth, echoes of mythology and traces of the ancient mysteries of Japan." Miyake studied graphic design at Tama Art University in Tokyo, only moving into the fashion world after graduating. He has a history of collaborative work with other creatives, and has contributed outfits to countless exhibitions around the world since the early 1970s, when he was first at the vanguard of Japanese fashion. He has also been heavily involved in the theatre: in 1980 he collaborated with Tomio Mohri on the costume design for *Casta Diva*, a ballet by Maurice Bejart performed at the Grand Théâtre de Paris, and in 1991 designed the costumes for William Forsythe's *The Loss Of Small Detail*. "They are not costumes," he says, "but clothes that make self-knowledge possible." Miyake devotes much of his time to projects involving a rotating bunch of video directors, choreographers and photographers. He works with the body, like me, but in a totally different way," he says. "I am inspired by working with like-minded people who are prepared to put everything they've got into responding to an idea or a challenge."

**Alexander McQueen** A man who looks more like the Brazilian footballer Ronaldo than Ronaldo does himself, at the moment Alexander McQueen is probably one of the half-dozen most talked-about designers in Britain. He actually started his career as a tailor, though such is his fame that it is probably more interesting to list some of his less well-known ancillary projects, like the advertising campaign he art directed for Smirnoff, the tour outfits he made for David Bowie, the record sleeve he designed for Björk, the fashion stories he co-ordinated for Visionaire, the three outfits commissioned from him by Richard Avedon for a Pirelli calendar, or the cover he produced for the Mercedes SLK. McQueen has been involved with dozens of museums around the world - the Metropolitan in New York, the National Gallery of Victoria in Melbourne, the V&A in London, and the Contrasts Gallery in Hong Kong - has been awarded the British Designer of The Year award twice (in 1996 and 1997), and dressed Rupert Everett in Robert Altman's *Pret A Porter*. McQueen's fashion shows are called things like 'The Birds', 'The Highland Rape', 'Taxi Driver', 'It's A Jungle Out There', 'The Hunger', 'Dante' and most recently 'Joan Of Arc', which - no surprises there! - included ecclesiastical dresses and double-fronted clerical coats. Having studied at St. Martin's and embroiled himself in London's burgeoning art world, it is no surprise that McQueen is obsessed by the visual arts; his favourite films include Wim Wenders' *Paris Texas*, Sidney J Furie's *Lady Sings The Blues*, Stanley Kubrick's 2001: *A Space Odyssey*, Pasolini's *Salo and Dante*. "Sometimes I feel like I am drowning but then again I've always felt peace and quiet under the ocean with me, myself and I."

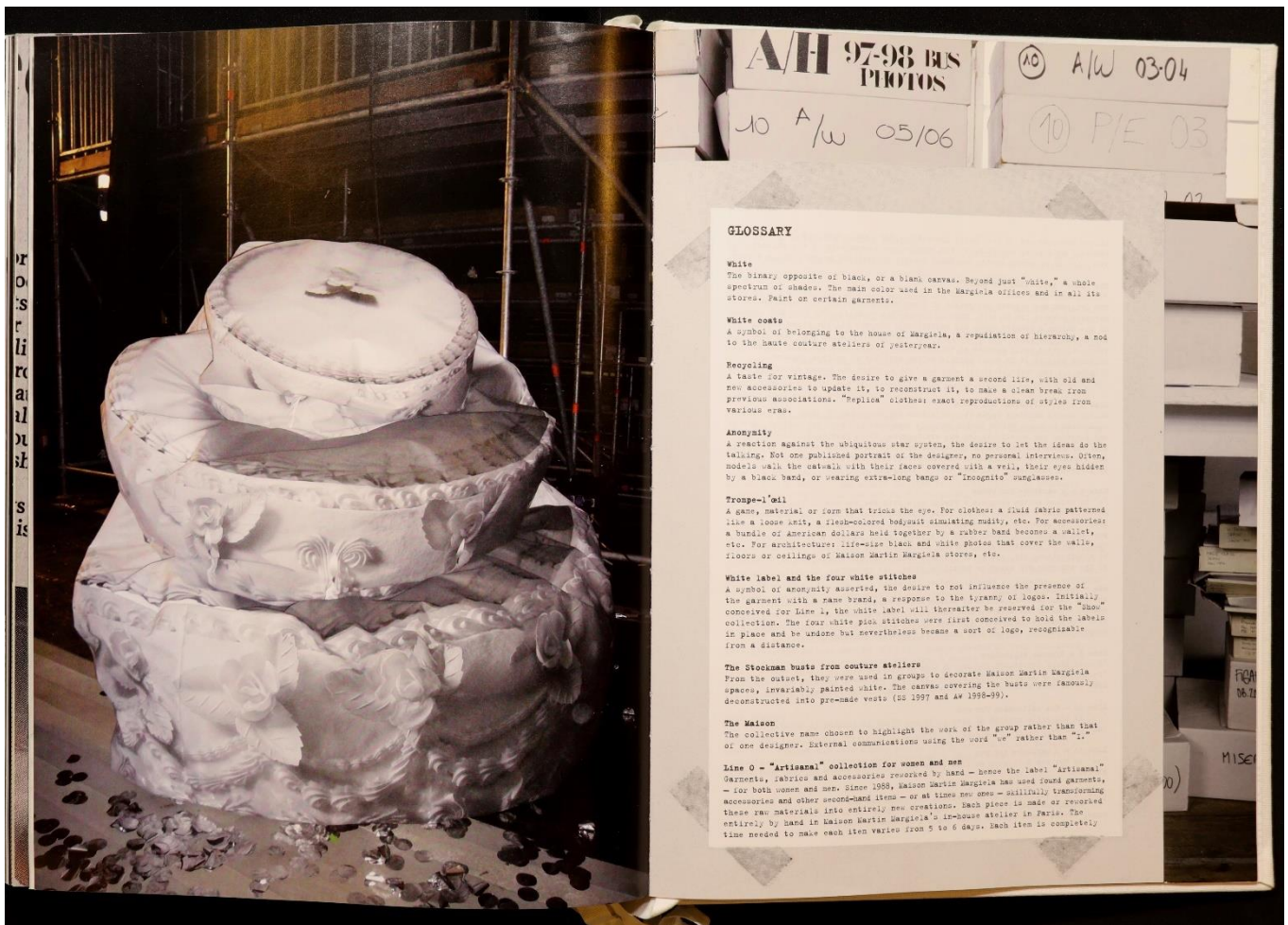


**Martin Margiela** [START] 1988/Paris/Founding of MAISON MARTIN MARGIELA with Ms Jenny Meirens [STOP] 1988/Oct/Paris/1st Martin Margiela Collection/Spring-Summer 1989/Women's ready to wear [STOP] 1989-To Date/Paris Bi-annual collections/Spring-summer & Autumn-winter [STOP] 1993/Oct/Paris/Presentation of Spring-Summer 1994-Martin Margiela 'Retrospective' collection [STOP] 1996/Sept/Florence, Italy/Participation in Florence Biennale on Fashion & Art, 'Visitors' section, Museo Bardini [STOP]. 1997/June/Rotterdam/First solo Maison Martin Margiela exhibition, (9/4/1615) at the Museum Boijmans van Beuningen [STOP] 1998/Oct/Paris/Presentation of the 20th Martin Margiela Women's ready to wear collection/ [STOP]. What is the most important relationship between fashion and cinema? "They are each expressions of a creativity that involve the collaboration of many." Would you say it is easier to pursue the avant garde in fashion or cinema? "We do not believe that 'the avant garde' is pursued - rather that this is a label or an interpretation offered by others encountering a creative expression, an expression that is offered personally and naturally. Though very different media, and albeit that cinema may offer a greater flexibility of subject, each of the two domains has its own technical and professional techniques, languages and restrictions that need to be learned. Once these are mastered it should not be more difficult to express creativity in one domain than the other." Which films have influenced you most? "Those which underpin the emotions of lives shared with others."

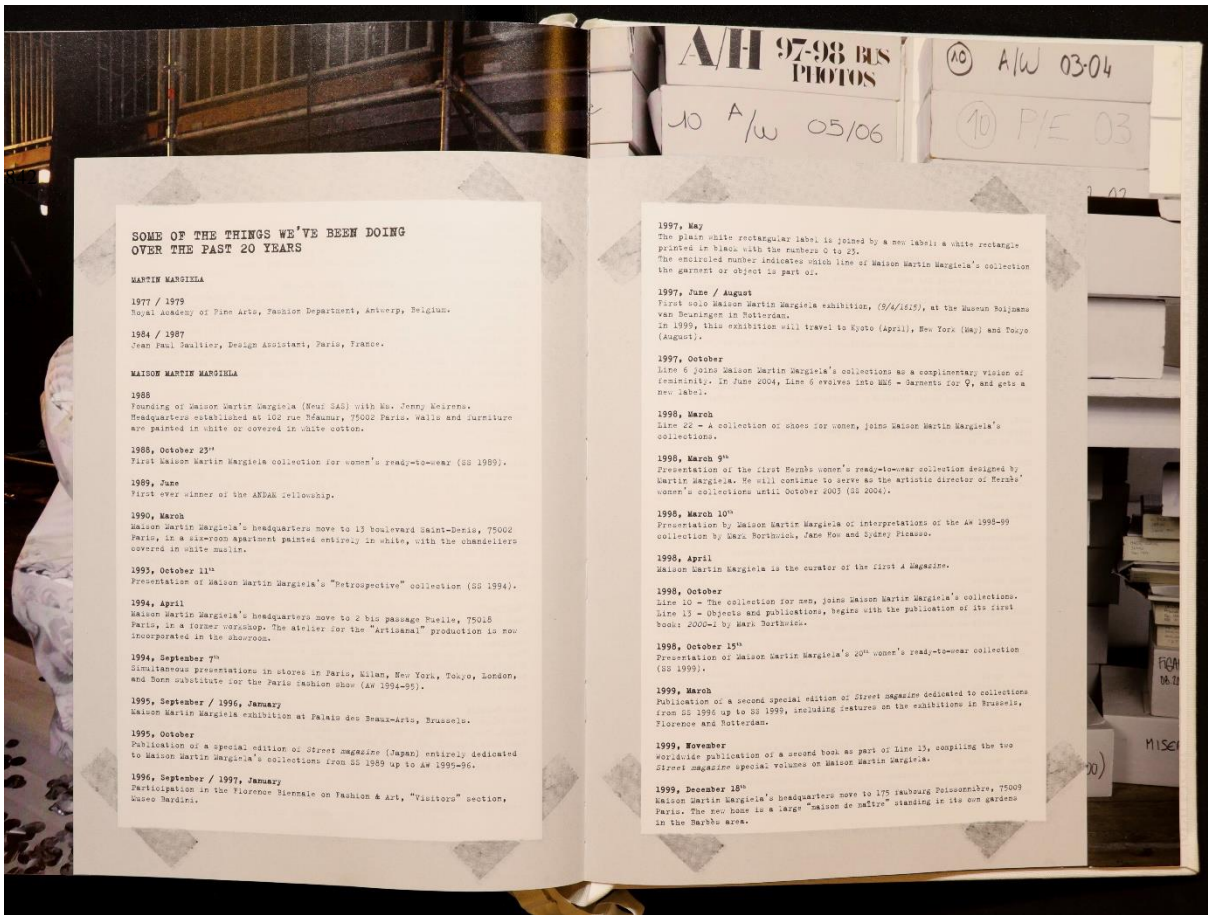
1-D 180 oct 1998

97

12.5 Bijlage 5: Ongenummerde boekdeel: "Glossary," *Maison Martin Margiela (red.) en Chris Dercon (red.). Maison Martin Margiela (New York: Rizzoli, 2009): geen paginanummering (4 pagina's)*



841 *Maison Martin Margiela (red.) en Chris Dercon (red.). Maison Martin Margiela (New York: Rizzoli, 2009): paginanummer onbekend (1/4).*



**SOME OF THE THINGS WE'VE BEEN DOING OVER THE PAST 20 YEARS**

**MARTIN MARGIELA**

**1977 / 1979**  
Royal Academy of Fine Arts, Fashion Department, Antwerp, Belgium.

**1984 / 1987**  
Jean Paul Gaultier, Design Assistant, Paris, France.

**MAISON MARTIN MARGIELA**

**1980**  
Founding of Maison Martin Margiela (Neuf SAs) with Mr. Jemmy Weirens.  
Headquarters established at 102 rue Mafumey, 75002 Paris. Walls and furniture are painted in white or covered in white cotton.

**1980, October 23<sup>rd</sup>**  
First Maison Martin Margiela collection for women's ready-to-wear (SS 1981).

**1989, June**  
First ever winner of the ANDAM fellowship.

**1990, March**  
Maison Martin Margiela's headquarters move to 13 boulevard Saint-Denis, 75002 Paris. In a sixroom apartment painted entirely in white, with the chandeliers covered in white muslin.

**1995, October 11<sup>th</sup>**  
Presentation of Maison Martin Margiela's "Retrospective" collection (SS 1994).

**1994, April**  
Maison Martin Margiela's headquarters move to 2 bis passage Poëlle, 75018 Paris, in a former workshop. The atelier for the "Artisanal" production is now incorporated in the showroom.

**1994, September 7<sup>th</sup>**  
Simultaneous presentations in stores in Paris, Milan, New York, Tokyo, London, and Rome substitute for the Paris fashion show (Aut 1994-95).

**1995, September / 1996, January**  
Maison Martin Margiela exhibition at Palais des Beaux-Arts, Brussels.

**1995, October**  
Publication of a special edition of Street magazine (Japan) entirely dedicated to Maison Martin Margiela's collections from SS 1989 up to AW 1995-96.

**1996, September / 1997, January**  
Participation in the Florence Biennale on Fashion & Art, "Visitors" section, Museo Bardini.

**1997, May**  
The plain white rectangular label is joined by a new label: a white rectangle printed in black with the numbers 0 to 23.  
The encircled number indicates which line of Maison Martin Margiela's collection the garment or object is part of.

**1997, June / August**  
First solo Maison Martin Margiela exhibition, (9/4/1997), at the Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam.

**1997, October**  
Line 6 joins Maison Martin Margiela's collections as a complementary vision of femininity. In June 2004, line 6 evolves into MMS - garments for W, and gets a new label.

**1998, March**  
Line 02 = A collection of shoes for women, joins Maison Martin Margiela's collections.

**1998, March 9<sup>th</sup>**  
Presentation of the first Men's women's ready-to-wear collection designed by Martin Margiela. He will continue to serve as the artistic director of Men's women's collections until October 2003 (SS 2004).

**1998, March 10<sup>th</sup>**  
Presentation by Maison Martin Margiela of interpretations of the AW 1998-99 collection by Mark Northwood, Faye You and Joyce Piazza.

**1998, April**  
Maison Martin Margiela is the curator of the first A Magazine.

**1998, October**  
Line 10 = The collection for men, joins Maison Martin Margiela's collections.

**1998, October 15<sup>th</sup>**  
Presentation of Maison Martin Margiela's 20<sup>th</sup> women's ready-to-wear collection (SS 1999).

**1999, March**  
Publication of a second special edition of Street magazine dedicated to collections from SS 1994 up to SS 1999, including features on the exhibitions in Brussels, Florence and Rotterdam.

**1999, November**  
Worldwide publication of a second book as part of line 13, compiling the two Street magazine special volumes on Maison Martin Margiela.

**1999, December 18<sup>th</sup>**  
Maison Martin Margiela's headquarters move to 175 rueboug Poissonnière, 75009 Paris. The new home is a large "maison de maître" standing in its own garden in the Marais area.

**2000, September**  
The first Maison Martin Margiela store opens in Tokyo. Located in the Shinjuku area of the city, this corner residence incorporates the offices and sales rooms of Tokonoro Corp Ltd (the joint venture company in charge of the Maison Martin Margiela brand in Japan), as well as a store on the ground floor.

**2001, October**  
Participation in Medical Fashion exhibition at the Victoria & Albert Museum, London.

**2002, February**  
Maison Martin Margiela Brussels, the first store in Europe exclusively dedicated to Maison Martin Margiela's collections, opens on rue de Tondreau.

**2002, June**  
Maison Martin Margiela's first Paris women's store opens at 25 bis rue de Montpensier, next to the Palais Royal.

**2002, July**  
Nendo Nendo, owner and president of OTB (Only The Brave) Group and founder of Blumarine, enters Neuf SAs as majority shareholder.

**2002, August**  
Maison Martin Margiela Sendai store opens in Japan.

**2002, September**  
The first ever Maison Martin Margiela store exclusively dedicated to men's collections opens at 23 rue de Montpensier in Paris, nearby the women's store.

**2002, October**  
Maison Martin Margiela women's store opens in Tokyo.

**2003, September**  
Maison Martin Margiela Osaka store opens in early September.

**2003, October**  
Line 4 = A wardrobe for women, joins the collections.

**2004, April**  
Maison Martin Margiela London store opens in Bruton Place, off London's New Bond Street in a former artist's atelier. The store then moves to Bruton Street in December 2005.

**2004, July**  
Line 14 = A wardrobe for men, joins the collections as a complement to Line 10.

**2004, December 6<sup>th</sup>**  
Maison Martin Margiela's headquarters move to 183 rue Saint-Denis, 75001 Paris. The new home is a 3,000 square-meter former convent and industrial design school in the Oberkampf area.

**2005, January**  
Line 11 = A collection of accessories for women and men, joins the collections.

**2005, September**  
Maison Martin Margiela Ortelino store opens on the Paris left bank.

**2005, October**  
Maison Martin Margiela Taipei store opens in Taiwan. In December 2006, it becomes a shop-in-shop in the Sogo department store.

**2005, October / November**  
Maison Martin Margiela is given a carte blanche by AFDL and presents its "Artisanal" collection in the window of the ministère de la Culture et de la Communication at the Palais Royal.

**2005, December**  
Maison Martin Margiela opens its first American store in New York, in the west Village.

**2006, January**  
Maison Martin Margiela is the guest designer at the Pitti Immagine Uomo. Maison Martin Margiela becomes Correspondent Member of the Chambre Syndicale de la Haute Couture. First "Artisanal" presentation during the Haute Couture SS 2006 fashion week.

**2006, June**  
Maison Martin Margiela Hong Kong store's future location presents an exhibition before refurbishment.

**2006, July**  
Maison Martin Margiela Hong Kong store opens.

**2007, February / March**  
Maison Martin Margiela's first exhibition in Italy is held at Galleria Carla Sossani - Corso Como 10, Milan. The exhibition is centered on the Maison's creative process, presenting its "Artisanal" collection in one and a half rooms since its creation in 1989.

**2007, September**  
Maison Martin Margiela Los Angeles store opens in Beverly Hills. The first Maison Martin Margiela store in Italy opens in Milan.

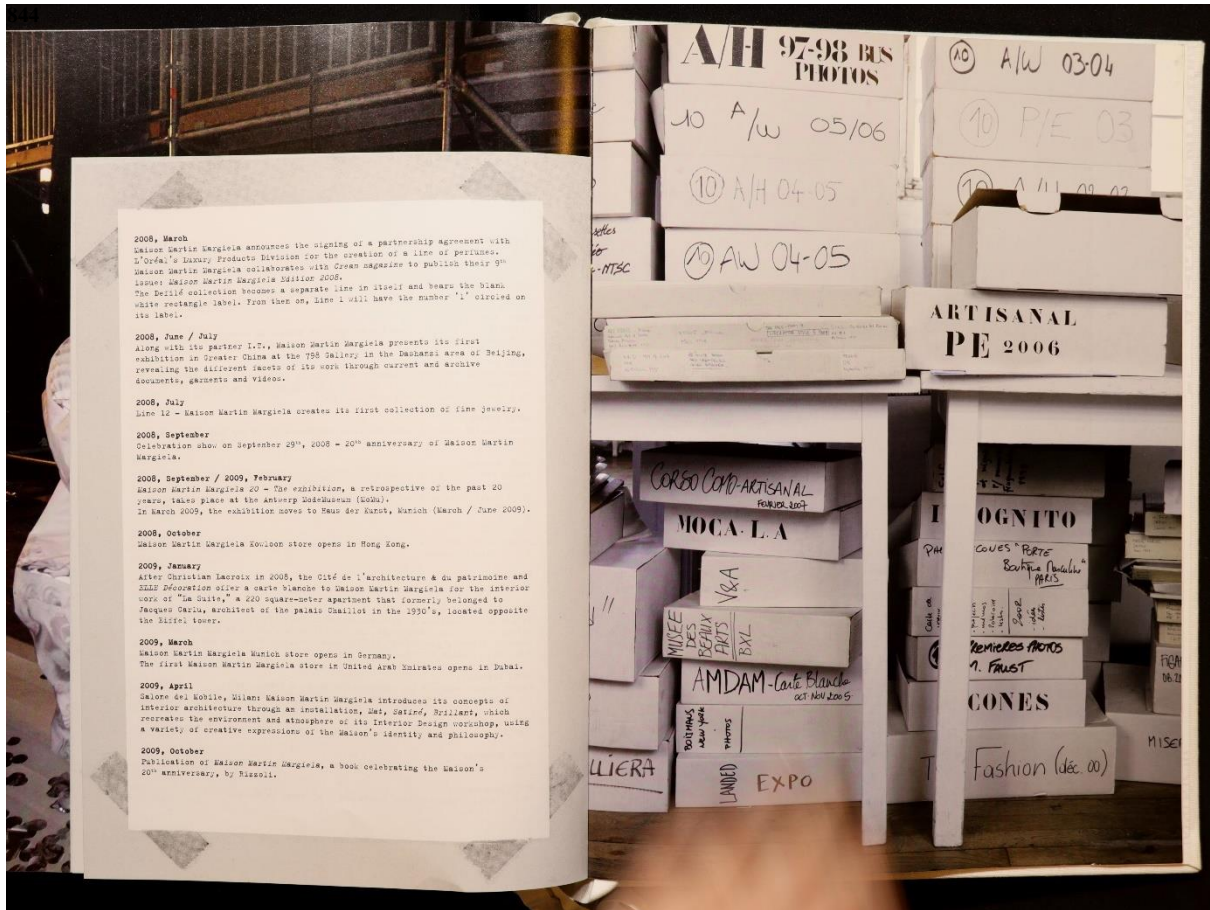
**2007, October**  
Line 8 = Men'swear collection, is introduced with the first model, "Insignite."

**2007, November**  
Maison Martin Margiela women's store moves its location to Oostvaarders.

**2007, December**  
Maison Martin Margiela Saint Petersburg store opens in Russia.

842 Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, paginanummer onbekend.(2/4).

843 Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, paginanummer onbekend.(3/4).



844 Maison Martin Margiela en Dercon, *Maison Martin Margiela*, paginanummer onbekend.(4/4).

12.6 Bijlage 6: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Suzy Menkes. “Martin Margiela.” *International Herald Tribune (FR)*. 6 september 1994.

---

INTERNATIONAL  
**Herald Tribune**

**Martin Margiela**

**By Suzy Menkes The International Herald Tribune**

Tuesday, September 6, 1994

THE suit has the stolid style of 25 years ago. The blouse is like an old-fashioned smock. The labels are more precise: "Men's suit 1970, schoolgirl's blouse 1920, exact reproductions."

Martin Margiela, the designer whose made-over flea-market clothes put an end to the conspicuous consumption of the 1980s, is now reproducing period clothes.

"Authenticity is more and more important - instead of imitating originals, I decided to make complete reproductions," says Margiela, who shows his fall collection for the first time Wednesday.

At Charivari in New York, Joseph in London, at the four Paris boutiques and in Tokyo, women - sometimes cast from the street - will show 12 key outfits to actual and potential clients. It is a move by the 37-year-old designer to break the fashion system where a designer's ideas are often watered down by buyers and served up to the public six months after their conception.

The designer also said he felt that fashion shows for the pros had gone stale and that "the whole house wanted a new experience - we need that kind of concentration of energy, creativity and ideas."

Last season, Margiela took a stand against fashion novelty by making his collection entirely from his creations of the last seven years, maybe changing the fabric, but stating the original season on the label. A few "classics" will appear in Wednesday's show, and true to his earlier spirit of turning seams inside out, a new dress is reproduced from the lining of a 1930s dress and another group is based on male and female underwear.

The most striking idea is the wardrobe of Barbie and Ken - the famous doll duo - exactly reproduced but blown up to adult sizes. That means a double-knit sweater set or a fake leather jacket complete with hand-sewn snaps. The designer said he enjoyed the project because it was "completely abstract."

Why do all Margiela's avenues of exploration seem to lead backward to fashion's past rather than forward to its future?

He admits to a nostalgia for the anarchic 1970s that he could not join in as a child in the small Flanders town of Genk. After studying fashion in Antwerp, he came to Paris and worked for Jean-Paul Gaultier.

"Every designer looks to retro stuff," says Margiela. "If you put a blank paper in front of me, things come up and on me from my own culture."

"I think I always look forward. But it is a nicer feeling for myself to go forward by looking backwards."

**ADVERTISER LINKS**

**shopping**

Shopping is your hobby?  
Let us facilitate for more  
enjoyment.  
[www.the-shopping.co.uk](http://www.the-shopping.co.uk)

**Chinese Clothing**

Buy Chinese Clothing at  
[AsianIdeas.Com](http://AsianIdeas.Com).  
[www.asianideas.com](http://www.asianideas.com)

**Mens Designer  
Clothing**

Mens Designer Jeans,  
Pants, Shirts Sweaters,  
Jackets up to 90% off  
[www.allanio.com](http://www.allanio.com)

**Promo: buy 3 - pay 2**

An interesting series price  
guides for the admirer of  
the 50s 60s 70s  
[www.books-on-collectables.eu](http://www.books-on-collectables.eu)

**IHT**

Copyright © 2006 The International Herald Tribune | [www.ihrt.com](http://www.ihrt.com)

65

---

<sup>845</sup> Suzy Menkes, "Martin Margiela," *International Herald Tribune* (6 september 1994): paginanummer onbekend.



WWD, TUESDAY, OCTOBER 20, 1998

# Paris: Goodbye to All

There was a little bit of everything — from deconstructed, layered jackets to *après* bright, turn-of-the-century-style satin ballgowns — as the Paris collections c

**MARTIN MARGIELA:** Martin Margiela is a man of paradox. He has maintained his role as fashion's leading iconoclast while building a serious international business of his own, signing on with Hermès, one of the world's great bastions of establishment chic — and managing to stick with his faxes-only approach to the press. He is currently expanding his business by dividing it into categories, Groups 0 to 26, not all of which have been assigned yet. Group 6, now in its second season at retail and priced about 30 percent lower than the white-label clothes, is seen by stores as a secondary collection, although the house of Margiela dislikes that concept. Group 10 is men's wear, being launched for spring '99, and Group 22 is shoes, including a make-it-yourself mule and sock combo. Group 13, a publishing and objects category, is beginning with a book of photographs by Mark Borthwick, launched this fall in Europe and Japan and due in the United States in January.

Serious about selling? It sure sounds that way. And the collection Margiela showed for spring will only help the cause. While the clothes may have had a greatest-hits feeling about them, they looked terrific — great sweaters, jackets and pants, intriguing photo prints, those vintage faded-in-parts jeans. Sometimes the looks were put together with an avant-sexy attitude, like the raincoat worn over a long skirt and cinched with a skinny strip of rhinestones, showing plenty of skin on top. Of course, there were all sorts of layerings, including those with dress fronts seemingly taped to the body and pants tied at the waist like a flyaway back panel.

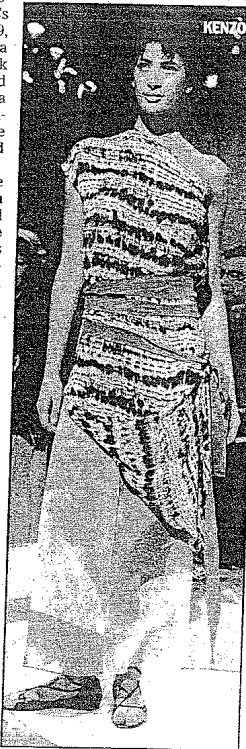
Which suggests another paradox. Margiela obviously has great respect for his craft, a respect he must want others to share — why else the penchant for putting deconstructed, unfinished garments out on the runway? But he apparently has zero respect for what other people do for a living, or why else would he continue to show under such insulting circumstances: at midnight last season — and on puppets, no less; in a cramped, crowded hallway this time around, not a chair in sight?

Margiela has certainly provided the mainstream with plenty of inspiration over the years. But at the same time, there's a thing or two he might learn from the mainstream — like how to treat people when you invite them someplace.

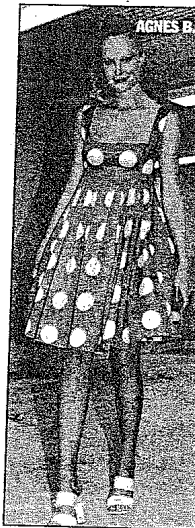
**HERVE LEGER:** With his new backer, BCBG's Max Azria, sitting in the front row, Hervé Léger set out to show that there's more in his repertoire than the bandage dress that launched his business. The high points included the sexy swimsuits — Léger's are a hot retail commodity — and the *après-soleil* pieces such as the airy knit kimono, which would be perfect for poolside in Bel Air. There were dresses in a golden tapestry canvas and several others knitted to look as if they'd been run like a stocking. While not everything worked, and some pieces had that you've-seen-it-before feeling, Léger still offered a strong collection with plenty of diversity.

shears. Despite Co were cheesy and of

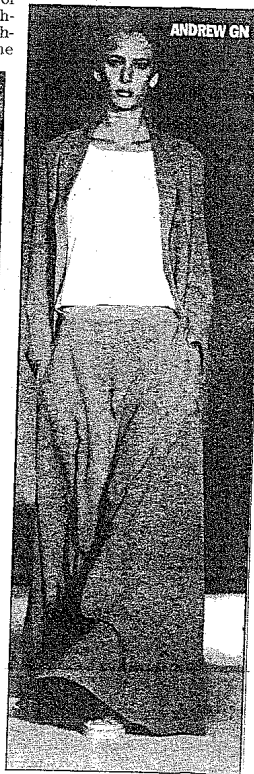
**MARCEL MARO** it-yourself fashion that Marcel Maron cotton and spand tached sleeves, dre kits. For about \$2 shirts, a dress and . cide, how she will after the show. As f about layering — g fluid silk jersey top



**KENZO:** Kenzo's backdrop of an ocean view was a soothing vista for the weary fashion pack, and the clothes he



sent out — inspired, as he put it, by the "multifaceted Mediterranean" — were perfect for a summer by the sea. There were periwinkle blue and oyster gray linen pants, white poplin camp shirts over pareo-pants or short pouf skirts and a series of sporty pieces in a white-and-transparent striped fabric. The designer used prints in subtler



EXPO

LINK MODEVAKBLAD *nr 12/2008 nr 4*

MAISON MARTIN MARGIELA 20 IN MOMU



**E**en wit etiket, vrij van opschrift, met de hand vastgenaaid in een kledingstuk. Andere collecties, twaalf in totaal, zijn voorzien van een etiket met een omcirkeld cijfer. Herkenbaar voor

Margiela is opgericht in 1988 en viert haar 20ste verjaardag in stijl. Sterker nog, het Antwerpse Modemuseum presenteert een van de sterkste tentoonstellingen vanwege de mix van ontwerp en inspiratie, achtergrond en diepgang. Gezichtsbedrog, *trompe l'oeil*, is een constante in het werk van 'het Maison' waarnaar telkens een rondleiding verwezen wordt. Gezichtsbedrog in de ateliers in Parijs, met bijvoorbeeld afbeeldingen van deuren op een deur, de inrichting van de expositie en in de kleding. Het Maison is anoniem, een team dat bestaat uit zestien nationaliteiten zonder een publiek gezicht. Dit Maison, dit Huis, communiceert alleen vanuit de eerste persoon meervoud.

Wij. “Wij willen enkel onze mode op het voorplan zetten.” Het Maison staat bekend om een voorliefde voor recuperatie en recycling van materialen. Dit Maison gaat zover tot het maken van replica's door het heruitgeven van bestaande kledingstukken. Het Maison gebruikt altijd het volledige gamma witte tinten op muren, vloeren, meubilair, accessoires en katoenen hoeden, in winkels, showrooms en kantoren. Juist deze constante en deze filosofie maakt het hele werk van het Maison, en op deze manier samengevat voor deze expositie, ongelooflijk sterk. Puur zonder teksten aan de muur. Bezoekers krijgen een boekje waarin alle teksten verzameld zijn. Het Maison toont zich meesterlijk

door eenvoud, totaalontwerp en/of invalshoek, vanuit de trefwoorden Incognito, Verf, Destroy, Tailoring, Assemblage, Trenchcoat, de artisanale collectie, de persoonlijke garderobe van een Belgische klant. Na de presentatie in Parijs worden ook de allernieuwste collectiestukken getoond. Maison Martin Margiela maakt onderdeel uit van *Only the Brave*, een houdstermaatschappij van Diesels Renzo Rosso dat getaxeerd staat op 1,3 miljard euro. In 2002 werd een meerderheidsaandeel verworven. Commercieel doet Maison Martin Margiela doet het erg goed met 32 single-brand sales outlets en meer dan 500 multilabel winkels op vijf continenten. De omzet zou tussen 50 en 60 miljoen euro liggen. Samen met L'Oreal zal het Maison een reeks parfums ontwikkelen, waarover geen economische details naar buiten toe bekend gemaakt zijn. [www.momu.be](http://www.momu.be)



CUSTOM KICKS LAUNCH EVENT

**O**p zaterdag 28 juni stond het pleintje voor het American Book Center in Amsterdam weer vol met kraampjes, maar nu eens niet voor de vertrouwde boekenmarkt. Ter gelegenheid van de lancering van het eerste Nederlandse sneaker boek

en voor niets – sneakers te customizen voor wie dat maar wilde. Iedere artist had schetsboeken en portfolio's bij zich – die alleen al de moeite van een bezoekje waard waren – dus je kon eerst rustig rond shoppen om je favoriete kunstenaar uit te kiezen

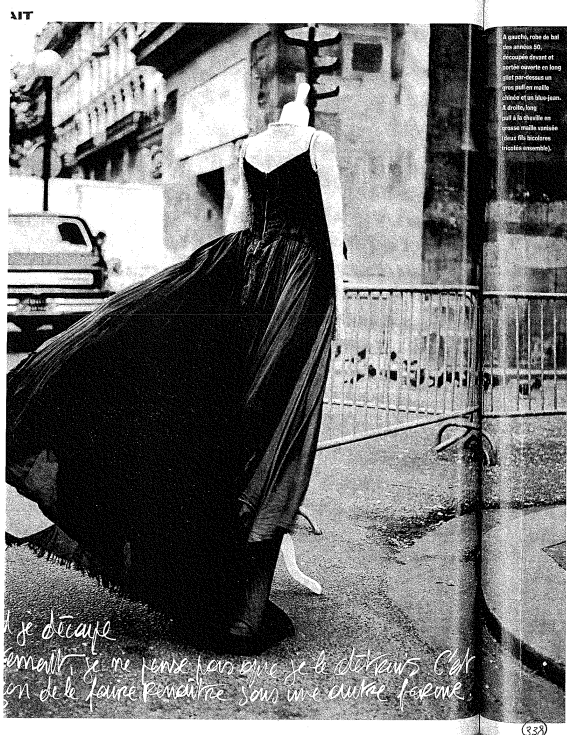
**84** Zweeten geblazen voor de deelnemers en dan niet zozeer vanwege het weer. De meeste van hen gaven aan doorgaans toch wel minstens 24 uur met een paar sneakers bezig te zijn, maar nu moesten tussen 12 en 18 uur

succes en hadden Kim en Matthijs van Maki zeker hun doel bereikt: het inspireren van mensen om zelf ook sneakers te gaan customizen. Er wordt al gesproken over een herhaling volgend jaar, waarvoor

12.9 Bijlage 9: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Yeu, Silvie. "Qui est donc Martin Margiela?." Onbekende publicatie. Jaar onbekend.

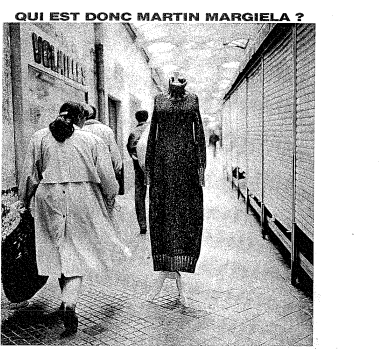


(332)



je d'écarter... rematt... je ne pense pas que... à d'écarter... Col... on de la faire remonter sous une autre... je pense

(333)



Qui est donc Martin Margiela? ...

On a souvent accusé Martin Margiela de faire du docteur. « Il est vrai qu'on définit dans des hauts modistes, sans chaises ni styling, le casse une certaine vision de la mode. En revanche, il n'y a rien de docteur dans mes créations. Quand je recoupe des vêtements des Pucci, Prada ou comme ce leur redonne une deuxième vie... »

Le grand secret pour Martin Margiela, c'est de faire des vêtements. Et plus encore que les vêtements, leur usage. C'est pour cela qu'il continue de les défaire, on ne peut pas s'asseoir. « De bout, on est plus près des mannequins » De la même manière, plus de marque sur ses vestes à carreaux italiens, sur ses hauts aux manches coupées à 45, sur ses pulls noirs, usés, bouclés. Rien ou l'une écharpe vierge en coton blanc avec des boutons en quatre coins. Enrouer une fois, le vêtement porte pour son utilisation.

La question de cette mode qui se veut si proche de la vie, c'est son prix, inaccessible pour la plupart des gens. En effet, comment concilier la précision du côté artisanal, la recherche industrielle, une production en petite série, avec des prix abordables? Un problème que Martin Margiela aura à résoudre mais on ne le voit pas encore en un longuon carrière sa devise devant lui.

848 Silvie Yeu, "Qui est donc Martin Margiela?," onbekende publicatie (jaar onbekend): twijfelachtige nummering (1/2)

849 Silvie Yeu, "Qui est donc Martin Margiela?," onbekende publicatie (jaar onbekend): twijfelachtige nummer (2/2)

12.10 Bijlage 10: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Menkes, Suzy. "Class act: Margiela moves up a grade." *International Herald Tribune* (FR). 11 januari 2005.

---

Class act: Margiela moves up a grade

pagina 1 van 2



**Class act: Margiela moves up a grade**

By Suzy Menkes *International Herald Tribune* Tuesday, January 11, 2005

PARIS Martin Margiela is going back to school. And the new headquarters of the Belgian designer, in a monolithic building that was once an industrial design college, seems apposite.

The creator of plain, unvarnished clothes has learned to craft his collections using existing elements, from a fashion vocabulary of the past to garments made over from flea market finds.

The reclusive Margiela, who is never photographed and does not appear at his shows, now has a vast place in which to hide. There are old schoolrooms complete with blackboards, where dummies are draped with cloth, and long white galleries with gauze swaddling crystal chandeliers. A glass-brick roofed area of a former machine-tool room is now filled with floral dresses from the 1950s waiting to be given a new life.

Behind the move of Maison Margiela, to Rue Saint Maur in the hip Oberkampf district in the northeast of Paris, is Renzo Rosso, the Italian founder of Diesel jeans and a fashion entrepreneur of cool. His purchase of two cutting edge brands - Dsquared and Margiela - has pumped investment into companies that had seemed destined to remain fashion outlaws.

"It is still 100 percent Margiela - he checks every single fabric and fitting, and I can propose but he can refuse," says Rosso, who has increased the company's revenue to €30 million from €24 million since he became a majority shareholder in 2002.

Rosso says that "this kind of little label" is losing market share, particularly with the shrinking of multi-brand boutiques. His aim therefore, by creating a management structure and putting Giovanni Pungetti in place as CEO, has been to free Margiela.

"He can just create, I take care of all the rest," Rosso says, stretching his arms across the vast space where windows look on to the neighboring church, which was once affiliated to the original structure. Margiela's new headquarters was once an 18th-century convent that also served as an orphanage for the Sisters of Charity.

The courtyard around which the 3,000-square-meter, or 32,000 square-foot, building was developed still has a monastic feel. But the complex was taken over in 1939 for the École Professionnelle de Dessin Industriel. One of its alumni of industrial draftsmen and artists even designed the now famed Gitane cigarette packaging.

Authenticity has been Margiela's mantra, and he has found it in the empty school rooms vacated a decade ago, where exam papers from 1994 still lay on the desks and chalked lessons could be seen on the dusty blackboards.

This new home is for a designer who founded his brand 17 years ago in rebellion against what he saw as the galloping consumerism of the 1980s. His winter 1989 show attracted an audience with an advertisement in a Paris free sheet and ended with models wearing the white cotton coats that are the uniform of all Margiela's staff. Cloth printed with tattoos, vests made from broken crockery, boots with separated toes, sweaters created from army socks and clothes covered in plastic dry-cleaner wrappings were all early signals of Margiela's fetish for recycling, for unfinished effects and for giving everyday objects a dysfunctional beauty.

From a show held in an urban wasteland, Margiela graduated to a Salvation Army depot in 1992, where the designer's work seemed to be the incarnation of

138

<http://www.iht.com/articles/2005/01/10/style/fmartin.html>

17/01/2005

---

<sup>850</sup> Suzy Menkes, "Class act: Margiela moves up a grade," *International Herald Tribune* (11 januari 2005): paginanummer onbekend (1/2).

fashionable "grunge."

But in tandem with the more outré examples or one-off artisanal pieces, Margiela pursued his fascination with cutting and sewing by developing classics such as trench coats, Prince of Wales recycled suits, patchworks of old jeans or simple dresses with displaced necklines. By 1998, tailoring for both sexes seemed more like modernist couture than urban oddities. Following a circuitous route, the designer had reached a 21st-century elegance.

Rosso's aim is to bring the message and the merchandise to a wider public, hoping to replicate the success of the all-white London store in a former art gallery by changing the location of the small Paris store and by implanting Margiela in New York.

The chalk white school house puts Margiela on an industrial scale - something that should be conceptually a perfect fit and bring him the commercial success that such imagination and integrity deserve.

[← PREV PAGE](#)

**ADVERTISER LINKS**

**Diesel jeans**

Van tweedehands tot gloednieuw Zoek  
vender bij eBay!  
[www.ebay.be](http://www.ebay.be)

**Strawberrynet.com**

Site for skincare, perfume cosmetics -  
Free Shipping Worldwide  
[www.strawberrynet.com](http://www.strawberrynet.com)

**Online Fashion eStore**

International Designer Wear Shop for  
Christmas Outfit Online  
[www.visual-diary.com](http://www.visual-diary.com)

**Jeans Diesel**

Comparez les prix  
des accessoires de  
[kelkoo.be/Mode](http://kelkoo.be/Mode)



<http://www.ihf.com/articles/2005/01/10/style/fmartin.html>

17/01/2005

<sup>851</sup> Suzy Menkes, "Class act: Margiela moves up a grade," *International Herald Tribune* (11 januari 2005): geen paginanummer (2/2).

12.11 *Bijlage 11: Persmap Margiela – onregelmatige nummering: Maison Martin Margiela – Press releases, Maison Martin Margiela, 1989-2004.*

---

MAISON MARTIN MARGIELA

Spring/Summer 1989

**Showroom:**

102, Rue Réaumur, Paris 75002.

Situated on the 3rd Floor, its three rooms and all contents are entirely painted in white with each piece of furniture covered in white cotton.

**Presentation:**

October 1988

A telegram is sent inviting people to attend 'Cafe de la Gare', an old theatre with wooden benches where the first Martin Margiela show is to take place. The women wearing the collection stand down from the podium to join the crowd. They have walked through red paint that stains the white cotton carpet that lines the route they take through the crowd. Records of hard rock music alternate with softer 1970's rock. Our tradition of serving red wine in white plastic cups begins. Hair is loosely brushed forward, eyes blackened and lips are red. A line imitating a stocking seam is drawn in pencil on the back of bare legs.

**Collection:**

Only one silhouette, to the ankle, very narrow, with cropped shoulders. The form is very constructed by way of darts. Japanese work men's shoes are mounted on thick round heels.

There are three groups of colour:

Degrees of white worn against the skin. The sleeves of a sweater or shirt are worn alone, skirts and trousers have knees moulded by darts. fake suntan marks are visible on the skin.

Degrees of red are combined. faces are veiled in bright coloured cotton. The models footprints mark the white cotton runway with red paint.

Black and transparent garments are printed with tattoo motifs.

As a finale to the show all of the models come out wearing white 'Haute Couture' work coats.

420

2

---

<sup>852</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (1/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

**Autumn/Winter 1989-1990**

**Showroom:**

102, Rue Réaumur, Paris 75002.

**Presentation:**

March 1989

An advertisement is placed in 'PARIS BOUM BOUM', a free newspaper, inviting people to the show at 'EL GLOBO', a basement discothèque. Music from 1970's movies played along with a live rock band. The models make their first appearance amid the musicians on stage and move amongst the crowd seated on gold chairs in a room entirely lined with plastic. Models faces are blemished, a thick line of black eye make-up elongates their eyes, their lips are painted brown. A black ribbon is interwoven through the model's fingers, their nails are mirrored, powdered hair is tied at the neck with ribbon which is hidden by high collars.

**Collection:**

A range of browns is mixed with petrol blues, greys and blacks. Washed man's suiting fabrics, felted knits and four piece suits with cropped jackets, waistcoats and mini-skirts worn over trousers. Waist coats are in many forms, some made from the red paint stained runway cotton from the first show, others, made from broken dishes and wire. A series of garments are lengthened to the ankle: waistcoats, shirts and sweaters. Waists belted with brown scotch tape. All models passed as a finale in white 'Haute couture' work coats, their neckline with silver glitter.

421

3

---

<sup>853</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (2/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Spring/Summer 1990

**Showroom:**

102, Rue Réaumur, Paris 75002.

**Presentation:**

October 1989

In an area of wasteland in Paris' 20th arrondissement. Invitations are hand-painted by local children. The women walk through the rubble. Rock music plays. Hair is undone chignons with long hair pieces. Eyes are surrounded with white paint, lips are glossed. Children from the locality, invited to come and see, join the models in their procession through the crowd.

**Collection:**

All is either white, flesh coloured or grey. Women's slips, twice their normal size, are worn as long skirts belted at the waist or draped under fitted T-shirts. Fitted jackets with their sleeves removed are closed with snappers. A series of garments are made in metal, paper, or transparent plastic ( plastic shopping bags are worn as T-shirts for example). Most garments are tied at the hips, torsos are bare or with undersized tops. Silver glitter decorates the neckline. For the finale the women wear white 'Haute Couture' work-coats and scatter white confetti. Eighteenth century harpsichord music plays over loud speakers.

422

4

---

<sup>854</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (3/66).



MAISON MARTIN MARGIELA

**Autumn/Winter 1990-1991**

**Showroom:**

102, Rue Réaumur, Paris 75002.

**Presentation:**

March 1990

The women wearing the collection move through a long warehouse corridor to the sound of many live African drums. Some women have waxed hair and bright blue ink marks on their eyes, the others have their natural skin colour. They walk very quickly, wearing high rubber fishing waders, through the crowd.

**Collection:**

The first appearance of garments made of lining materials in the collection. Waiter's aprons with permanent creases are worn. Torn knitwear and T-shirts, skirts with curtain details and long garments in fake crocodile. 1940's inspired overcoats and fake-fur stoles. Evening accessories, such as boas, corsages of flowers and heavy sweaters edged with silver lurex thread. Garments made from perforated felt that mould to move with the body.

423

5

---

<sup>855</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (4/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Spring/Summer 1991

ok

**Showroom:**

Change of address to 13, Boulevard Saint Denis, Paris 75003.

A six room apartment where all is again painted white in a carefree manner, lit by white muslin covered chandeliers, and where, our first workshop for the 'artisanal' production ( reworking of used clothing and objects) is set-up in Montreuil, Paris.

**Presentation:**

October 1990

Held in a vast, empty, covered car-park near Barbés in the north of Paris. red wine is set out on tables. There is no pre-ordained path for the models. The space and invited crowd are plunged into total darkness. Strong spotlights are trained on the crowd who then part to make way for the women wearing the collection to pass. Sixty women of varying ages, heavily scented with patchouli oil, coil their way through the crowd, rose petals in their hair.

**Collection:**

Old 1950's ball gowns, over-dyed in grey, cut as long waistcoats are worn with old jeans. Many pieces of evening clothes of various styles in washed and unfinished cotton tulle are worn over simple T-shirts. Second-hand jeans jackets have opened jeans added to them to form long coats. Wooden platform clogs stapled to felt 'Tabi' socks are worn on feet.

629

6

---

<sup>856</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (5/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

OK

**Autumn/Winter 1991-1992**

**Showroom:**

13, Boulevard Saint Denis, Paris 75003.

**Presentation:**

March 1991

A hand-written telephone number, connected to an answering machine giving the time and place of the presentation, is sent to the invitees. The presentation is an 'open day' at the showroom. The public may move through the space room by room. The floor of the first room is carpeted with press cuttings on the House. A laid table with beakers of red wine welcomes them to the second room, markers are suspended on cord along its bare white walls allowing the public to cover them in graffiti. A definition of the word 'Red' is enlarged and placed on the outer side of the door to a third room in which everything - the outfits of the women, the velvet covered armchairs and the walls - are red. In another larger room muslin dressed chandeliers hang and a 'Super 8' film showing the collection is projected on a white wall. The final room is entirely in white, there, models wearing the collection throw white confetti about.

**Collection:**

Long black capes in velvet and felt, garments painted in white latex, hand-sewn sweaters made from military socks. 'Naval' sweaters were cut apart, their sleeves and collar worn separately, the body worn as a 'V-Neck' tabard. a series of side-less garments, their front section is secured by a tie at the back, their back tied to the front; The wooden soled platform boots of the previous season are adapted as sandals by cutting away the felt upper which is stapled to the wood.

425

7

---

<sup>857</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (6/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Spring/Summer 1992

**Showroom:**

13, Boulevard Saint Denis, Paris 75003.

**Presentation:**

October 1991

The metro station 'Saint Martin' has been out of use since 1939. One thousand-six-hundred church beeswax candles lit the three main stairwells. The women wearing the collection descend and climb the stairs to a soundtrack taken from many old live rock albums of bands introducing their songs and audiences clapping. Each woman has a rhinestone placed at the corner of each eye. The motifs of their garments continue onto their skin in body paint.

**Collection:**

Each silhouette is multicoloured and close to the body. Most garments are made from used head-scarves of various periods and tied to the body as aprons or tops. Permanently pleated polyester T-shirts in 'Prince-of-Wales' check extend to take the form of the wearer. Transparent garments with large fasteners are permanently ceased. Mini-aprons are worn on top of hipster trousers. Asymmetric distressed T-shirts have horizontal stripes which are continued in paint onto the skin or white painted jeans.

426

8

---

<sup>858</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (7/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

**Autumn/Winter 1992-1993**

**Showroom:**

13, Boulevard Saint Denis, Paris 75003.

**Presentation:**

March 1992

Held in the sales depot of the Salvation Army. The invited public sit on the furniture and racks of used clothing. A brass band leads the women through the room. Each model has her hair coloured red, thick black eyelashes and wears a shoelace as a choker. Dressed in black, they are led by a brass band through the crowd. They wear black leather boots with wooden platform soles.

**Collection:**

Everything is either black or in dark tones. T-shirts are fitted, skirts are flared, made from panty-hose and worn over creased knitwear. 1970's leather overcoats are reversed and worn as tunics or long dresses with a high neckline, they are crossed over at the back. Transparent plastic protective covers for clothing are moulded to shape on a 'Stockman' with 'Scotch tape' and worn as dress's. There is also a priest' soutane worn as an overcoat as well as oversized washed crepe and satin dresses worn over thick sweaters.

427

9

---

<sup>859</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (8/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

de

**Spring/Summer 1993**

**Showroom:**

13, Boulevard Saint Denis, Paris 75003.

**Presentation:**

October 1992

Two simultaneous fashion shows at different addresses. One presents entirely white silhouettes, the other black. People are invited to either one or the other.

The 'White' show takes place in a disused hospital at Montmartre amid the invited crowd. The models wear long white false eyelashes and have pale make-up.

The 'Black' show takes place in a garage adjoining an old house at Pigalle where the women have a thick black paint brush stroke across their eyes. Most of the women wear buckled black leather rings on their bare toes.

**Collection:**

Reworked and over dyed jackets of old renaissance and eighteenth century style theatre costumes in velvet and brocade worn on bare torsos and closed with safety pins. A string of fresh 'box' either worn as a pendant or 'scotch taped' directly onto the skin. Historically inspired underwear and skirts worn with oversized men's jackets.

928

10

---

<sup>860</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (9/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Autumn/Winter 1993-1994

ok

**Showroom:**

13, Boulevard Saint Denis, Paris 75003.

**Presentation:**

March 1993

To mark the tenth season we decide to adopt a form of presenting the collection other than a fashion show. Seven women of different ages, nationality and professions are filmed in black and white 'Super 8' at their homes or in a setting corresponding to their life. They all wear outfits from the new collection with the same ease as their everyday clothing. Small groups of Press and buyers are invited to our showroom to view the film which is projected on a wall. Martin provides a commentary on the film and shows the actual clothes, explaining their cut, inspiration and fabrics.

**Collection:**

Everything is long. used 'forties' dresses are cut to form mismatched asymmetric dresses in either pastel flower prints or black crepe. Garments are made of cotton with felt backing. Dresses of silver wire lame have unfinished edges. Recycled 1970's shearling are used to make 'crossover' bomber jackets and overcoats. Washed men's jackets with long sleeves and unpadded shoulders are belted under the bust with thin leather belts. 'Biker' leather tunics have distressed seams and darts. Skirts are made of wool lace.

429

---

<sup>861</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (10/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Spring/Summer 1994

**Showroom:**

13, Boulevard Saint Denis, Paris 75003.

**Presentation:**

October 1993

No new collection but a selection of our favourite garments from each of the former collections, 1989-1994. Everything is over-dyed in grey. The original season of each piece is stamped by hand on the label. For ten days an empty supermarket serves as showroom where press, buyers and public may come together to see ten girls present the collection. Each girl wears a silhouette from a previous collection, the date of which is marked around her neck in black paint. The space also comprises a workshop representing the atelier of our 'Artisanal' production, a screening area where images of ten previous seasons are projected and tables where the collection is sold to our boutiques.

**Collection:**

Many pieces of the artisanal production are represented such as the waistcoats made of crockery, the 1950's ball gowns, the plastic carrier bag T-shirts, the 1940's patchwork dresses, the military sock sweaters and the used theatre costumes. There are also garments in the lining fabrics, waiter's aprons, tattoo shirts, crushed oversized garments worn under fine net, constructed jackets with cropped shoulders and long skirts.

430

12

---

<sup>862</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (11/66).



MAISON MARTIN MARGIELA

Autumn/Winter 1994-1995

**Showroom:**

2 bis passage Ruelle, Paris 75018.

A former Paris Metro company (RATP) workshop for electric motors. Offices and their contents are painted entirely in white and adjoin a vast wooden balconied warehouse. The atelier for our 'Artisanal' production is now incorporated with the offices and showroom.

**Presentation:**

Sales of the collection: March 1994

Presentation: September 7th 1994

In March the new collection is shown and sold to our clients at the new showroom. Thirty shop dummies are dressed in various silhouettes representing the collection. A project to experience the effects of presenting a 'Pret-a-porter' collection for the first time when the garments arrive in the shops and are available for purchase is launched. The collection is represented by twelve featured outfits. Nine simultaneous presentations take place in shops stocking the collection on the 7th of September at 7.00 pm local time in six cities: Paris (four presentations), London, New York, Tokyo, Milan and Bonn. For the first time customers of the shops, international press as well as the shops and designer are involved in a fashion presentation together.

**Collection:**

The collection comprises five groups of garments. Each of the twelve proposed ensembles representing the collection combine elements taken from each of these five groups. Garments that are exact reproductions of pieces from varying periods do not bear our usual label but a new rectangular label which is stamped with details of their origin and époque. The groups are: Garments from past Martin Margiela collections, Exact reproductions of old garments, Garments from a doll's wardrobe enlarged 5.2 times to human size, a series of men's, women's and children's undergarments and Hand made one off 'artisanal' garments.

437

13

---

<sup>863</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (12/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Spring/Summer 1995

**Showroom:**

2 bis, Passage Ruelle, 75018 Paris.

**Presentation:**

October 1994

Thirty-six women wearing outfits from the collection, many with fresh Tea-roses 'scotched' to their skin at the neckline, enter the auditorium of the Theatre de la Potinière near the old Opera of Paris and take their seats amongst the invited crowd. An edited video showing the nine presentations of the Autumn/Winter collection around the world is projected on stage. African drums sound when the video ends and the thirty-six women rise from their seats in half light to make their way on stage. A spotlight travels along the line of women. When all outfits are spot-lit the women leave the stage by the wings to join the invitees in the foyer for a glass of wine.

**Collection:**

Five groups as for the winter collection, with a new group - The interiors and linings of garments - replacing the group dedicated to the 'Artisanal' production. Pastel colours and men's suits in 'Prince of Wales' check, second-hand men's pyjamas and white shirts are transformed into strapless tops and dresses. The leather boots of former seasons are cut into shoes with separate ankle straps. Most skirts are knee-length and worn over trousers, footless stockings or men's jersey pyjama bottoms. Oversized T-shirts are worn as long, loose dresses.

432

MAISON MARTIN MARGIELA

Autumn/Winter 1995-1996

**Showroom:**

2 bis passage Ruelle, Paris 75018.

Hundreds of transparent fuschia coloured balloons are attached to the ceiling.

**Presentation:**

March 1995

A red circus tent in the 'Bois de Boulogne'. Sixty-nine women, wearing cotton muslin veils obscuring their faces pass among the seated public. A heavily scratched movement from Rossini is played over and over again. Silhouettes of dark and black colours evolve, as the women pass, into outfits of combined pinks and fuschias. When the last woman has passed the music changes to a 'Radio-hit' played very loudly. All of the women pass through the crowd once again, this time, without their veils, smiling, their hair loose. They each hold huge bunches of helium filled fushia balloons.

**Collection:**

Workmen's overalls with long zippers are worn open with deep necklines and are belted with plaits of hair. Reproductions of 1940's men's overcoats and women's suits. Knee-length 1960's jersey dresses are worn over leather trousers. Lining skirts and dresses are worn over woollen stockings with fur collars and pumps. Ponytails are clipped onto tiny leather belts and worn with evening dresses in crushed velvet. Other evening dresses are in rabbit fur and fluid jersey crepe. Long leather gloves are without hands and worn as sleeves. There are many capes to the knee in wool, cotton and nylon.

433

15

---

<sup>865</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (14/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Spring / Summer 1996

**Showroom.**

2 bis Passage Ruelle, Paris 75018.

A wooden 'set' is constructed within the showroom, painted white on the inside, its outer side is left rough and unpainted.

**Presentation.**

October 1995

La Maison de la Mutualité on Paris' left bank. The forty-four women wearing the collection walk along four refectory tables each twenty-two metres long. Bottles of red wine and white plastic cups have been placed on the tables so that the invited public can serve themselves. The show has two parts. For the first part the women wear cotton muslin veils obscuring their faces, their outfits combine the garments of photographs of garments with other pieces of the collection. Only the photographic prints are worn for the second passage. The women's faces are visible and their hair down. For those who wore a print skirt their breasts are now bare, the others who wore a print top, wear these with a simple flesh toned slip skirt. The sound of cheerleaders punctuates the atmosphere created by the amplified sound of the women's footsteps on the tables.

**Collection.**

Photographs of garments are printed on light and fluid fabrics and made up into garments of very simple construction. The colours of old photographs - black and white, sepia and tones of brown - are maintained throughout. A photograph of a 1930's heavy man's, half belted, overcoat is printed on a light viscose. 1940's checked skirts to the knee are shown on silk chiffon. A second-hand army surplus jacket is printed on stretch cotton and a lighter viscose. Heavy knit woollen sweaters are photographed onto cotton and viscose. The photograph of a long sequinned evening dress is printed on viscose, used as a dress, and cut into a skirt and top. With only one structured jacket, the collection combines blousons, in fabrics ranging from black satin to 'putty' coloured suede, with fragile chiffon, tulle and viscose in pastel green, browns and greys. Army overalls are over-dyed in black and cut to make blousons which are belted with thin strings of rhinestone and combined with the photograph of the sequinned evening dress. The shoes of all previous seasons have their upper entirely cut away leaving only the sole. These are attached to bare feet with 'Scotch' tape.

934

16

---

<sup>866</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (15/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Autumn / Winter 1996-1997.

**Showroom**

2, bis Passage Ruelle, 75018 Paris.

**Presentation**

March 1996

17th arrondissement, old dance-hall. An amateur recording, made in 1978, of a 'Live' concert by a well known Italian singer plays over the speakers.. Individual hand held spots light each model as she moves through total darkness. The winding path the women take through the room is defined by old bentwood cafe chairs. Thirty women, of varying ages, wear combinations of the collection. The darkened shadow of the brim of a hat is painted on the faces of the models. Bright red lipstick and teeth whitened with enamel exaggerate their smiles.

**Collection**

The collection comprises and combines many elements: Lining fabrics: garment interiors in dusty pink, lilac and gold's worn as skirts, blouses and dresses. Fringes: 1 meter long around the neck in red and black. Legs: Nylon stockings worn over footwear and white painted legs. Footwear: Japanese 'Tabi' inspired leather ankle-boots mounted on thick heels, painted white and silver. Waist: Defined by oversized belts with large buckles. Minimal: A series of very pure unstructured garments in camel hair and in greys and blacks combined with used denim. Traditional: Men's jackets in traditional suiting fabrics, trench coats in rain-proof fabrics, camel hair and wool. Colour tones: camel, greys and navy blues. A plastic garment inspired by a garment bag is used as protection. Leather: Full-arm gloves, tunics over trousers, back-less tops, long dresses in black, brown and a putty colour. Knitwear: Tones of denim with a 'hand-knit' effect. Trousers: Oversized with exaggerated knees in greys and white. Quilting: second hand men's shirts and simple stuffed T-shirts in black and white.

435

17

---

<sup>867</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (16/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Spring / Summer 1997

df

#### Showroom

2 bis Passage Ruelle, 18th arrondissement, Paris.

A white decor stands within the main area of the showroom space. A field of imitation sunflowers is planted in the floor. The sales of the collection as well as press meetings take place amid the flowers.

#### Presentation

A video showing two women wearing the collection walking through the streets and metro adjacent to the showroom, intercut with segments showing the production of pieces at our 'atelier, is prepared the week before the international press and buyers arrive in Paris. A fax is sent to the hotels of the press inviting them to take an appointment at our showroom. Appointments are made with individuals and the editorial teams of magazines and newspapers. The garments and themes of the collection are explained verbally, by video and on a showroom model who wears certain combinations of pieces for the visitors. Light orchestral 'musak' plays throughout the space.

#### Collection

The first part of one collection for two seasons. The mould of a Tailor's dummy (or Dress form) in rough linen is a foundation for the collection. The object is worn directly on the skin, either with a slip skirt or a permanently dyed Blue Jean. Various elements, from the varying stages of an atelier's work, are pinned to the Tailor's dummy form: shoulder pads, binding and garment studies. A simple unfinished square of fabric, a trial to examine the drape of a fabric, becomes a skirt or a dress with an irregular hem-line. Jackets are cut to a man's proportions. Once finished the internal structure of the prototype was removed and a second, feminine, shoulder line is added through the use of shoulder pads over which the original, man's, shoulder line hangs. Knit cardigans, some without sleeves, and washed T-shirts, with the same shoulder-line as the jackets, are worn with a trial for the front panel of a traditional skirt and the lining of a skirt. A series of structured garment fronts, in yellow velvet, and their yellow linings is the only point of vivid colour amid a colour pallet ranging from white through pale greys, anthracite, navy blue to black. Overly narrow dresses may only be worn by opening hidden zips which determine the form the dress takes on each person wearing it. Studies for various parts of draped dresses in chiffon are worked by hand onto structures in elastic and corset bones, becoming garments in their own right. The soles of our shoes, mounted on heels, are worn on the feet.

936

18

---

<sup>868</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (17/66).

MAISON MARTIN MARGIELA

Autumn / Winter 1997/8

**Show-room**

2 bis Passage Ruelle, 18th arrondissement, Paris.

A white decor, lit by many multi-coloured spotlights, stands within the main area of the showroom.

**Presentation:**

March 1997

Many various types of free promotional maps of Paris are stamped with indications to one of the three different locations: 10.30 hrs LA JAVA, Belleville, an abandoned covered market. 11.45 hrs, LE GIBUS, République, the glass covered loading bay of this huge building and, 15.00 hrs at LA MENAGERIE DE VERRE, Parmentier, a 1930's dance school. A bus carrying a 35-person brass band leaves Brussels for Paris at 05.00 hrs to meet another bus leaving the showroom and carrying the thirty-five models to their first destination. The brass band plays slow marching music at each location. The invited crowd see the arrival of the buses. The third location, Le Menagerie de Verre is barely used as, at the last minute, it is decided that the women wearing the collection walk amongst the waiting crowd in the street.

**Collection**

The second part of the collection that was first shown for Spring/Summer 1997. The collection comprises four series of garments and objects tracing the stages in the production of a garment as well as reworked traditional garments. These series are: 1): Traditional structured garments, 2): Garment studies, 3): First fitting prototypes ('Toile'), 4): Assembled garment patterns.

The mould of a Tailor's Dummy/Dress form, an object worn on a sweater or a man's sized T-shirt with a synthetic slip-skirt or a man's trouser continues to show the work of an 'atelier' in progress. The arms of the Dummy / Dress Form, in calico and linen, are added for winter. Garment studies show the internal structure of a garment. They are unfinished and unlined. First fitting prototypes ('Toile') made in rough calico, often of garments that exist in their finished version in the collection, show all of their corrected faults and instructions for rectification are. Garment patterns, assembled so that they may be worn are made up in industrial untearable paper. As for the first part of the collection in Summer, the coats and jackets are cut to a man's proportions. They are given a second, feminine, shoulder line through the use of shoulder pads over which the original, man's, shoulder line hangs. For the show they are worn as capes, their arms tucked inside. Wigs in recycled fur are made up from old and used fur coats. The furs used include racoon, fox and rabbit. Colours range from black to beige. These wigs, an accessory to the collection, are produced for Martin Margiela by BLESS, Berlin.

437

19

---

<sup>869</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (18/66).

MAISON MARTIN MARGIELA.

Spring/Summer 1998

**Show-room**

2 bis Passage Ruelle, 18th Arrondissement, Paris.

A white decor stands within the main area of the show space. Garments of the collection are grouped to reflect the ten outfits of the video used to present the collection.

**Presentation:**

October 14th 1997.

20h00            Salle des Gend d'armes, La Conciergerie,  
1 Quai de l'Horloge, 75001 Paris.

In collaboration with the company Comme des Garçons. The same public is invited to attend at 20h00 to witness the presentation of each company one after the other.

Each invitee receives an invitation to the presentation of each collection in one envelope. For Martin Margiela, copper souvenir coins, sold to tourists at the Conciergerie, are placed in white card covers used to protect coins. The time and date of the presentation is stamped by hand in black on the front of the cover. On their back they carry a heavy block letter or number stamped in red. This object is placed in a sectioned, PVC, storing sheet used by coin collectors.

The room holds the installation of each company at either end. For the Martin Margiela presentation six towers five metres high and covered in white cotton stand within the space. Five of the six towers are identified by either a letter or number (those stamped in red on the invitation). The invited public is divided evenly to sit or stand in front of one of the five towers.

As the presentation begins twenty men of varying ages enter the space pushing five racks of clothes covered in white cotton. The twenty men split into five groups of four and bring one of the racks of clothes to stand in front of one of the white towers around the room. The lights fall. A projection commences. The sixth tower, at the centre of the room, projects images onto one side the other towers. Ten outfits of the collection are presented by ten segments of film of one minute.

Each segment of film is accompanied by a segment of music. Ten segments of music, each featuring a high shrill voice, vary in style from punk to classical. Between each segment of film a text describing the clothes that have just been shown appears on the tower, this time for one and a half minutes. While this text is projected each of the four men standing before the tower bring garments that have appeared in the segment of film close to the public, they are lit by harsh spotlights. The noise of varying crowds (from rock concerts to football matches) comes over the sound system while the text is projected. The garments are on hangers.

**Spring/Summer 1998 (continued)**

Just before the next segment of film commences the four men move on to the next screen, where, the film that has just been shown to one public, will be projected for the next. The five groups of men move from tower to tower, encircling the room twice, exchanging the garments they carry mid way, until all of the invited public in front of each of the five towers has seen all of the ten segments of film and all ten groups of garments. Each tower, therefore, presents a different film and group of garments at a different moment. Once everyone has seen all ten films and groups of garments 'The End' is painted in red paint on the five towers (each time in a different language). The five groups of men then push the racks of clothes back out of the space.

438

20

<sup>870</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (19/66).



**COLLECTION**

The collection is composed of two groups of garments:

**1 The principal group of the collection comprising two predominant series:**

a) A series of 'flat' garments:

Garments whose structure has been adapted so that when not worn they are totally flat. Amongst the themes of this group:

Foldable pieces produced by assembling the panels of industrial garment patterns.

Garments whose shoulder line has been displaced onto their front, flattened by way of a special 'crushing' process.

Garments that have full length zips along their side that allow them to be opened totally and laid flat.

A series of garments based on the varying forms of flat paper and plastic carrier bags.

Neck openings that appear as a vertical slit on their front panel that, when not worn lay totally flat.

b) A series of Traditionally structured garments:

A simple wardrobe of masculine and feminine elements whose cut structure and finish evoke the methods of classic tailoring.

Jackets are in two forms, those of an adult man and those of an adolescent man.

**2 A group of basic garments named '6'.**

Elements of a basic structure. These garments are sold in a different manner to the other group of the collection assuring a lower price.

439

---

<sup>871</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (20/66).

Maison Martin Margiela.

ck

**Autumn/Winter 1998/99**

**Show-room**

2 bis Passage Ruelle, 18th Arrondissement, Paris.

A white decor stands within the main area of the show space.

**Presentation**

March 1998

Le Foyer de L'Arche, La Grande Arche de la Defence, Paris. A subterranean Space under the Arch de la Defence. Three people are chosen to each represent their professional discipline in presenting their vision on the collection: New York based photographer Mark Borthwick, London based stylist Jane How and Paris based writer Sydney Picasso. Mark Borthwick's project included the projection of a video in two parts shot in New York in early March 1998 and a book entitled '2000-1'. The video features a verbal interaction between three women wearing garments of the collection. The book features photographs taken during the shooting of the video and is published in the Autumn of 1998. For Jane How's project fifteen life-size puppets are each dressed in an outfit of the collection styled by Jane. Each puppet, specially made in UK, is manipulated by two professional puppeteers. Sydney Picasso decided to produce a white cotton ribbon, on which a continuous text is printed, as well as a pamphlet entitled 'Endless Threads'. The tract is distributed and the ribbon is tied to everyone's wrist as they enter the space. Thirty members of the Maison Martin Margiela staff, in blouses blanches (white coats) serve red wine to the crowd while the three visions on the collection are being expressed. A soundtrack by Mark Borthwick plays loudly.

**Collection:**

The second part of a collection in two parts. The principal group of the collection is made up of five series of 'flat' garments with displaced shoulders or necklines. Their sleeves or their neck opening lies on their front. The panels of industrial garment patterns in black motorbike leather and sheepskin are assembled to form coats and jackets. Flat 'Grocery Bag' garments in stretch flannels and woollen herring bone. A series of 'Envelope' garments have full length zips that allow skirts, trousers and sweaters to be opened and laid flat. Various used military garments have been transformed into army trousers (worn inside out), army shirts with a displaced shoulder line. Amongst accessories are leather gloves transformed into pendant wallets and 'Anti-Theft' wallets in leather, worn as bags.

440

22

---

<sup>872</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (21/66).

Maison Martin Margiela

Spring/Summer 1999

dk

**Show-room**

2 bis Passage Ruelle, 18th Arrondissement, Paris.

For the twentieth Martin Margiela collection a white decor stands within the main area of the show space in which garments of '0' and '1' hang in a line. Across the showroom, garments of '6' hang in the formation of a mini boutique.

**Presentation**

October 1999

6 rue Fèrou, a large abandoned private house at Place St Suplice in the 6<sup>th</sup> arrondissement of Paris. The official 'calander' of shows, sent to journalists by the French Chambre Syndical of Haute Couture and Prêt à Porter is stamped and used an invitation. The invited public fill the first two floors of the house. All shutters on the windows and curtains are shut to the outside world. Only the existing light bulbs, hanging on a wire from each ceiling, light each room. The sound and conversations of the public on the first floor are broadcast to the public on the ground floor and vice versa. While the public waits for the show to begin, men in white coats, wearing 'sandwich boards', walk in procession through the rooms. Poster size photographs of garments from '6' are printed on each sandwich board. They are followed by fifteen men wearing garments from '10'. When all twenty-five men leave the space, the lights go out, and the invited public stands in darkness. Forty women wearing the collection begin their procession, one at a time, through each room. As each woman enters a room they are lit by small lights hand-held by a team of fifty-four men spread throughout the house. As they move through the room their light follows them and goes out as they leave the room. Each woman smells of patchouli oil. A soundtrack of heavy rock music plays over the sound system. For the finale all of the forty women and twenty-five men, pass through the crowd.

**Collection:**

The collection is now made up of groups: 0: Reworked garments for women; 0/10 : Reworked garments for men; 1 : A collection for women; 6 : Garments for girls & women, 10 : A wardrobe for men, 13 : Publications – objects and 22 : Shoes for women. All groups other than '1' carry a label on which the numbers 0 to 23 are printed. In each case the relevant number for that piece is encircled on its label.

441

23

---

<sup>873</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (22/66).

OK

**Spring/Summer 1999 (continued)**

'1': A summary of our favourite ideas from the past ten collections. Often the techniques of one season are used on a garment from another, for example, The Tailor's Dummy from Spring/Summer 1997 is transformed into a photo print (technique Spring/Summer 1996). Some of the other favourite ideas: 'Studies in draping' of elastic and corset bones; A negative and positive of a photo print of a sequined evening dress is applied to a dress in fluid jersey; the front and back panels of used skirts and trousers are tied to the waist; Strips of knit and jersey coil around the body by zips to form sweaters and T-shirts; Garments from a Doll's wardrobe are enlarged to human size in a way that their every detail and disproportion are respected; A series of coats, jackets, dresses, shirts, trousers and skirts have their collars pockets and styling details stitched flat transforming them into minimal garments. The 'Tabi' inspired boot is with its usual heel, a flat heel and with only its sole attached to the feet with 'Scotch tape'.

442

---

<sup>874</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (23/66).

Maison Martin Margiela

44

Autumn/Winter 1999 - 2000

**Show-room**

2 bis Passage Ruelle, 18th Arrondissement, Paris.

For the twenty-first Martin Margiela collection a white decor stands within the main area of the show space in which garments of '0' and '1' hang in a line. Across the showroom, garments of '6' hang in the formation of a mini boutique. The shoes of '22' are displayed on a white table.

Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers hang above the showroom.

**Presentation**

March 1999

The press and boutique owners are invited by fax to make an appointment at the showroom to view the collection. The showroom is open for one week, appointments are each half an hour.

On entering all visitors are invited to attend a screening of a short video on the collection which is projected in a small cinema within the building. Popcorn and soft drinks are available as those invited await to enter the cinema. A large poster for the film is plastered to the door of the cinema; Stills from the film are displayed within glass cases. The cinema is entirely painted in white. There are three rows of old cinema chairs and two spot lamps within.

The film, shot in the same cinema two weeks earlier, was directed by Martin Margiela. It features two women wearing the clothes and accessories from the collection to a sound track of an instrumental version of a tune taken from an old hits compilation album. The lights go up after seven minutes ready for the next screening.

**Collection:**

The collection is made up of groups: 0: Reworked garments for women ; 1 : A collection for women ( which carries the traditional white rectangular label); 6 : Garments for girls & women and 22 : Shoes for women. All groups other than '1' carry a label on which the numbers 0 to 23 are printed. A circle around a number identifies the group of the collection from which a garment comes.

443

---

<sup>875</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (24/66).

Autumn/Winter 1999 – 2000 (continued):

'1':

Feather duvets with detachable sleeves worn as coats, waistcoats or wraps. Vintage bed linen remade into covers for the duvets, plain white and prints (pastels or over dyed in grey). These covers may also be worn as dresses (without the duvet inside). A woollen duvet cover which may be worn as a coat. Transparent protective covers for the duvets in PVC. A series of wrap dresses in Shetland wool. When worn their top appears as a shawl, hugging the shoulders. Top and bottom close in opposite directions. Leather mittens with a separated index finger. A series of lining, dresses and skirts, with inverted triangular patches of tailoring fabrics on their front. These are worn under skirts with a front opening of the same triangular shape in a matching tailoring fabric. Deformed felted Shetland sweaters. A series of lurex wool backed sweaters and wraps. A series of dresses and tops in lining fabric with an attached necklace of the same fabric. High heel and low heel Tabi boots in black, brown and hand painted silver. Traditionally structured garments such as: A series of men's coats, cabans, raincoats and jackets with permanently raised collars and reverse. Reversible rain coat and caban, one side in wool the other in rainproof cotton. A simple wardrobe of masculine and feminine elements that are inspired by the classic tailoring techniques.

'0'

A series of garments reworked by hand (Artisan production): A series of vintage men's garments hand painted in silver – rain coat, tailored jacket, jeans and jeans jacket. Parts of vintage tailored jackets transformed into handbags. Vintage bed linen remade into covers for the duvets, plain white and prints (pastels or over dyed in grey). These covers may also be worn as dresses (without the duvet inside).

444

---

<sup>876</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (25/66).

Maison Martin Margiela

ok

**Spring/Summer 2000**

**Show-room**

2 bis Passage Ruelle, 18th Arrondissement, Paris.

For the twenty-second Martin Margiela collection the white decor that stood within the main area of the show space since Spring/Summer 1996 has been removed. The rough walls and floor of the space are roughly painted white.

Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers hang above the showroom.

**Presentation**

October 1999

The Stade Français, a listed sports stadium, in the 16<sup>th</sup> arrondissement of Paris. Twenty circular banqueting tables, three metres in diameter are covered with white cotton tablecloths. Twenty gold chairs, typical of large functions, surround each table. One place at each table has no chair. One member of the Maison Martin Margiela team, in traditional 'blouse blanche' (white coat) is in attendance at each table to serve red wine to the invited public. Just before the show starts the attendants pull wooden steps from underneath the table to fill the vacant place. They place two stiletto heels, removed from a pair of shoes, in the centre of their table. When the lights fall and the show is to commence they remove the heels. Twenty women enter the room in darkness and each move to one of the tables. An eclectic mix of twenty fifty second segments of music begins to play. A strong vertical spot of light is cast on each table. The women mount the steps to stand on a table to show their garments to the public seated and standing around the table. The room falls into darkness after twenty-five seconds and each woman moves to another table. Each woman passes from table to table until they have been on them all. At the end of the show they all put our 'blouse blanche' on over the clothes and exit the room.

**Collection:**

The collection is made up of sections: 0: Reworked garments for women ; 1 : A collection for women ( which carries the traditional white rectangular label) and 22 : Shoes for women.

**Stereotypes of garments, accessories and foot wear** executed in white to emphasise their basic characteristics of form and introduce an aspect of abstraction. **The transformed versions of these stereotypes in materials most typical for the nature of the garment, shoe or accessory.** Garments and accessories are transformed by enlargement, shoes by the breaking off of their heel.

**Spring/Summer 2000 ( continued)**

'1' The group of garments comprises men's garments such as a trench coat, blouson, blazer, dinner jacket, waistcoat, shirt, T-shirt, sweater, cardigan, and a knit vest as well as a women's second-hand dress' and slippers in various colours. Each garment of this selection exists in two formats: a stereotype made up in white cotton to emphasise their basic characteristics of form and introduce an aspect of abstraction and an enlarged version of that stereotype made up in a selection of the most typical fabrics for a garment of its type. These exist in only in size 74. The enlargements included second hand dresses, tops and slippers whose form and original size have been transformed by hand rendering a uniform size 74 for all garments. The same process of transformation has been used on each of the garments. Accessories exist as stereotypes and in a transformed version, and include reusable cardboard sunglasses and an oversized versions of real sunglasses. Powder puffs are worn as badges.

945

27

---

<sup>877</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (26/66).

## **Maison Martin Margiela**

### **Autumn Winter 2000 - 2001**

#### **Show-room**

175 rue du Faubourg Possonnière, 79009 Paris.

The Maison Martin Margiela moves premises in January 2000. The new showroom is a free standing 'Hotel particulier' surrounded by a garden. For the presentation of the twenty-third Martin Margiela collection the existing heavy stucco decor is obscured by large panels of wood painted white. White A4 pages of paper are pasted to cover the parquet floors. Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers, dominate the rooms. Silver paper curtains hang before the entrance of the Pressrooms.

#### **Presentation**

March 2<sup>nd</sup> 2000

A disused depot, belonging to the SERNAM, a goods shipping company of the SNCF, the French rail company, in the 18<sup>th</sup> arrondissement of Paris. An immobilised freight train of 12 cars stands along the loading bay. Each car is dressed as a small salon. Recorded birdsong fills the space before the beginning of the show. A white cotton runner carpet covers the middle of each car's floor; a mirrored 'Disco Ball' reflects tiny particles of light throughout. Thirty-five gilded and white chairs are placed around the walls of the each carriage to seat the invited public. Other invitees look on from outside the train. Twenty-five women, their eyes obscured by a heavy fringe of hair matching their own hair colour, each wear an outfit of the collection. Some of the women wear miniature mirror balls as earrings. The women pass slowly from carriage to carriage walking before all of the invited guests. 'Pink Room' from the soundtrack of the television series 'Twin Peaks' is played loud during the passage of the twenty-five women throughout the train.

#### **Collection:**

Oversized garments: This season some of the oversized garments in the collection are moulded to a human form of Italian size 78. These garments, when worn by a woman of a smaller size, will retain their enlarged form around the wearer. Oversized men's garments in size Italian 78, a coat, trench coat, caban, leather biker jacket, tailored jacket, dinner jacket, shirt, T-shirt and a series of knit including a sweater, cardigan and vest. A selection of garments in a man's size 78 whose outside, made in exterior fabrics, have the structure and volumes usually used for the interiors of garments. These include: a coat, trench coat, caban, leather biker jacket, tailored jacket and a dinner jacket. Several men's classic trousers and jeans, all in one size, 78, are sized down to fit women of varying sizes by a system of folding and tacking their waistband.

#### **Autumn Winter 2000 – 2001 (continued)**

Oversized women's garments: jackets and waistcoats have been interpreted in suede. Heavy stretch dresses and tops are in wool and fluid polyester with another version in two fabrics using lining and stretch wool. Moulded self-formed knits, two of these with a destroyed appearance in varying weights. Oversized traditional skirts and trousers that, by way of a folding system at their waist, may be worn by women of a usual size. Within the 'Artisanal' production, the proportions of existing and normal sized garments are amplified by way of various cutting techniques. These garments include a raincoats (two lengths), jeans jackets (long sleeve and sleeveless) and trousers in corduroy. Other garments of the collection have identical fronts & backs. Accessories include leather gloves: short and long, jabot: cotton tulle and silk, Pearl belt and sautoir, 'Tabi' boots in two heel heights in either Loden or leather, 'Tabi' socks and our 'Aids' benefit T-shirt this season in green with blue text.

446

29

---

<sup>878</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (27/66).



**Maison Martin Margiela**

**Spring / Summer 2001**

**Show-room**

175 rue du Faubourg Poissonnière, 75009 Paris.

A free standing 'Hotel particulier' surrounded by a garden. For the presentation of the twenty-fourth Martin Margiela collection the existing heavy stucco decor is obscured by large panels of wood painted white. A vivid red carpet covers the parquet floors. The red of the carpet seems to travel up the legs of the white tables and chairs and to be soaked up by the white cotton seat covers. Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers, dominate the rooms.

**Presentation**

October 12<sup>th</sup> 2000

Le Nef of L'Union Centrale des Arts Décoratifs, the vast central hall of a museum dedicated to the applied arts within the Palais du Louvre, in the 1<sup>st</sup> arrondissement of Paris. The museum is closed to the public for refurbishment. For the show the areas of the space that usually act as backstage for fashion shows host the invited public. The existing formation of the space lends itself to the creation of eleven intimate 'salons'. Each salon is host to eighty invited guests. Forty-four white chairs form a U shape around a circle of white rose petals within each salon. Other invitees stand along the walls to look on. A cotton curtain hangs across the entrance of each salon. Twenty-four women, their eyes obscured by horizontal band of opaque black or red plastic, each wear an outfit of the collection. The women pass quickly, one by one, from behind the curtain of each salon to stand on the circle of rose petals and turn before all of the invited guests. The show lights fall on the departure of each woman from the salons to be re-lit on the entry of the next model. A soundtrack of Julie London singing hits popular in the 1950's is played loud during the show.

**Spring / Summer 2001 (continued)**

**Collection**

A colour scheme for knit and woven garments of stark white, electric red, blacks with traditional man's suiting fabrics in light grey and brown Prince of Wales check as well as blue and dark grey pinstripe.

997

31

---

<sup>879</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (28/66).

ok

Oversized Men's garments to be worn by women: This season many garments are of Men's Italian size 78 and 80. There are two main themes of these garments: those with a 'Double inside' whose exterior, in light weight suiting wool and cottons, mirrors the construct of their interior, and these same garments whose fronts have been either folded back and stitched flat into their inside or onto their outside. This series includes a coat, trench coat, caban, sleeveless leather biker jacket, and tailored jacket.

Various enlarged skirts, all in one size, 78, are presented in their actual size and held up by the model's arms within the waistband of each skirt. When worn in day to day life these garments are sized down to fit women of varying sizes by a system of folding and tacking their waistband. Other garments, skirts, dresses and trousers are formed of either identical fronts or backs. Enlarged men's sweaters and cardigan's in extra fine cotton knit are in white, bright red and black.

Within the 'Artisanal' production, sections of vintage pleated skirts, of various materials and pleat widths, are reassembled into long dresses, skirts and tops. Old leather gloves or new cotton gloves are patched together to form back less tops. The detached brand labels of used garments are sewn together to form the fabric of waistcoats and halter tops.

Accessories are vintage sterling silver and plate forks moulded into bracelets and black or beige cotton Tulle scarves and collars applied heavy metal sequins. 'Tabi' boots in two heel heights in beige and black leather. The 'Aids' benefit T-shirt this season is in white cotton with white text.

448

---

<sup>880</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (29/66).

ck  
**Maison Martin Margiela**

**Autumn / Winter 2001 - 2002**

**Show-room**

175 rue du Faubourg Poissonnière, 75009 Paris.

A free standing 'Hotel Particulier' surrounded by a garden. Large panels of wood painted white obscure the existing heavy stucco decor. Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers, dominate the main rooms of the house.

**Presentation**

March 13<sup>th</sup> 2001

La Culée du Pont Alexandre III, a vast underground storage area, built entirely in stone, within the foot of the Alexandre III bridge, on the right bank of the Seine, in the 8<sup>th</sup> arrondissement of Paris, is host to the presentation of the twenty-fifth Martin Margiela collection. The space, at almost the same level as the Seine is in constant risk of flooding. The vaulted space is lit dark red for the arrival of the public. The formation of the space evokes the intimate 'salons' featured in the presentation of the last three Martin Margiela collections. Sixteen 'U' shapes of two rows of chairs randomly divide the 1,200 m sq. space. The seated and standing invitees face the centre of each 'U' of which the ground is protected by plastic sheeting. Minutes before the show is to start sixteen members of the Maison Margiela staff, wearing white work coats and carrying one of many varying beaded string door curtains, leave the backstage accompanied by one of eighteen African drummers and move to one of the 'salons'. They hang a beaded curtain at the entrance of each 'U'. It will act as a virtual door to the 'salon'. The plastic is rolled back at all 'salons' to reveal a black carpet. The room falls into darkness, the sound of the African drums fills the space. Twenty-five women wearing the collection leave the backstage; each is chaperoned by a member of staff in a white work coat who will guide them through the darkness. The women, their heavy eye make-up elongated onto their hair, enter a salon through the beaded curtains one at a time. The light of each salon is switched on upon their arrival and extinguished as they depart. Around the room the salons are illuminated at irregular intervals. The drums continue throughout building in volume and pace as the show continues. The show ends in darkness when all of the twenty-five women have visited all of the salons. The room returns to red light once all of the women have returned backstage to be flooded by the waters of the Seine 24 hours later.

445

33

---

<sup>881</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (30/66).

Autumn / Winter 2001 – 2002 (continued)

OK

**Collection.**

Large rectangles of fabric (wool, camelhair, viscose) on which details of a coat have been added to one side. Some have tie belts, others satin interior hem finishing and another the shoulder epaulettes and belt of a Trench coat. All have 'slip sleeves' so that when worn the rectangle hangs from the shoulder creating the effect of a coat from the back and a cape from the front. Extra large vintage dresses, skirts and logo T-shirts are compressed onto similar garments of much smaller size. They appear crushed down to size folded and pleated irregularly onto themselves. The logos on the T-shirts may only be read partially. Elements of classic Men's tailoring: some are enlarged and others have their fronts veiled in the same fabric as their structure allowing details such as lapels and buttons to be seen only in relief. Jackets in wool (some pin-stripe) and velvet, waistcoats in leather (an evening version in satin), a short Evening jacket ('Spencer') in wool and a Man's car coat in black leather. Enlarged western style fringed Jackets in wool and suede. Some trousers are in stretch fabric and have two waistbands creating the illusion of a second closed trouser superimposed at the front. Classic Men's trousers and Men's washed out jeans (their hip pockets removed) are cut roughly as 'culottes'. The collars and cuffs of vintage shirts are detached and worn separately. Heavy knit sweaters and cotton shirts are veiled in either silk chiffon or cotton tulle. Dresses and blouses in satin have a construction of a cross; their collars may be worn normally or at the nape of the neck. Fringe dresses in black. Enlarged silk blouses are worn with their neck bows open. Mismatched parts of Men's printed dressing gowns are patched together, over-dyed in black and lined in satin, their hemlines irregular. Segments cut from vintage mink coats of various colours are assembled into strips and worn as long fine scarves. The Martin Margiela 'Tabi' boot, part of the collection since Spring/Summer 1989 are presented as thigh boots with wedge heels in black, light and dark brown leather. As styling for the show some of the black leather boots have been painted white, some are covered with tights and others have red sticky-tape stars applied.

**Maison Martin Margiela**

**Spring / Summer 2002**

**Show-room**

175 rue du Faubourg Poissonnière, 75009 Paris.

750

34

ok ?

A free standing 'Hotel Particulier' surrounded by a garden. Large panels of wood painted white obscure the existing heavy stucco decor. Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers, dominate the main rooms of the house.

#### Presentation

October 5<sup>th</sup> – 11<sup>th</sup> 2001.

Maison Martin Margiela approach INTRO, a London based design and digital media company, to illuminate the Martin Margiela collection for Spring / Summer 2002. INTRO is briefed on the collection and sent garments from its three main themes, Circles, Folding and Cutting. INTRO decides to film the collection on 16 mm film and treat this film digitally in post production. The final result is a short film that demonstrates these main themes through real action film of the garments being worn and as objects, graphics and still life. INTRO shoots and edits their film in London in September 2001.

Members of the international press are invited to join the Maison Martin Margiela for a drink at the Café-Tabac 'Le Corona', situated on the banks of the Seine beside the Louvre Museum in central Paris. Appointments are made for every half an hour for the editorial teams of each magazine or newspaper invited. Le Corona remains open to all of its habitual customers whom are also welcome to join and view the video.

When our invitees arrive they are shown the film and a few important pieces of the collection most demonstrative of its main groups. The 'look-book' for the styling of the collection is also on view.

#### Collection.

The collection comprises three main groups of garments; Circles, Folded and Cut.

##### Circles:

Garments in the shape of a circle. These circles have been achieved by either constructing the garment from new materials or reconstructing vintage existing garments in the form of a circle. Other garments have circular hemlines of sleeves. Circular panels have been cut from the front and back of vintage Men's extra large bomber jackets and reassembled to form sleeveless or long sleeve blousons. Vintage shirts and skirts have also been treated in a similar way. Knitwear, when laid flat forms a full circle. For the long sleeve versions their sleeves curve around their outside to form the circle. When worn these knits take on the form of the body and a slight draping on the sleeve and hemline hints at their form. There are circular knit garments in varying diameters, styles and knit weight.

##### Folding:

Garments are formed entirely by folding and tacking a length of fabric into a shape that respects the human form. These folds are fixed by rivets, press buttons, bar tacks or are entirely stitched down. Basting and mending stitching are often contrasted to the fabric. Some of these garments evoke in style more traditional garments such as tuxedo jackets with satin lapels. In this group there are jackets (some with detachable sleeves that may even be worn separately), a coat, waist coats, dresses and tops. Fabrics range from heavy dark denim, silk, damask, jersey (transparent and elastic). Trousers in traditional fabrics have an inverted pleat line. Some skirts of large tubular form have high satin waistbands and are shaped to the body by folding them over and tying at the waist by an attached satin ribbon.

##### Cutting:

Garments, mainly men's garments of enlarged size, that have been raw cut at waist length. Often traditional garments this group comprises a cut Trench coat, Jacket, waistcoat, shirt and a selection of knit garments.

##### Fabrics and colours:

Fabrics traditional for their cut garment types. Other woven garments are in silks, satin, light wools, cotton and stretch damask. The dark colours of the collection range from blues, greys and black. Light colours are whites that are either pure or hued with the slightest hint of pastel green, pink, blue or beige.

(457)

de C

**Accessories:**

Collar and cuffs in black and beige macramé. Vintage and new furniture trimmings, edging, piping and braids are mixed and formed into either dark or light coloured boas and belts.

**Shoes:**

The Martin Margiela 'Tabi' boot exists in its original high round heel form or as high wedge heel or flat mules. The mules have been hand painted in very light pastel shades. For the first season tights and stockings exist with a 'tabi' toe.

452

36

---

<sup>884</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (33/66).

**Maison Martin Margiela**

*al*

**Autumn / Winter 2002 - 2003**

**Show-room**

175 rue du Faubourg Poissonnière, 75009 Paris.

A free standing 'Hotel Particulier' surrounded by a garden. Large panels of wood painted white obscure the existing heavy stucco decor. Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers, dominate the main rooms of the house.

**Presentation**

March 12<sup>th</sup> 2002

The 'Petit Palais', on the right bank of the Seine, in the 8<sup>th</sup> arrondissement of Paris, built in the 1800's as a home for the 'Great Exhibition', is host to the presentation of the twenty-sixth Martin Margiela collection for women. The show space comprises two large areas of the building that has, for years, been closed for reconstruction. One long gallery and a section of the great entrance hall on the 1<sup>st</sup> floor of the building are used. The formation of the show evokes the intimate 'salons' featured in the presentation of the last four Martin Margiela collections. Fifteen 'U' shapes of two rows of chairs randomly divide the 1,500 m sq. spaces. The seated and standing invitees face the centre of each 'U' within which a structure in scaffolding and wood has been built to support the lights for the show and act as a low podium. As the show commences the room falls into darkness, fifteen of the twenty-eight women and two men who will present the collection leave the backstage and are each accompanied to one of the 'salons' by a member of the Maison Martin Margiela team who will escort them and the other women from salon to salon. The soundtrack, an amateur recording of a live concert given in 1978 by the Italian singer Mina ( first used by the Maison Martin Margiela for its show to present its collection for Autumn/Winter 1996-1997), is played loud. The light of each salon is switched on upon their arrival and extinguished as they depart. Around the room the salons are illuminated at irregular intervals. The show ends in darkness when all of the women and two men have visited each of the salons. The room returns to its own lighting once all of the women have returned backstage. The soundtrack continues to play for thirty five minutes, constantly lowering in volume, as the invited crowd leaves the space.

453

37

---

<sup>885</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (34/66).

W

**Collection.**

The collection is based on the reviewing of classic elements of a man's and women's wardrobe. A new shoulder line and a midi length are developed for coats, dresses and skirts with the shoulder of many garments giving the impression that the garment has already been worn. Jackets and coats are in the spirit of Men's tailoring. A group of garments is inspired by the every day gesture of draping one's coat on a shoulder, a sweater across the shoulders or a T-Shirt around the neck. Such ideas were developed with vintage women's fur coats and men's rain coats (for each two original coats are fused to make one new coat). Men's shirts and military T-shirts, sweaters, cardigans and tops are also used to illustrate this theme. A fine 'Polka Dot' motif is used for viscose dresses and knitwear in dark blues and greys. Tubular panels, cut from skirts in wool and leather, are incorporated into dresses. Many pieces from the 'Artisanal' production have the spirit of Evening wear. Front segments are cut from women's vintage evening gowns and Men's evening shirts to form halter tops and long panels that may be worn over long shift dresses in crepe or lining fabric. Vintage leather Hand bags, for either day or evening, are painted and enveloped in a removable, made to measure, black or white cotton dust cover. Elements of men's suiting fabric and pieces of leather and fur are worn as brooches, bracelets and necklaces. The Martin Margiela 'Tabi' boot is in black patent and natural leather.

454

---

<sup>886</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (35/66).



**Maison Martin Margiela**

**Spring / Summer 2003**

*dm*

**Show-room**

175 rue du Faubourg Poissonnière, 75009 Paris.

A free standing 'Hotel Particulier' surrounded by a garden. Large panels of wood painted white obscure the existing heavy stucco decor. Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers, dominate the main rooms of the house.

**Presentation**

October 2nd 2002

The 'Sous-Foyer' and seven marble staircases leading into the main theatre of the Theatre National de Chaillot, within the 'Palais de Trocadero' on the right bank of the Seine is host to the presentation of the twenty-seventh Martin Margiela collection for women. Members of the invited public are seated on rows of eleven bistro style chairs placed facing the centre along the two sides of each flight of stairs. More chairs are placed at the top and the foot of each staircase. Members of the invited public also stand behind these chairs to watch the women presenting collection as they mount or descend each staircase. Just as the show is to start the three members of 'Forma' a group of percussionists who also play for the French National Orchestra leave the backstage passing through the room before taking position amongst the various percussion instruments they assembled for their improvised soundtrack to the show. As the room lights fall seven of the thirty-one women presenting the collection leave the backstage to stand before one of the staircases. They each begin to descend a staircase as the lights of the show are lit. Each woman wears a pair of vintage sunglasses, each of them different. Their make-up evokes the dark shadow of their spectacles cast on their face by the bright lights of the show. Gradually, one by one, the thirty-one women walk in succession through the space mounting and descending the staircases as they go. At one point during their procession the soundtrack falls to a near silence and the first women wearing sleigh bells within their garments reach the stairs. For a few moments, before 'Forma' re-find their tempo, the only sound in the room is the sound of these bells hidden from view. The show ends as the first women reach the foot of the first staircase they descended. At this point 'Forma' greatly increase the level of percussion. Those women who had returned backstage now enter the room in groups each shaking sleigh bells. They are joined in the cacophony by many members of the Maison Martin Margiela team in the room who loudly ring hand bells. Each of the women remove their sunglasses and smile before exiting.

(455)

39

---

<sup>887</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (36/66).

### Collection.

The collection comprises 3 principal categories of garment :

Garments transformed to reflect a movement or gesture – parts of these garments are turned back and stitched in place in a number of ways: the hemlines of dresses and skirts are folded back and fixed, unlined skirts become tops once their fronts have been lifted up onto the torso, the same gesture allows lined skirts become backless dresses; the hem at the side of a dress is brought its shoulder and stitched, Three means of refolding sections of light knit and jersey sweaters and cardigans displace their form on the body. In some cases graduated colour accentuates the effect of the transformation. Masculine trousers and jeans are turned inside out to be worn.

Vintage and used garments are 'silvered' by hand: the final patina of the silvering depends on the process used as well as the fabric of the garment treated: jeans, sailor pants. A man's cotton singlet is given a heavy shine metallic finish. A film of satin finished silver is applied to the front panel of ladies slippers. Vintage pleated skirts are enlarged by patch construction and silvered in sections along their sides. The cuffs and collars cut from used men's shirts and jackets are electroplated silver to become solid jewellery.

The dress-skirts: dresses worn as skirts: their upper section falls around the hips. In some cases their top hangs loose and for others it is stitched down as it hangs or refolded back up before stitching. Bootlaces are stitched together lengthways to become corsets and belts.

Accessories : the frames of vintage sunglasses are spray painted black and their original graduated lenses refitted. Old rugby leather rugby balls are now handbags. The waistbands cut from used jeans are silvered to become belts. The empty cases of old watches are mounted on black cotton ribbon and tied at the wrist.

The Martin Margiela 'Tabi' boot is made in stretch beige satin and black leather, in some cases the leather version is hand painted white. For the show, an old stock of eighties ladies stiletto heeled and men's shoes are worn under stretch 'Lycra' tights in pastel and vivid colours. Wax crayon etches the detail of the shoes on the exterior of the tights.

456

40

## Maison Martin Margiela

Autumn / Winter 2003-4

### Show-room

175 rue du Faubourg Poissonnière, 75009 Paris.

A 'Hotel Particulier' surrounded by a garden. Large panels of wood painted white obscure the existing heavy stucco decor. Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers, dominate the main rooms of the house. Confetti in varying tones of yellow carpets the floor. The ceiling is entirely covered with yellow paper streamers.

### Presentation

March 5th 2003

A bright red temporary structure in steel houses an exhibition entitled 'J'aime pas la Culture'. Erected in December 2002 on the Quai de la Seine in the 19th arrondissement of Paris, it will remain only until May 2003. The exhibition illuminates the milestones of popular culture over the past century. Originally opened in Brussels the entire structure and its exhibition is due to move on to London, Barcelona and Berlin. Evoking the main street of a village it seems to be almost a film set. As visitors walk along its street they have the impression that they are moving through the decades from the 1900's up to the 1990's experiencing, as they go, not only the evolution in architecture of the period but also that in the areas of science, the arts, social history etc. The atmosphere is that of an exhibition opening. There are no seats and everyone is served the red wine usual of all Martin Margiela shows. Guests are invited to visit the exhibition as they await the arrival of the 30 women presenting the collection. The room lights fall as the show begins and six men in 'Blouse Blanche' (Maison Martin Margiela white coats) leave the back stage and, by scattering yellow confetti on the floor, delineate a path for the 30 models amid the crowd gathered by now along the length of the exhibition's main street. A soundtrack of heavy electric guitar begins to fill the space. It will build and undulate throughout the show's duration. The first of the models leaves the backstage. There is no fixed lighting structure for the show. Each woman is preceded and followed by men dressed in black. A light box casting bright white light is strapped to the back of the man in front of each woman and to the chest of he who follows her. The thirty women and the men lighting them pass through the attending crowd. Strong stripes of black make-up begin on the eyes of each woman and continue onto their foreheads. As the last woman passes through the crowd strobe lights envelope the street and large petals of yellow confetti cascade on everyone from above. The Maison Martin Margiela team in their 'Blouse Blanche' joins the group of women and their lighting men as they pass through the confetti and along the street for a second time. Within minutes the strobe lights are extinguished and the usual exhibition lighting returns. The guests may continue their visit of the exhibition.

### Collection.

The collection comprises two principal themes. The 'yellowing' associated with the aging of fabrics over time provides a dominant colour palet. This effect is obtained through the choice of new and the overdyeing of existing fabrics.

The themes of the collection:

Garments with 'undone' detailing:

959

41

---

<sup>889</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (38/66).

OK

The Collars, lapels collars and fronts of coats, jackets and waistcoats are not stitched flat as usual. Their deconstructed fronts and collars naturally open up. Buttons are cut off leaving the trace of the thread that formerly held the button in place. The addition of snap fasteners inside the garment allows for the insides of lapels, collars and the lining to be visible. For knit pieces, sweaters and dresses mainly, the edges, cuffs, waists and the hems are left open. This effect is often enhanced by bleaching.

The exterior fabric of lined dresses, skirts and a few trousers have been partially raw-cut at the waist. The exterior of the skirt or trouser is only attached to the waistband on one side of the body. The hip of the wearer thus holds the fabric of the garment's exterior in place leaving the contrasted yellow lining visible. The skirt of a black chiffon evening dress has been undone and displaced further down its lining.

The waistband and fly's of men's and boy's classic trousers and jeans are cut away and become a collar and neckline once inserted into long sleeve T-Shirts. Belts may still be worn through the belt hoops becoming in this instance a necklace. This process is also applied to ladies velvet skirts allowing them to be worn as caul neck dresses once their interior lining has been detached and allowed fall to form their skirt.

'Too Short' trousers are elongated for wear once their hem's have been undone. This technique was applied to classic masculine trousers as well as evening trousers.

Vintage children's crochet knit shawls in light colours are assembled as elongated cardigans.

Vintage garment sleeves assembled as garments:

Jackets, waistcoats and sleeveless shirts as well as 'sleeve collar's and scarves are all made from either men's jacket or shirt sleeves.

The interfacing and shoulder padding of the jackets from which the sleeves have been removed have also been moulded on a tailor's dummy to become pre-formed contrasted patch-work tops. The body of the jackets have also been transformed into skirts. The addition of lining fabric allows their arm holes to become pockets.

Clear PVC, in aged yellow or smoked colours, is a recurring material for accessories and detailing throughout the collection. Belts, triple, double or thin and buttons. They always match the garment with which they are worn. Knit garments in lambswool have large buttons in the same colours of PVC.

Other accessories include miniature Perspex clothes pegs as well as old scissors and bunches of keys embedded in yellowed Perspex that may be used as pendants or key fobs.

The Martin Margiela 'Tabi' boot has two transformations this season. A knee high model as well as another cut to the ankle both with the traditional round heel.

458

42

**Maison Martin Margiela**

dk

**Spring / Summer 2003**

**Show-room**

175 rue du Faubourg Poissonnière, 75009 Paris.

A free standing 'Hotel Particulier' surrounded by a garden. Large panels of wood painted white obscure the existing heavy stucco decor. Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers, dominate the main rooms of the house.

**Presentation**

October 2nd 2002

The 'Sous-Foyer' and seven marble staircases leading into the main theatre of the Theatre National de Chaillot, within the 'Palais de Trocadero' on the right bank of the Seine is host to the presentation of the twenty-seventh Martin Margiela collection for women. Members of the invited public are seated on rows of eleven bistro style chairs placed facing the centre along the two sides of each flight of stairs. More chairs are placed at the top and the foot of each staircase. Members of the invited public also stand behind these chairs to watch the women presenting collection as they mount or descend each staircase. Just as the show is to start the three members of 'Forma' a group of percussionists who also play for the French National Orchestra leave the backstage passing through the room before taking position amongst the various percussion instruments they assembled for their improvised soundtrack to the show. As the room lights fall seven of the thirty-one women presenting the collection leave the backstage to stand before one of the staircases. They each begin to descend a staircase as the lights of the show are lit. Each woman wears a pair of vintage sunglasses, each of them different. Their make-up evokes the dark shadow of their spectacles cast on their face by the bright lights of the show. Gradually, one by one, the thirty-one women walk in succession through the space mounting and descending the staircases as they go. At one point during their procession the soundtrack falls to a near silence and the first women wearing sleigh bells within their garments reach the stairs. For a few moments, before 'Forma' re-find their tempo, the only sound in the room is the sound of these bells hidden from view. The show ends as the first women reach the foot of the first staircase they descended. At this point 'Forma' greatly increase the level of percussion. Those women who had returned backstage now enter the room in groups each shaking sleigh bells. They are joined in the cacophony by many members of the Maison Martin Margiela team in the room who loudly ring hand bells. Each of the women remove their sunglasses and smile before exiting.

(959)

---

<sup>891</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (40/66).

### Collection.

The collection comprises 3 principal categories of garment :

Garments transformed to reflect a movement or gesture – parts of these garments are turned back and stitched in place in a number of ways: the hemlines of dresses and skirts are folded back and fixed, unlined skirts become tops once their fronts have been lifted up onto the torso, the same gesture allows lined skirts become backless dresses; the hem at the side of a dress is brought its shoulder and stitched, Three means of refolding sections of light knit and jersey sweaters and cardigans displace their form on the body. In some cases graduated colour accentuates the effect of the transformation. Masculine trousers and jeans are turned inside out to be worn.

Vintage and used garments are 'silvered' by hand: the final patina of the silvering depends on the process used as well as the fabric of the garment treated: jeans, sailor pants. A man's cotton singlet is given a heavy shine metallic finish. A film of satin finished silver is applied to the front panel of ladies slips. Vintage pleated skirts are enlarged by patch construction and silvered in sections along their sides. The cuffs and collars cut from used men's shirts and jackets are electroplated silver to become solid jewellery.

The dress-skirts: dresses worn as skirts: their upper section falls around the hips. In some cases their top hangs loose and for others it is stitched down as it hangs or refolded back up before stitching. Bootlaces are stitched together lengthways to become corsets and belts.

Accessories : the frames of vintage sunglasses are spray painted black and their original graduated lenses refitted. Old rugby leather rugby balls are now handbags. The waistbands cut from used jeans are silvered to become belts. The empty cases of old watches are mounted on black cotton ribbon and tied at the wrist.

The Martin Margiela 'Tabi' boot is made in stretch beige satin and black leather, in some cases the leather version is hand painted white. For the show, an old stock of eighties ladies stiletto heeled and men's shoes are worn under stretch 'Lycra' tights in pastel and vivid colours. Wax crayon etches the detail of the shoes on the exterior of the tights.

960

---

<sup>892</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (41/66).

## Maison Martin Margiela

Autumn / Winter 2003-4

### Show-room

175 rue du Faubourg Poissonnière, 75009 Paris.

A 'Hotel Particulier' surrounded by a garden. Large panels of wood painted white obscure the existing heavy stucco decor. Two huge chandeliers, dressed in muslin dust covers, dominate the main rooms of the house. Confetti in varying tones of yellow carpets the floor. The ceiling is entirely covered with yellow paper streamers.

### Presentation

March 5th 2003

A bright red temporary structure in steel houses an exhibition entitled 'J'aime pas la Culture'. Erected in December 2002 on the Quai de la Seine in the 19th arrondissement of Paris, it will remain only until May 2003. The exhibition illuminates the milestones of popular culture over the past century. Originally opened in Brussels the entire structure and its exhibition is due to move on to London, Barcelona and Berlin. Evoking the main street of a village it seems to be almost a film set. As visitors walk along its street they have the impression that they are moving through the decades from the 1900's up to the 1990's experiencing, as they go, not only the evolution in architecture of the period but also that in the areas of science, the arts, social history etc. The atmosphere is that of an exhibition opening. There are no seats and everyone is served the red wine usual of all Martin Margiela shows. Guests are invited to visit the exhibition as they await the arrival of the 30 women presenting the collection. The room lights fall as the show begins and six men in 'Blouse Blanche' (Maison Martin Margiela white coats) leave the back stage and, by scattering yellow confetti on the floor, delineate a path for the 30 models amid the crowd gathered by now along the length of the exhibition's main street. A soundtrack of heavy electric guitar begins to fill the space. It will build and undulate throughout the show's duration. The first of the models leaves the backstage. There is no fixed lighting structure for the show. Each woman is preceded and followed by men dressed in black. A light box casting bright white light is strapped to the back of the man in front of each woman and to the chest of the man who follows her. The thirty women and the men lighting them pass through the attending crowd. Strong stripes of black make-up begin on the eyes of each woman and continue onto their foreheads. As the last woman passes through the crowd strobe lights envelope the street and large petals of yellow confetti cascade on everyone from above. The Maison Martin Margiela team in their 'Blouse Blanche' joins the group of women and their lighting men as they pass through the confetti and along the street for a second time. Within minutes the strobe lights are extinguished and the usual exhibition lighting returns. The guests may continue their visit of the exhibition.

### Collection.

The collection comprises two principal themes. The 'yellowing' associated with the aging of fabrics over time provides a dominant colour palette. This effect is obtained through the choice of new and the over-dyeing of existing fabrics.

The themes of the collection:

Garments with 'undone' detailing:

The collars, lapels, collars and fronts of coats, jackets and waistcoats are not stitched flat as usual. Their deconstructed fronts and collars naturally open up. Buttons are cut off leaving the trace of the thread that formerly held the button in place. The addition of snap fasteners inside the garment allows for the insides of lapels, collars and the lining to be visible. For knit pieces, sweaters and dresses mainly, the edges, cuffs, waists and the hems are left open. This effect is often enhanced by bleaching.

469

AN OVER VIEW OF THE MARTIN MARGIELA LINES FOR WOMEN:

'1' THE COLLECTION FOR WOMEN

The original and primary collection of women's prêt-a-porter by Maison Martin Margiela debuted for Spring / Summer 1989. This collection has traditionally been the subject of the Maison's fashion shows and exhibition work.

Whereas the labels of all of the other Maison Martin Margiela lines have a label on which the numbers 0 to 23 are printed this collection, today, still carries the original Maison Martin Margiela entirely blank white label. The four white stitches that attach the label are visible on the exterior of unlined garments.

THEMES THIS SEASON

**Elongated collars can become hoods.**

Garments created to evoke the look of someone who shelters from the rain under their coat, its collar at the top of their head. The neck or shoulder line of these garments has been elongated so that it may be worn as a hood. When not worn up this collar drapes over the shoulder and a vent in the garment's back seam allows the hook of a hanger to pass through so allowing it to hang properly. **Pockets and buttons are therefore placed higher than usual. Their back appears much shorter than their front.** Scarves of this theme are moulded to fit the head. Each garment will be accompanied by an instruction card.

REMODELED GARMENTS:

**Remodelled by Darts:**

Garments are narrowed by the use of darts to create smaller fitted shapes. Sleeves, shoulders, collars, and the bodies of jackets, coats, shirts and t-shirts are narrowed. The folds of excess fabric remain on the garment's inside. **Trousers are also narrowed and are designed in the three shapes: "EASED", "USUAL" and "FITTED".**

**Remodelled by Opening at the seams, folding and re-stitching:**

**Different** garments are opened and taken in at their back or side. Jackets, trench, over and pea-coats have been resized by opening their **back** seams and folding and sewing down the surplus material to the outside of the garment. This results in the satin lining, label and hanging loops of these garments being brought to their outer surface and their armholes being drawn towards the centre of their body. **Sleeves are narrowed in**

(467)

<sup>894</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (43/66).



a similar way by opening the seam on the back of their sleeve. Trousers have been taken in at the sides displacing their crease toward the outer leg.

**Garments made from strips of cut leather**

Coat and short jackets made from cut strips of leather. A short waistcoat and collar in this series are worn as accessories over jackets and coats.

**COLOUR PLATE**

**Dark colours, blacks, contaminated black and browns. Shades of rust and brick. Dusty pinks, salmon and shades of purple. Various shades of blue. Shades of beige and flesh. Touches of flame red and greens in silk chiffon. Jersey with 'flock' print.**

(468)

2

## A SELECTION OF OTHER STYLES

Evening dresses with the traces of removed embroidery. Garments with fringes, visible 'zig-zag' cut edges and burnt and singed hemlines. Sweaters and accessories in jacquard tiger knit.

Sweaters with sleeves, attached at the cuffs to form a loop. The sleeve goes around the body crossing at the front with the cuffs fixed at the back.

### Accessories

#### A lifesize snake:

An imitation boa constrictor in velvet jacquard and stuffed with jersey is used as an accessory.

#### Fur accessories

Sheepskin mittens, Separate cuffs in black and white Mongolian goat. The detached collar of waistcoat in goat fur to be worn under or over jackets and coats.

#### Ear Muffs

Leather gloves to be worn over the head as ear muffs.

(469)

3

## Maison Martin Margiela

Printemps/Été 2006

### Show-room

163, Rue St Maur, 75011 Paris.

Un ancien couvent construit au 18<sup>ème</sup> siècle servit d'orphelinat, tenu, pendant près de 100 ans, par les Soeurs de la Charité. En 1939, le bâtiment fut transformé en une école privée de dessin industriel, qui ferma ses portes en 1994. Durant onze ans, les six étages de l'immeuble de 3000 mètres carrés restèrent vacants, avant de devenir le nouveau (et quatrième) siège de la Maison Martin Margiela à la fin de l'année 2004.

### Présentation

Le vendredi 7 Octobre 2005

Le Stade Français, un stade de sports, dans le 16<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Un tissu épais recouvrant le toit prive le grand hall de la lumière du jour. Le parquet de jeux du Stade fut entièrement recouvert de moquette noire. Des tribunes symétriques, utilisées généralement dans les cirques, s'élèvent de chaque côté d'un rail de 'Dolly' (chariot). Normalement utilisé sur les tournages de films, le rail forme un 'U' inversé partant et finissant dans le backstage. Vingt-sept femmes présentent, chacune, une silhouette de la collection. Une par une, les femmes entrent dans le Stade poussées sur des chariots, utilisés ordinairement pour porter une caméra et son caméraman sur les plateaux de tournages. Des caméramans professionnels habillés de noir poussent doucement chaque chariot, avec un modèle et sa tenue, tout le long du rail. Des poursuites de théâtre devant et derrière chaque femme les suivent et éclairent pendant leur tour du stade. Le tissu de certains vêtements part du rouleau de tissu pour aller sur le corps. Des bijoux de glaçons colorés fondent et laissent des traces sur les tissus blancs. Une forte musique rock se transformant en hits pop et kitsch, retentit dans l'espace.

### Collection

Les principaux thèmes de cette saison sont :

**Les vêtements dissouts :** Des vêtements sont comme dissouts sur un côté, l'autre partie du vêtement reste construite. Un Trench coat, une veste, des robes et des pantalons semblent asymétriques. Par exemple, une jambe du pantalon reste 'telle quelle', l'autre devient une simple traîne de tissu.

**Les pois :** sont traités de deux manières :

**Les imprimés de pois optiques déformés :** Des pois semblent écrasés pour devenir des ovales à l'approche de la bordure du chiffon de soie et le centre du 'crêpe de chine'.

470

<sup>897</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (46/66).

**Les pois découpés et utilisés comme base de vêtements :** De gros pois coupés dans des doublures en viscose, de la soie, du cuir et des draps de laine, sont superposés pour former des vêtements (robes, gilets et vestes), ainsi que des accessoires ( un boa et une cape).

**Vêtements drapés et enroulés :** Un large élastique sert de base au corps. Des pans de soie fluide sont drapés autour d'un élastique pour former un vêtement.

Les couleurs de cette saison sont : les blancs – du blanc cassé au blanc optique. Rouge vif et jaune canari. Les gris du foncé au clair, un bleu nuit et du noir.

471

---

<sup>898</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (47/66).

Maison Martin Margiela

Collection Women Spring Summer 2007

A more minimal and constructed femininity is at times sharp. Exaggerated shoulders and lapels refer to an evolution in the Maison Martin Margiela silhouette that is longer, more slender and more graphic. Legs pass through slashes in long skirts and trousers. Targets knit in jersey are worn as garments. Asymmetry is often exaggerated by the use of a single shoulder pad.

Vivid colours, even primary, blues, blacks, reds and whites are marked on nude and flesh tones.

Jacket lines :

There are two predominant shapes for the sharply structured jackets with this season, a more masculine shape and that drawing more on feminine references. Each shape has a sharply defined and wide shoulder line and often extra wide lapels. In each instance the cuff length is exactly in line with that of jacket hem.

Capes and targets

Capes seem as jackets or T-Shirts as capes in solid structured dark colours or in fluid contrasting striped jersey knit. Huge 'Targets' are knit in red or blue stripe in fine silk jersey. The Target's centre is cut and serves as a neck line or is displaced on to one shoulder and cut to create an arm hole. The 'Bulls eye' is either apparent at the nape of the neck or on one shoulder of what become asymmetrical dresses.

Stars

Cut, silk-screened, stitched or drawn freehand (as exclusive prints), stars feature on dresses cut to reveal star-shaped segments of either matching or contrasted lining, as well as on full backless tops and 'Body's of many fabrics and silks.

(472)

Slashes bare:

Legs are bared by horizontal partial slashes in the limb of a trouser or the shirt of a dress that allows the fabric to be drawn aside. A trouser, a strapless dress, short and long straight skirts in chiffon lined cotton gabardine are all treated in this way.

Low Necklines and upturned collars.

Some necklines are lengthened to such an extent as to allow that the left leg is brought forward out of a dress, a 'one-piece' or a shirt. The outline of the neckline of these garments is drawn to refer to an upturned and flattened collar or reverse.

Trousers as trains.

Waists are high and nipped. Waistbands either defined or invisible. Legs are straight and narrow. Pockets are deep and low and brought forward so as to avoid breaking narrow hip lines. Fabrics are opaque or in some cases transparent. Some legs are so elongated they become trains if not tucked into shoes or gathered around the ankle.

Garments of Beaded Shawls

Black and white beaded shawls are used to create a dress and top. Circular cotton large fishnet is used as either a top or skirt.

'Bodys'

Of many types, fabrics, forms and uses. Bat-wing jersey, star print silk, striped jersey knit or dark silk chiffon are just a few examples. Another important body serves as a base or a foundation for the collection. In opaque flesh toned stretch jersey it is either sleeveless or long sleeved, with or without incorporated shoulder pads and with or a black bra incorporated into its front.

Detachable details:

Triangles of suiting fabric, matching that of jackets, may be hooked invisibly to obscure their neckline.

973

Exaggerated wide jacket reverses seem to hang in place from a fabric binding at the nape of the neck.

'One-pieces' in cool flecked wool create the illusion of a waistcoat being worn with a matching trouser or long skirt forming overalls.

#### Remnants

The fabric remainders from the target and circular garments are either simply worn as scarves or used to create a new backless garment. The fabric remnant is draped at the nape of the neck and along the bodice then passed through the legs and brought forward to be tied at the waist to create a halter top 'onepiece' or mini-short.

#### Cat's eyes

A pair of cats' eyes are printed on the chest of silk jersey T-shirts.

#### Accessoires

Mens' shirt collar with integrated tie scarf

Three colour scarf like three scarves sown together

Beaded shawls, in black or white

Long « crocodile tail » train in green silk

Giant music note in leather and aluminium worn as a badge

Necklace and bracelet made of assembled one to another aviator sunglasses.

Transparent Plexiglas bracelet with embroidered star in red or blue wool yarn.

#### Shoes

##### Crystal effect

The Plexiglas heel holds boots, stilettos, slip-ons and sandals in transparent plastic, in satin or vegetal leather. The invisible heel gives the illusion of a stand on tiptoe.

##### Paste-up

Boots, stilettos and sandals in paper glued on leather and wooden heel on which are marked the technical fabrication instructions.

474

---

<sup>901</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (50/66).

MAISON MARTIN MARGIELA  
Collection Défilé Automne/Hiver 2007-08

Notre collection pour la saison Automne Hiver 2007-08 est une évolution directe de notre précédente collection Printemps/Eté 2007. L'aspect graphique, minimal, construit et féminin de la collection a été retravaillé et amplifié. La carrure exagérée (50 cm) de la silhouette met en avant une allure plus longue, fine et graphique.

Anneaux, boucles et tubes structurent la plupart des vêtements. La gamme de couleurs est composée de différentes textures et tonalités de noirs avec des touches de lumières apportées par des couleurs fluorescentes: jaune, rose et vert. Les tissus sont pour la majeure partie de la pure laine, du cachemire, des soies et des popelines de coton.

LES EPAULES :

Une nouvelle épaule pointue-triangulaire définit la silhouette de cette saison. Plusieurs vêtements en tissus fluides sont portés avec une structure séparée qui définit la ligne d'épaule. Des cintres ont été spécialement conçus pour la livraison de ces vêtements.

ANNEAUX, BOUCLES ET TUBES :

Le thème majeur et récurrent ainsi qu'une approche au niveau de la construction des vêtements de la collection.

Morceaux de tissus :

Les tissus cousus en circulaire drapent le devant du corps et passent dans le dos pour créer des jupes longueur genoux et longues qui sont fermées en bas (des fentes sur les côtés permettent de passer les jambes).

Attachés au cou et portés dans le dos comme des capes, ces vêtements sont fermés devant couvrant le buste.

Des longueurs de tissus sont fermées à la fin créant des tubes qui forment des jupes. L'anneau de tissu drapant le cou et les épaules laissant la poitrine exposée.

975



Manches :

Une manche court le long de l'épaule pour se draper autour du cou, et finir seconde manche ou corps de vêtement.

Les manches du vêtement sont attachées par les poignets pour créer un anneau qui se porte dans le dos ou devant. Les bras passent discrètement dans les fentes de l'anneau.

Anneaux :

Des anneaux en lapin rasé sont attachés ensemble pour créer des blousons avec ou sans manche.

Des anneaux en fourrure de chèvre noir ou jaune fluo évoquent un pneu dégonflé/chambre à air . Ils sont portés autour des épaules comme des écharpes mammouth.

Enfin, des anneaux remplis de ouatine poids plume sont recouverts de tulle rebrodé de strass et sequins sur l'intérieur et l'extérieur de la pièce. Strass et sequins noirs sont appliqués sur le tulle gris foncé et ceux en argent sur tulle blanc.

Boucles :

Des cordelettes-tricotin en cachemire, crème et jaune fluo, crée une sorte de squelette, descendant en taille, le long des bras, ou servant de châle autour du cou.

Tubes :

Des tubes de tissus sont ouatinés et servent de ceinture ou de colliers.

Du cuir noir et blanc cousu en tubulaire sont cousus ensembles pour donner une structure aux vêtements.

Vêtements 2en1/ intégrés :

Un vêtement est totalement intégré à un autre vêtement jusqu'au point de disparaître dans l'autre, créant à la fois, une fusion et un effet de trompe l'œil.

Une mini jupe ou une jupe genoux est intégrée à un pantalon slim. Ce qui semble être une robe de soirée devant est en réalité une combinaison de dos. Un pantalon droit d'homme de face devient de dos un caleçon moulant. Des chaussures sont drapées avec le même tissu que les pantalons allongeant ainsi la silhouette jusqu'à la pointe des pieds en trompe l'œil.

Les pantalons de ce thème ont une taille 'naturelle' qui est la prolongation de la taille haute de cet été.

476

#### CAPES ET VESTES :

Les capes en tissu méga-chevron ont la même ligne d'épaule pointue-triangulaire que les vestes. Elles sont portées courtes et boutonnées dans le dos : le corps est alors comme enfermé dans le vêtement.

Plusieurs styles de vestes sont asymétriques : absence de revers d'un côté et revers porté relevé de l'autre. Tous ces modèles ont des épaules pointues-triangulaires.

#### MANCHES CHAUVE-SOURIS :

C'est une partie importante de la collection cette saison, des chemises en popeline et chiffon de soie aux cols châles, des robes qui peuvent être portées en trench. Tous les vêtements avec des manches chauve-souris ont des épaules pointues-triangulaires, avec la structure qui donnent cette large carrure.

#### TISSUS FLUORESCENTS :

Il est très difficile et rare d'avoir des tissus naturels dans ces couleurs vives et nous sommes très heureux d'avoir réussi à créer cet effet sans avoir recours aux tissus synthétiques.

#### ESCARPINS ET BOTTES VOILÉS :

Des bottes et des escarpins sont voilés de tissus, donnant un effet de fusion avec le vêtement porté.

Les tissus utilisés sont ceux de la collection. Ces voiles vont du chiffon transparent noir, chair, blanc et rose fluo à des jerseys opaques jaune fluo, chair, noir ou blanc optique.

Il y a également des bottes en cuir noir et fluorescent. Certaines des bottes en cuir fluo ont été cirées en noir ne laissant apparaître la couleur originale en bout de chaussure.

Enfin un autre thème majeur pour les chaussures est le trompe l'œil. Des chaussures de danse à brides et talons en cuir argent ont été comme « remplies » ou fusionnées à une structure en cuir chair qui créent alors des bottes et escarpins.

977

**Maison Martin Margiela**

**Show collection Spring/Summer 2008**

Our collection for Spring/Summer 2008 is a further evolution on the graphic, architectural approach to a feminine silhouette developed over the past three seasons. The minimal approach and juxtaposition of construction / fluidity, structure / nudity and horizontal with vertical further emphasises the view on femininity expressed last season.

The exaggerated shoulders of the silhouette are defined further and are even wider than before and ergonomically taper onto and down the arm.

Garments are highly finished with pure and stark lines. A singular exception to this perfected finish is one style of jeans in black or pastels that has been 'Ripped to threads'

Exaggerated volumes on the upper body stand in stark contrast to a fine and tapered line. Lengths of silhouettes are either micro short or long with no length in-between.

Colours range through two distinct schools of fresh and 'muddied' pastels to black, greys and varying tones of flesh. Fabrics are for the greater part natural with pure wools, cashmere, silks and poplins.

**SILHOUETTE:**

Defined by an architectural, sharp, large shoulder line tapering the body to a slim and even x-slim silhouette. Trousers and jeans are highly tapered with an exaggerated slim fit.

**SHOULDERS:**

Still sharp and architectural, a new extended shoulder defines the silhouette for this season. Many garments made of loose or fluid fabrics are delivered and worn with a separate brace that defines the shoulder. This season the shoulders tapers quickly into the arm to extend the lithe silhouette. Even Jersey and lycra "bodys" are structured with the same shoulder.

479

### ILLUSIONARY LIGHT

The illusion of light reflected and refracted on garments. A 'Trompe l'œil' creates the illusion of shine on an entirely matt wardrobe. The illusion of sequined garments under a spotlight. Only matt white, grey and black sequins create the points of light, the rest of the fabric is left « as is ». The illusion of a Latex garment under a spotlight. A print of light reflected on Latex is applied on matt leather and stretch jersey. Only the light is recreated; the rest of the fabric is left « as is ». The flash of a camera is printed on a leather clutch bag.

### OTHER GARMENT STRUCTURES:

#### VACANT PANELS:

The absence of segments of a garment defines its allure and utility. The breastplate of a jacket or masculine style shirt has been removed. Jackets in two lengths with their front removed leaving only the exaggerated shoulder structure with the tapered sleeves visible from the front. In another instance only the exaggerated lapels and bottom portion of a classic masculine style jacket remain and form a garment. An entire jacket may be reconstructed when this garment is worn with a similar jacket from which the front panels have been removed.

#### LENGTHS OF FABRIC COIL AROUND & WRAP THE BODY:

1. One panel of fabric drapes front and back over the shoulder and a separate shoulder structure. Stitches darts and tacks structure the garment.
2. The edges of a length of fabric wrap around the arms and over the shoulder 'brace' to create an 'almost' cape.
3. A panel of fabric undulates as an 'S' between and joining trouser legs. Almost 'Hybrid' garments, one trouser leg remains visible at the front and the other from the back.

#### HORIZONTAL SEGMENTS:

A strong graphical 'demarcation', the body seems re-'portioned' by garments demarking defined contrasted horizontal panels.

480

**ENCRUSTED DETAILS in 3D:**

Abstractions of accessories seem 'trapped' in or integrated into the fabric of a garment.

A buckle melds into a belt

A small shoulder bag is fused into a t-shirt

A sunglasses case is incrustated into a t-shirt at its neckline.

**COLOURS:**

Two schools of pastels: Fresh, light and sharp or muddied, dark and obtuse. Grey, Black, white and flesh colour often worn together to give a strong graphic contrast.

**PRINTS:**

An adapted Airbrush 'Western - Big sky' Poster style print with horses dancing in the clouds. Mostly black and white airbrush style print degrading on the upper front or back parts of black garments.

**FINISH:**

Matt, pure, clean, graphic and highly finished lines. One jean, extra-slim fit, ripped to threads- in white, pastel shades and black.

**SHOES:**

One style in four variations from sandal to thigh boot. The foot held in a circular band wrapped around the bridge of the foot. Matt fabrics in mainly fresh pastel tones.

981

**SUNGLASSES:**

The first pair of sunglasses for women introduced this season as line « 8 » a result from a collaboration between Maison Martin Margiela and the Italian company Marcolin. One style in four colours - Black, Mirror, Transparent and brown. « L'incognito » : A flat uni-lense transverses the front and sides of the face like a black band hiding the identity. (An evolution of the treatment of photographs by the Maison Margiela since its first collection for spring-summer 1989) A dedicated accessory has been created worn - a chain with clasp and bar - to hold the sunglasses when they are not worn.

Available in February 2008 in Maison Martin Margiela stores and corners and in a selection of luxury multi brand stores worldwide.

**For all further enquiries please contact:**

Maison Martin Margiela,

Patrick Scallon

Samantha Garrett,  
International Press Manager,

163 rue St Maur,  
75011 Paris.

Tel: +33-1-44536320

Fax: +33-1-44536336

E-mail: [presse@martinmargiela.net](mailto:presse@martinmargiela.net)

982

**ADVANCE IN THE ACTIVITIES OF THE MARTIN MARGIELA  
BRAND TOWARDS ITS CUSTOMERS IN PARIS.**

September 2005 sees a further development in the activities of the Maison Martin Margiela brand in Paris:

The opening of Maison Martin Margiela, Grenelle,  
September 2005

The ninth Martin Margiela brand shop in the world.

(page 2, 3 4 & 5 of this document)

483

1

---

<sup>909</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (58/66).

MAISON MARTIN MARGIELA  
Collection Défilé Automne/Hiver 2007-08

Notre collection pour la saison Automne Hiver 2007-08 est une évolution directe de notre précédente collection Printemps/Été 2007. L'aspect graphique, minimal, construit et féminin de la collection a été retravaillé et amplifié. La carrure exagérée (50 cm) de la silhouette met en avant une allure plus longue, fine et graphique.

Anneaux, boucles et tubes structurent la plupart des vêtements. La gamme de couleurs est composée de différentes textures et tonalités de noirs avec des touches de lumières apportées par des couleurs fluorescentes: jaune, rose et vert. Les tissus sont pour la majeure partie de la pure laine, du cachemire, des soies et des popelines de coton.

LES EPAULES :

Une nouvelle épaule pointue-triangulaire définit la silhouette de cette saison. Plusieurs vêtements en tissus fluides sont portés avec une structure séparée qui définit la ligne d'épaule. Des cintres ont été spécialement conçus pour la livraison de ces vêtements.

ANNEAUX, BOUCLES ET TUBES :

Le thème majeur et récurrent ainsi qu'une approche au niveau de la construction des vêtements de la collection.

Morceaux de tissus :

Les tissus cousus en circulaire drapent le devant du corps et passent dans le dos pour créer des jupes longueur genoux et longues qui sont fermées en bas (des fentes sur les côtés permettent de passer les jambes).

Attachés au cou et portés dans le dos comme des capes, ces vêtements sont fermés devant couvrant le buste.

Des longueurs de tissus sont fermées à la fin créant des tubes qui forment des jupes. L'anneau de tissu drape le cou et les épaules laissant la poitrine exposée.

489

<sup>910</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (59/66).



Manches :

Une manche court le long de l'épaule pour se draper autour du cou, et finir seconde manche ou corps de vêtement.

Les manches du vêtement sont attachées par les poignets pour créer un anneau qui se porte dans le dos ou devant. Les bras passent discrètement dans les fentes de l'anneau.

Anneaux :

Des anneaux en lapin rasé sont attachés ensemble pour créer des blousons avec ou sans manche.

Des anneaux en fourrure de chèvre noir ou jaune fluo évoquent un pneu dégonflé/chambre à air. Ils sont portés autour des épaules comme des écharpes mammouth.

Enfin, des anneaux remplis de ouatine poids plume sont recouverts de tulle rebrodé de strass et sequins sur l'intérieur et l'extérieur de la pièce. Strass et sequins noirs sont appliqués sur le tulle gris foncé et ceux en argent sur tulle blanc.

Boucles :

Des cordelettes-tricotin en cachemire, crème et jaune fluo, crée une sorte de squelette, descendant en taille, le long des bras, ou servant de châle autour du cou.

Tubes :

Des tubes de tissus sont ouatinés et servent de ceinture ou de colliers.

Du cuir noir et blanc cousu en tubulaire sont cousus ensembles pour donner une structure aux vêtements.

Vêtements 2en1/ intégrés :

Un vêtement est totalement intégré à un autre vêtement jusqu'au point de disparaître dans l'autre, créant à la fois, une fusion et un effet de trompe l'œil.

Une mini jupe ou une jupe genoux est intégrée à un pantalon slim. Ce qui semble être une robe de soirée devant est en réalité une combinaison de dos. Un pantalon droit d'homme de face devient de dos un caleçon moulant. Des chaussures sont drapées avec le même tissu que les pantalons allongeant ainsi la silhouette jusqu'à la pointe des pieds en trompe l'œil.

Les pantalons de ce thème ont une taille 'naturelle' qui est la prolongation de la taille haute de cet été.

485

#### CAPES ET VESTES :

Les capes en tissu méga-chevron ont la même ligne d'épaule pointue-triangulaire que les vestes. Elles sont portées courtes et boutonnées dans le dos : le corps est alors comme enfermé dans le vêtement.

Plusieurs styles de vestes sont asymétriques : absence de revers d'un côté et revers porté relevé de l'autre. Tous ces modèles ont des épaules pointues-triangulaires.

#### MANCHES CHAUVÉ-SOURIS :

C'est une partie importante de la collection cette saison, des chemise en popeline et chiffon de soie aux cols châles, des robes qui peuvent être portées en trench. Tous les vêtements avec des manches chauve-souris ont des épaules pointues-triangulaires, avec la structure qui donnent cette large carrure.

#### TISSUS FLUORESCENTS :

Il est très difficile et rare d'avoir des tissus naturels dans ces couleurs vives et nous sommes très heureux d'avoir réussi à créer cet effet sans avoir recours aux tissus synthétiques.

#### ESCARPINS ET BOTTES VOILÉS :

Des bottes et des escarpins sont voilés de tissus, donnant un effet de fusion avec le vêtement porté.

Les tissus utilisés sont ceux de la collection. Ces voiles vont du chiffon transparent noir, chair, blanc et rose fluo à des jerseys opaques jaune fluo, chair, noir ou blanc optique.

Il y a également des bottes en cuir noir et fluorescent. Certaines des bottes en cuir fluo ont été cirées en noir ne laissant apparaître la couleur originale en bout de chaussure.

Enfin un autre thème majeur pour les chaussures est le trompe l'œil. Des chaussures de danse à brides et talons en cuir argent ont été comme « remplies » ou fusionnées à une structure en cuir chair qui créent alors des bottes et escarpins.

486

Pour plus d'informations :

Maison Martin Margiela

Patrick Scallon & Samantha Garrett

163, rue Saint Maur  
75011 PARIS

Tel : +33 1 44 53 63 20  
Fax : +33 1 44 53 63 36  
Email : [presse@martinmargiela.net](mailto:presse@martinmargiela.net)

987

---

<sup>913</sup> Maison Martin Margiela, *Press release : Spring/Summer 1989- Autumn/Winter 2003-4*, wisselende nummering (62/66).

**Maison Martin Margiela**

**Show collection Spring/Summer 2008**

Our collection for Spring/Summer 2008 is a further evolution on the graphic, architectural approach to a feminine silhouette developed over the past three seasons. The minimal approach and juxtaposition of construction / fluidity, structure / nudity and horizontal with vertical further emphasises the view on femininity expressed last season.

The exaggerated shoulders of the silhouette are defined further and are even wider than before and ergonomically taper onto and down the arm.

Garments are highly finished with pure and stark lines. A singular exception to this perfected finish is one style of jeans in black or pastels that has been 'Ripped to threads'

Exaggerated volumes on the upper body stand in stark contrast to a fine and tapered line. Lengths of silhouettes are either micro short or long with no length in-between.

Colours range through two distinct schools of fresh and 'muddied' pastels to black, greys and varying tones of flesh. Fabrics are for the greater part natural with pure wools, cashmere, silks and poplins.

**SILHOUETTE:**

Defined by an architectural, sharp, large shoulder line tapering the body to a slim and even x-slim silhouette. Trousers and jeans are highly tapered with an exaggerated slim fit.

**SHOULDERS:**

Still sharp and architectural, a new extended shoulder defines the silhouette for this season. Many garments made of loose or fluid fabrics are delivered and worn with a separate brace that defines the shoulder. This season the shoulders tapers quickly into the arm to extend the lithe silhouette. Even Jersey and lycra "bodys" are structured with the same shoulder.

(488)

### ILLUSIONARY LIGHT

The illusion of light reflected and refracted on garments. A 'Trompe l'œil' creates the illusion of shine on an entirely matt wardrobe. The illusion of sequined garments under a spotlight. Only matt white, grey and black sequins create the points of light, the rest of the fabric is left « as is ». The illusion of a latex garment under a spotlight. A print of light reflected on latex is applied on matt leather and stretch jersey. Only the light is recreated; the rest of the fabric is left « as is ». The flash of a camera is printed on a leather clutch bag.

### OTHER GARMENT STRUCTURES:

#### VACANT PANELS:

The absence of segments of a garment defines its allure and utility. The breastplate of a jacket or masculine style shirt has been removed. Jackets in two lengths with their front removed leaving only the exaggerated shoulder structure with the tapered sleeves visible from the front. In another instance only the exaggerated lapels and bottom portion of a classic masculine style jacket remain and form a garment. An entire jacket may be reconstructed when this garment is worn with a similar jacket from which the front panels have been removed.

#### LENGTHS OF FABRIC COIL AROUND & WRAP THE BODY:

1. One panel of fabric drapes front and back over the shoulder and a separate shoulder structure. Stitches darts and tacks structure the garment.
2. The edges of a length of fabric wrap around the arms and over the shoulder 'brace' to create an 'almost' cape.
3. A panel of fabric undulates as an 'S' between and joining trouser legs. Almost 'Hybrid' garments, one trouser leg remains visible at the front and the other from the back.

#### HORIZONTAL SEGMENTS:

A strong graphical 'demarcation', the body seems re- 'portioned' by garments demarking defined contrasted horizontal panels.

489

**ENCRUSTED DETAILS in 3D:**

Abstractions of accessories seem 'trapped' in or integrated into the fabric of a garment.

A buckle melds into a belt

A small shoulder bag is fused into a t-shirt

A sunglasses case is incrustated into a t-shirt at its neckline.

**COLOURS:**

Two schools of pastels: Fresh, light and sharp or muddied, dark and obtuse. Grey, Black, white and flesh colour often worn together to give a strong graphic contrast.

**PRINTS:**

An adapted Airbrush 'Western - Big sky' Poster style print with horses dancing in the clouds. Mostly black and white airbrush style print degrading on the upper front or back parts of black garments.

**FINISH:**

Matt, pure, clean, graphic and highly finished lines. One jean, extra-slim fit, ripped to threads- in white, pastel shades and black.

**SHOES:**

One style in four variations from sandal to thigh boot. The foot held in a circular band wrapped around the bridge of the foot. Matt fabrics in mainly fresh pastel tones.

490

**SUNGLASSES:**

The first pair of sunglasses for women introduced this season as line « 8 » a result from a collaboration between Maison Martin Margiela and the Italian company Marcolin. One style in four colours - Black, Mirror, Transparent and brown. « L'incognito » : A flat uni-lense transverses the front and sides of the face like a black band hiding the identity. (An evolution of the treatment of photographs by the Maison Margiela since its first collection for spring-summer 1989) A dedicated accessory has been created worn - a chain with clasp and bar - to hold the sunglasses when they are not worn.

Available in February 2008 in Maison Martin Margiela stores and corners and in a selection of luxury multi brand stores worldwide.

**For all further enquiries please contact:**

Maison Martin Margiela,

Patrick Scallon

Samantha Garrett,  
International Press Manager,

163 rue St Maur,  
75011 Paris.

Tel: +33-1-44536320

Fax: +33-1-44536336

E-mail: [presse@martinmargiela.net](mailto:presse@martinmargiela.net)

451

12.12 Bijlage 12: Ongenummerde kranten- en magazineartikels – Sepulchre, Cécile. "Paris S'Éveille!" L'Officiel (FR). Maart 1998.

Happening *L'Officiel* N° 823.  
maart 1998 (aan w)

# Paris

Les projecteurs se braquent à nouveau sur Paris.  
Pas moins de sept créateurs, recrutés par des maisons phare,  
font leurs premiers pas cette saison sur les podiums des **S'Éveille!**

plus grandes griffes parisiennes. Après les coups d'éclats de la couture, le prêt-à-porter  
sort de son engourdisse ment préparant une renaissance de la mode française

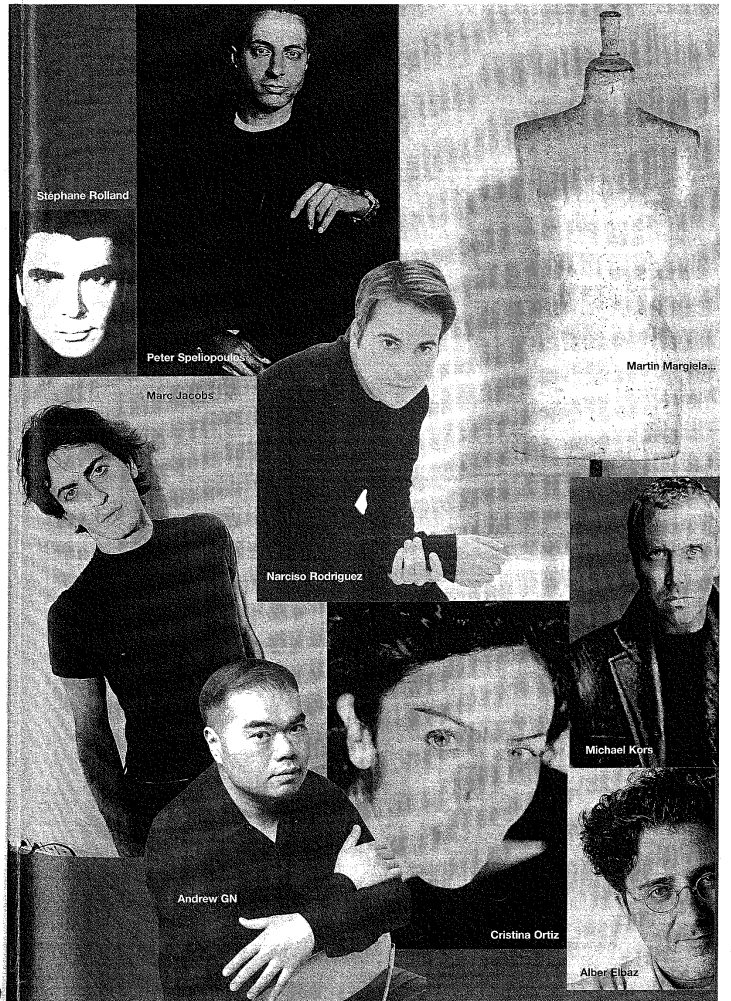
PAR CÉCILE SEPULCHRE

«PARIS S'ENDORT, PARIS SE MEURT»... crient-ils y a peu les Cassandre de la mode. La mode française, pénalisée par une crise de renouvellement de ses créateurs, liée aux insuffisances de ses formations et de son industrie, vivait dans la douleur la montée de la concurrence américaine et italienne. La presse anglo-saxonne, qui annonçait déjà l'enterrement de Paris, va toutefois devoir revoir sa copie. Alors que les grandes griffes de haute couture renouent avec un faste étourdissant, sous l'impulsion de tumultueux créateurs anglais, en coulisses se prépare le second acte de la renaissance parisienne. Pendant la semaine des défilés de prêt-à-porter de mars, pas moins de sept nouveaux créateurs feront leurs premiers pas sur les podiums. Chez les grands noms de la maroquinerie, citons les arrivées de Marc Jacobs chez Louis Vuitton, Martin Margiela chez Hermès, Michael Kors chez Céline et Narciso Rodriguez chez Loewe. Dans les maisons de couture, on signale le recrutement d'Andrew GN chez Pierre Balmain. Et à la direction de la création des griffes de prêt-à-porter apparaissent Cristina Ortiz chez Lanvin et Stéphane Rolland chez Jean-Louis Scherrer. Des nominations qui s'ajoutent aux récentes promotions d'Alber Elbaz chez Guy Laroche et Peter Spolopoulos chez Cerruti. «Autant de sang neuf arrivant sur Paris en même temps, ne peut que provoquer le réveil de la mode française», assure Floriane de Saint-Pierre, chasseuse de tête spécialisée dans les créateurs, à l'origine de plusieurs de ces recrutements. «Après les derniers défilés de couture très remarqués par la presse internationale, ces défilés de nouveaux créateurs vont certainement provoquer une forte excitation autour de Paris», confirme Yves Carcollie, le P.D.G. de Louis Vuitton Mallelier. Alors que la première vague de créateurs (John Galliano chez Christian Dior, Alexander McQueen chez Givenchy, Stella McCartney chez Chloé) misait sur la création pure et le glamour, redonnant tout son lustre à l'aristocrate couture et démodant le minimalisme, la plupart de ces nouveaux venus tiennent un tout autre discours. Celui du chic sans le choc, de la création mise

au service de savants concepts, une démarche qui les rapproche davantage des grandes griffes américaines ou italiennes. «Paris emboîte le pas à New York dans la recherche de créateurs privilégiant les vêtements destinés à être portés et reportés de façon plus quotidienne. Les griffes américaines, issues du prêt-à-porter industriel, ont eu naturellement cette attitude alors que pour la mode française, influencée par la tradition de la couture et bercée dans un bouillonnement d'art et de culture, cette démarche était moins spontanée», observe Ralph Tolédano, le directeur général de Guy Laroche qui a réussi à séduire 90 points de ventes dans le monde parmi les plus prestigieux depuis l'arrivée. Il y a un an, d'Alber Elbaz. «Certes, notre créateur est américain, mais les emplois créés seront bien français», ajoute-t-il, coupant court au débat sur la nationalité des créateurs. Chez Céline, Nan Legeai, la P.D.G. de la griffe, témoigne d'un même souci de proximité. «À la différence des maisons de couture, nous pouvons nous permettre une démarche plus commerciale. Outre son talent, Michael Kors nous offrira son sens de la modernité et de l'élégance sans dérouter pour autant nos clientes actuelles», plaide-t-elle. Les projets vont déjà bon train dans la maison qui, non contente de lancer une ligne de montres, annonce la création d'une filiale japonaise. Harcelés par les médias, la plupart des stylistes ont décidé de couper court aux interrogations sur leurs projets en gardant le silence jusqu'à leur première collection. Un silence rompu toutefois par Stéphane Rolland, qui confirme la tendance soit dans ses partis pris stylistiques. «Je souhaite rester très en phase avec la réalité et me mettre à la portée des jeunes filles comme des grands-mères. Les femmes, qui ont des vies souvent trépidantes, ne doivent pas s'interroger trop longtemps le matin, il faut leur offrir des vêtements évidents», plaide le nouveau directeur de la création de Jean-Louis Scherrer. Reste donc à s'armer de patience pour voir si ces promesses prendront forme dans les boutiques, à l'automne prochain.

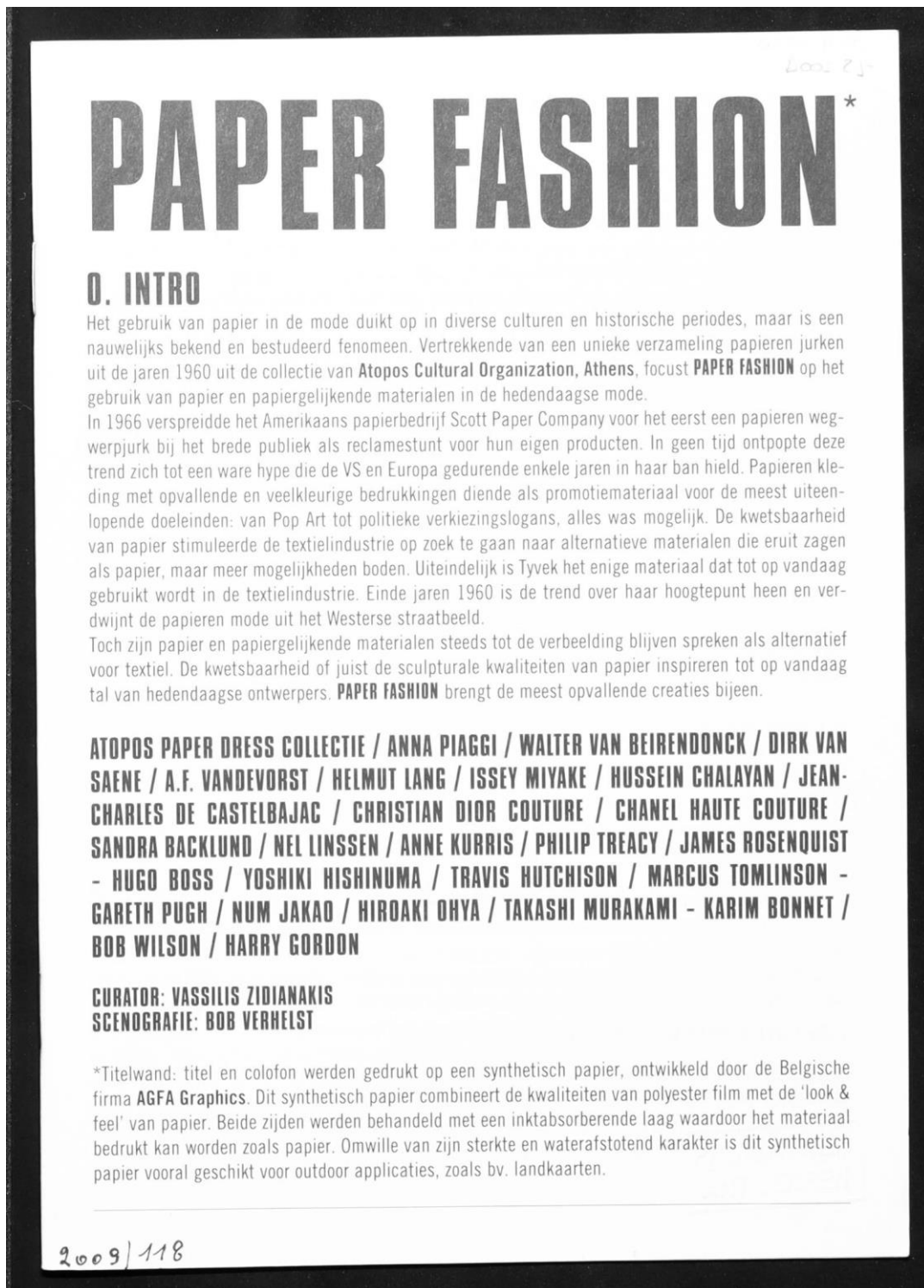
Photos: Pierre Dulac - Paolo Fozzati - François Marie Blavier - William Linton

385

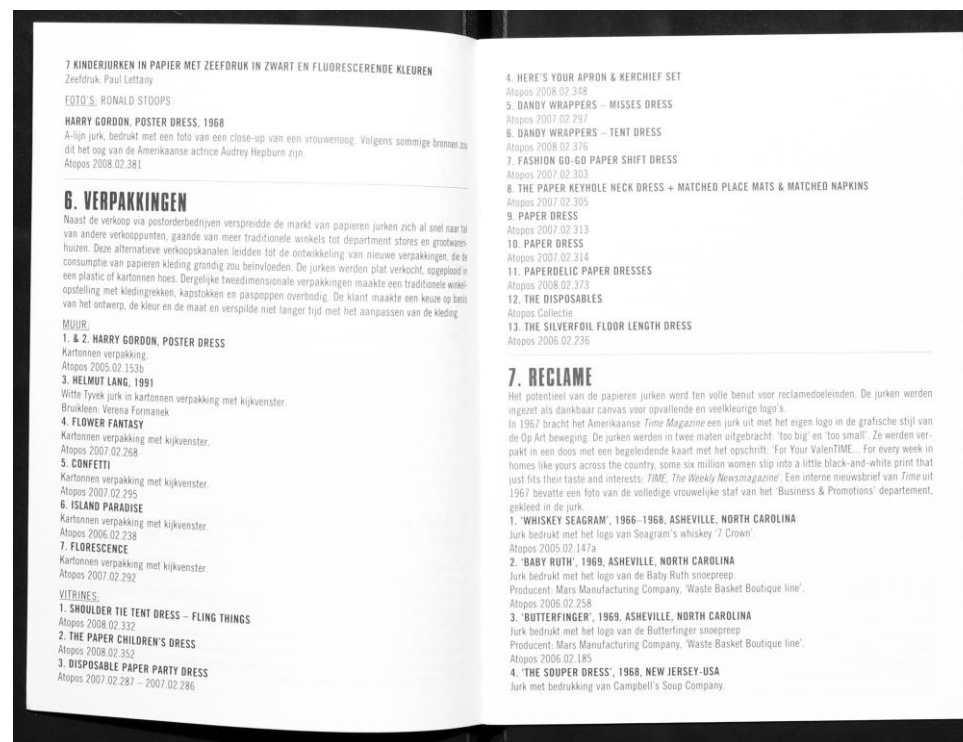


918 Cécile Sepulchre, "Paris S'Éveille!", L'Officiel, nr. 823 (maart 1998): geen paginanummer.





<sup>919</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (1/12).



<sup>920</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (2/12).

<sup>921</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (3/12).



Mix van cellulose en katoen.  
Atopos 2005.02.049

**5. THE BIG ONES FOR '68', 1968, USA**  
Jurk met bedrukking van portretten van populaire Universal Studios filmsterren.  
Atopos 2006.02.252

**6. 'THE BIG ONES FOR '68', 1968, USA**  
Jurk met bedrukking van portretten van populaire Universal Studios filmsterren.  
Atopos 2006.02.252

**7. '20TH CENTURY FOX'**  
Jurk met bedrukking van portretten van populaire 20th Century Fox filmsterren.  
Atopos 2007.02.267

FOTO'S (LINKS NAAR RECHTS):  
**ADVERTENTIE MET COUPON VOOR 'BUTTERFINGER' EN 'BABYRUTH' JURK**  
Atopos 2006.06.025  
**ADVERTENTIE MET COUPON VOOR 'BANDANA' EN 'OP ART' JURK**  
Atopos 2006.06.015  
**ADVERTENTIE VOOR PAPIEREN PARTY SET**  
Atopos 2005.06.003  
**JURK TER PROMOTIE VAN TIME MAGAZINE, 1967**  
Royal Ontario Museum 576.77 © ROM

**8. HUSSEIN CHALAYAN - 'AIRMAIL DRESS' DECEMBER 1999**  
De 'airmail dress' van Hussein Chalayan, de Britse ontwerper van Turks-Cypriotische afkomst, is geïnspireerd op luchtpostpapier, een zeer dun papier te herkennen aan de blauwe en rode streepjes aan de randen. De jurk loopt onderaan uit in een briefslag en kan opgepluisd worden zodat ze in de enveloppe past en verstuurd kan worden. De jurk met handgeschreven handschap kan vervolgens gedragen worden door de bestemmeling. Hoewel de verzender fysiek afwezig is, wordt hij of zij voor de bestemmeling ook heel erg aanwezig telkens de jurk gedragen wordt.

**1. A-LIJN JURK IN WITTE TYVEK MET EEN BRIEFOMSLAG ACHTERAAN AAN DE ZOOM**  
Bruikleen: Marie-Claude Beaud  
**2. BRIEFOMSLAG MET OPGEVOUWEN WITTE TYVEK JURK**  
Bruikleen: Marcus Tomlinson  
FOTO: MARCUS TOMLINSON

**9. A.F. VANDEVORST LENTE-ZOMER 2004**  
Door zijn stugheid kan papier een bijzonder dankbaar materiaal zijn voor vormstudie. Het is minder wispelturig dan textiel en houdt makkelijk een bepaalde vorm. Daarenboven is papier goedkoper, wat het definitieve stof zou immers veel kostelijker zijn. De lente-zomer collectie 2004 van het Antwerpse ontwerperduo **A.F. Vandevorst** — An Vandevorst en Filip Arcks — bevat een asymmetrische plissé rok in verschillende lagen. In het ontwerpproces werd de rok eerst uitgevoerd in papier om een realistisch beeld te krijgen van het volume van de plooiën.

"Het werken met papier laat toe om grafischer te werken en nieuwe vormen te ontdekken", aldus An Vandevorst. De ontwerpers vonden de papieren rok zo sterk dat ze besloten verschillende stukken uit de collectie in bruin papier uit te voeren en deze schouetten te tonen tijdens het defilé in Parijs. Elk papieren ensemble introduceerde een aantal varianten op dit model, uitgevoerd in verschillende stoffen. De bruine en beige tinten van het papier keerden terug in de collectie, die geïnspireerd was op het thema roofvogels, hun warme kleurenpalet, de lichtheid en gratie van hun vlucht. A.F. Vandevorst worden wel vaker geïnspireerd door de schoonheid van zogenaamd 'arme' materialen zoals papier, karton en vilt. De herfst-winter collectie van 2003-2004 bevat een aantal jassen in verschillende materialen, die teruggaan op het model van een oude kartonnen kleermakersbuste die de ontwerpers op een rommelmarkt ontdekten. De kartonnen onderdelen van de buste worden bijgehouden door metalen rivetten. De tuwe vorm van de buste en de sluiting met rivetten in plaats van klassieke naden, werden overgenomen in het ontwerp van de jassen.

**1. KARTONNEN KLEERMMAKERSBUSTE**, Datum onbekend  
**2. A.F. VANDEVORST, LENTE-ZOMER 2004**, Blouse en plissé rok uitgevoerd in kraftpapier  
**3. A.F. VANDEVORST, LENTE-ZOMER 2004**, Blouse en plissé rok uitgevoerd in wit katoen  
DVD: A.F. VANDEVORST, LENTE-ZOMER 2004

**10. 'DO IT YOURSELF'**  
In November 1966 nodigde de firma **Mars Manufacturing** de kunstenaar **Andy Warhol** uit om tijdens een performance een nieuw concept voor papieren jurken te promoten. Mars had een blanco papieren jurk op de markt gebracht, die geleverd werd in een doos met een palet waterverf in verschillende kleuren en een verfborstel. Het concept werd verkocht onder de slogan 'paint-your-own-dress' ('beschilder je eigen jurk'). Papieren mode werd zo gepromoot als een creatieve en zelfs artistieke bezigheid. Tijdens de performance droeg Nico, de zangeres van de Velvet Underground, de jurk terwijl Warhol ze bewerkte. Nico nam plaats op een tafel en vervolgens zelfgedrukte Warhol het opschrift 'Fragile' op de voorkant. Hij signeerde de jurk met 'Dali'. Op een tweede jurk kleefde Warhol grote papieren bananen in zelfdruk. Beide jurken werden geschonken aan het Brooklyn Museum in New York.

FOTO'S:  
**NICO (VELVET UNDERGROUND), ANDY WARHOL & GERARD MALANGA**  
Abraham & Straus, New York, 9 Nov. 1966 © Foto: Fred W. McDarrah  
**ANDY WARHOL, 'BANANA DRESS', MANUFACTURED BY MARS, 1966**  
Brooklyn Museum 66.3722, New York © Brooklyn Museum  
**ANDY WARHOL 'FRAGILE DRESS', MANUFACTURED BY MARS, 1966**  
Brooklyn Museum 66.237.1, New York © Brooklyn Museum  
**1. KARTONNEN DOOS 'FANCY COLOR' MET 1 WITTE PAPIEREN JURK OM ZELF TE BESCHILDEREN EN DRIE POTJES VERF IN FELLE KLEUREN**  
West-Duitsland, jaren '60  
Atopos collectie

**2. ROBERT WILSON - 'LISA', NEW YORK 2007**  
Atopos verzamelde verschillende blanco jurken van Mars Manufacturing en besloot een aantal van deze jurken uit te besteden aan kunstenaars en ontwerpers, waaronder de Amerikaanse regisseur **Robert Wilson**. Op deze manier wenst Atopos het 'do it yourself' concept en de artistieke praktijk van het bewerken van papieren jurken uit de jaren 1960, vandaag verder te zetten.



FOTO: ROBERT WILSON © Robert Wilson & The Byrd Hoffman Watermill Foundation, 2007

**3. KARIM BONNET / TARASHI MURAKAMI, 2002**  
Papieren jurk met een bloemenmotief van de Japanse kunstenaar Takashi Murakami gedragen door Héloïse Kelmächter op de opening van Murakami's tentoonstelling in de Fondation Cartier, Parijs.  
Bruikleen: Héloïse Kelmächter

**11. DIRK VAN SAENE 'SNOW IN JUNE', LENTE-ZOMER 1999**  
**Dirk Van Saene's** lente-zomer collectie 1999 met als titel 'Snow in June' bevat een aantal jurken, rokken en broeken in crépepapier. Inspiratiebron voor deze collectie was een foto van de Amerikaanse fotograaf Diane Arbus, waarop een aantal mentaal gehandicapte volwassenen in crépe papieren kostuums afgebeeld staan. Ze zijn onderweg naar een Halloween feest. Vooraleer de catwalk te betreden liepen de modellen tijdens het defilé onder een platform door waarop make-up artieste **Inge Crognard** stond. Zij strooide piepschuimen bolletjes over de gezichten van de modellen. Deze bolletjes bleven kleven op de ingesmeerde oogleden en vormden zo de make-up: wilskeur en speels, zoals neerwaarderende sneeuwvlokjes. De papieren kledingstukken werden in productie gebracht en opgepluisd verkocht in een plastic verpakking met opdruk. Deze 'instant' jurken konden daadwerkelijk een- à tweemaal gedragen worden.

**DIRK VAN SAENE, LENTE-ZOMER 1999, 10 SILHOUETTEN IN CRÉPEPAPIER**  
FOTO: 'UNTITLED (4)', DIANE ARBUS, 1970-1971  
DVD: DIRK VAN SAENE, LENTE-ZOMER 1999

**12. TAPA**  
Tapa, soms ook *amate* of *amati* genoemd, kan beschouwd worden als een voorloper van papier. Het is voornamelijk terug te vinden in de gebieden rond de evenaar en wordt gemaakt uit de vezels van de houten hamer. De vezels worden eerst gekookt en vervolgens plat gestampt met een *tapa* als materiaal veel soepeler waardoor het zich beter leent voor kledingtoepassingen.

**LENDENDEKEN**  
Herkomst: pigmee-bevolking, Ituri, Congo  
Voer 1962  
De *tapa* wordt doorgaans beschilderd door de vrouwen, die tijdens deze bezigheid vaak onder invloed zijn van planten met geestverruimende bestanddelen. Dit zou de onregelmatigheden in sommige van de Bruikleen: Liban Poillet, Galerij Darou, Antwerpen.

**13. ISSEY MIYAKE**  
De Japanse ontwerper **Issey Miyake** raakte vooral bekend met zijn onderzoek naar onconventionele methodes van kleding maken. In 1993 creëerde hij 'Pleats Please', een kledingconcept dat de nadruk legt op flexibiliteit en beweeglijkheid. Voor 'Pleats Please' ontwikkelde Miyake een techniek waarbij afgewerkte kledingstukken geplisseerd worden. De stukken worden tussen twee vellen papier in een hitte-

pers geplaatst om zo de plooiën in het textiel aan te brengen. Wanneer de vellen papier nadien verwijderd worden, blijven de plooiën permanent in de kleding bewaard. Voor de Atopos collectie recycleerde **Miyake** een aantal vellen papier uit het plissé-proces en maakte er acht nieuwe jurken van.

**ISSEY MIYAKE, 8 JURKEN IN GEPLISSEERD PAPIER, 2008**  
Atopos collectie

**14. JAPAN - CHINA**  
De productie van papier ontstond circa 2000 jaar geleden in China en werd gedurende de daarop volgende eeuwen verder geperfectioneerd in Japan. Vanaf de 10de eeuw kende men er het *kamiko* proces, waarbij stijf papier racht gemaakt wordt door het verschillende keren samen te drukken, opnieuw glad te strijken en vervolgens te impregneren met plantensappen. Het uiteindelijke resultaat is een papier dat aanvoelt als textiel en waterbestendig is. Deze materialen konden echter niet gewassen worden en hadden dus steeds een tijdelijk karakter. De *kamikos* werden o.a. gebruikt door de Boeddhistische monniken die er hun eigen papieren kleding uit vervaardigden. Ze droegen ze als beschutting tijdens hun meditaties in de open lucht. Bij hun terugkeer in de tempel werd de papieren kleding verbrand in een groot vuur om zich zo te zuiveren van de gedachten die men tijdens de meditatie had kwettrouwd aan het papier. Papieren wasfeits of *shifu* werden in de 16de eeuw ontwikkeld in Japan. Bij deze techniek worden dunne repen papier gedraaid tot compacte draden die vervolgens geweven kunnen worden. Aanvankelijk werd *shifu* gebruikt door arme boeren die door gebrek aan ander materiaal oude rekeningenboeken verscheurden tot dunne stroken papier. Later werd de techniek verfijnd door de Samoerai. Zij gebruikten *shifu* vooral voor ceremonieel kleding. Het papier werd beschreven met gebeden alvorens dit te verscheuren in stroken en te verwerken tot draden.

**BEELD: ILLUSTRATIE VAN HET PRODUCTIEPROCES VAN KAMIKO KLEDING**  
(naar Nihon Sankai Meibutsu Zukai, 1754)

**MUUR:**  
**1. KIMONO VOOR VROUWEN**  
Japan, Shifu techniek, geweven katoen en papier.  
19de eeuw  
Atopos 2006.08.003

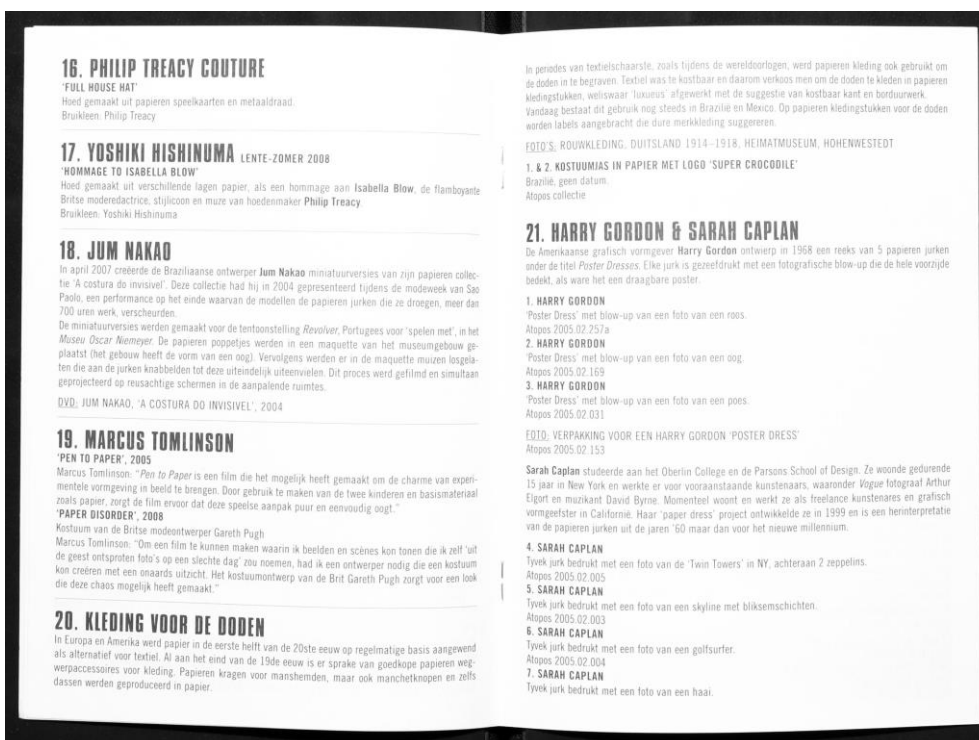
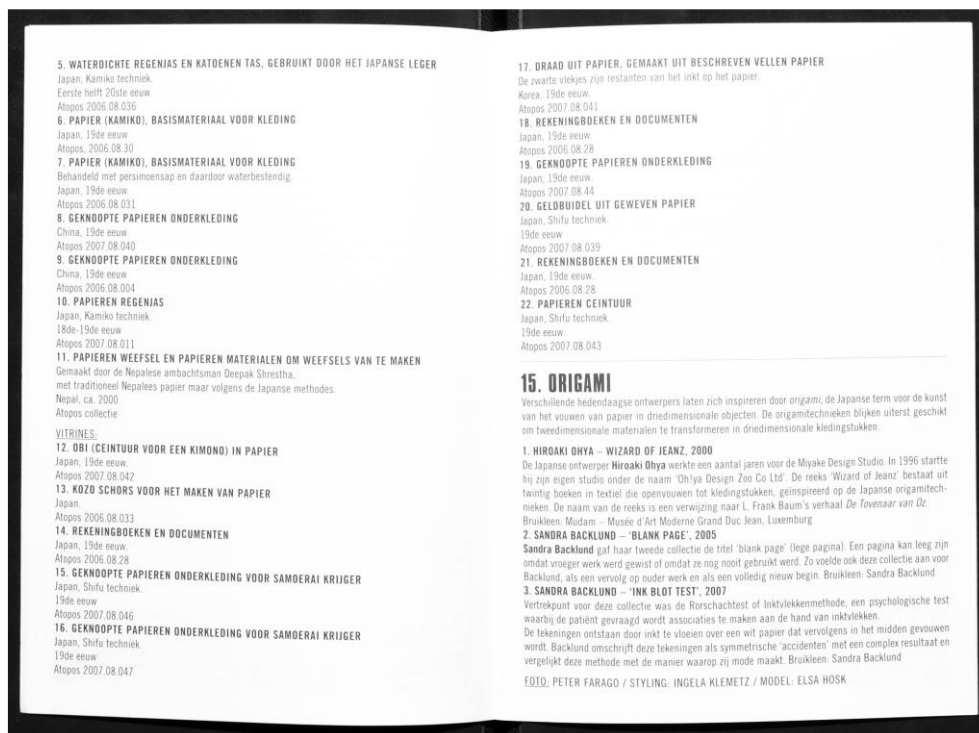
**PODIUM:**  
**2. GEWOVEN PAPIER EN KATOEN, ONTWERPEN DOOR DE JAPANESE KUNSTENARES REIKO SUDD**  
Nuno Corporation, ca. 2000  
Atopos 2007.08.051

**3. INDICO KIMONO VOOR MANNEN**  
Japan, Shifu techniek, geweven katoen en papier.  
18de-19de eeuw  
Atopos 2006.08.010

**4. PAPIEREN JAS**  
Japan, Kamiko techniek.  
18de-19de eeuw  
Atopos 2006.08.032

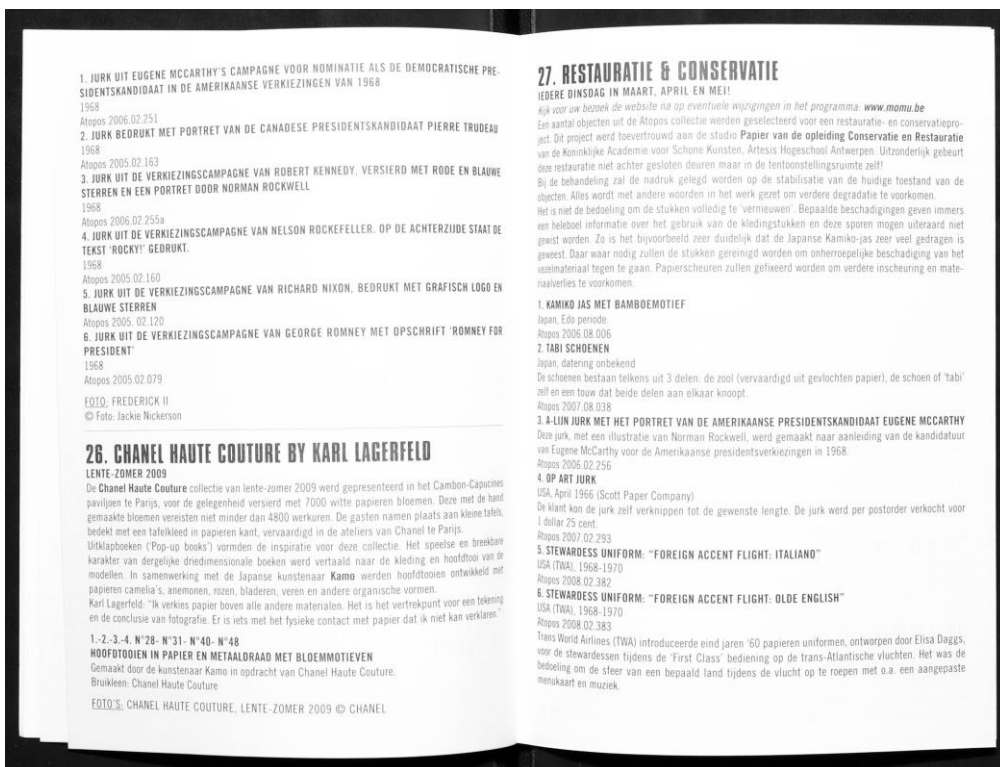
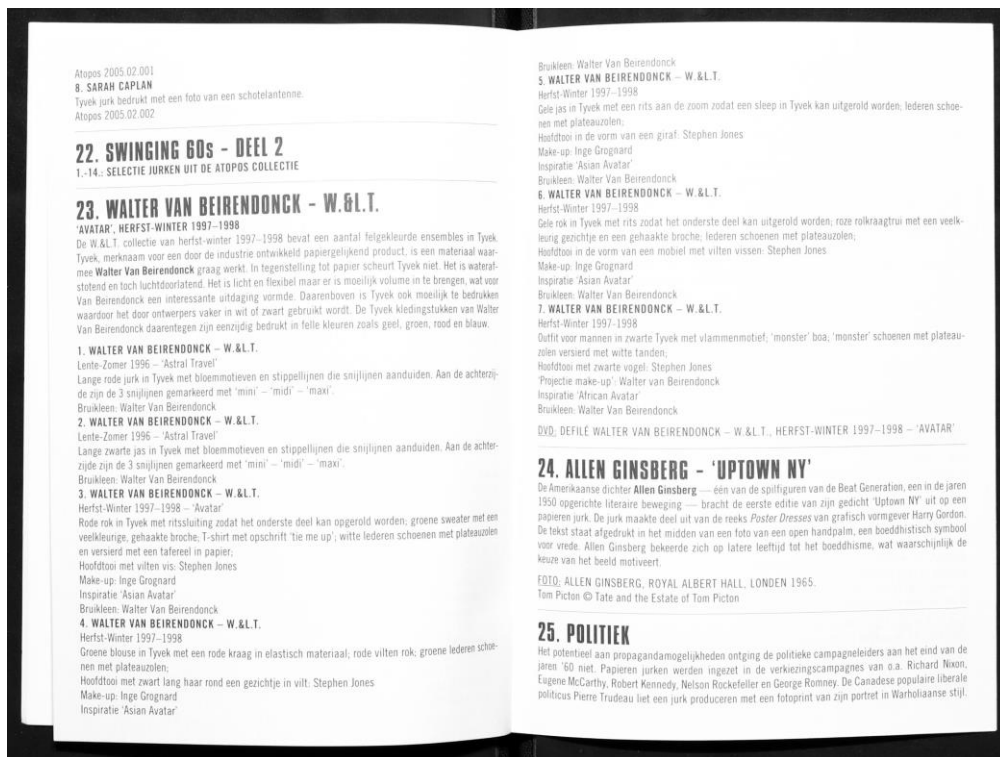
922 MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (4/12).

923 MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (5/12).



924 MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (6/12).

925 MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (7/12).



<sup>926</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (8/12).

<sup>927</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (9/12).

## 28. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

'HOMMAGE À LA PRESSE'. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC POUR KO & CO, 1983  
Handbeschilderde jurken in Tyvek, geïnspireerd op de covers van tijdschriften

### 1. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

Tyvek jurk beschilderd met een cover van het tijdschrift 'Newsweek'.  
Atopos 24/1391M

### 2. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

Tyvek jurk beschilderd met een cover van een tijdschrift (onbekend).  
Atopos 24/1389N

### 3. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

Tyvek jurk beschilderd met een cover van het tijdschrift 'Les Cahiers du Cinéma'.  
Atopos 24/1397N

### 4. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

Tyvek jurk beschilderd met een cover van het tijdschrift 'National Geographic'.  
Atopos 24/1396N

### 5. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

Tyvek jurk beschilderd met een cover van het Franse modetijdschrift 'L'Officiel'.  
Atopos 24/1392M

### 6. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

Tyvek jurk beschilderd met een cover van het tijdschrift 'Tintin'.  
Atopos 24/1395M

### 7. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

Tyvek jurk beschilderd met een cover van het tijdschrift 'Le Journal de Mickey'.  
Atopos 24/1398M

### 8. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

Tyvek jurk beschilderd met een cover van het tijdschrift 'Life'.  
Atopos 24/1394M

### 9. JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC

Tyvek jurk beschilderd met een cover van een tijdschrift (onbekend).  
Atopos 24/1390M

## 29. BOB DYLAN

CIRCA 1967

A-lijn jurk bedrukt met een foto van Bob Dylan.

Atopos 2005.02.019

## 30. KRANTENKNIPSELS

De Atopos collectie bevat verschillende A-lijn jurken met afbeeldingen van krantenknipsels. Op één specifieke jurk is een knipsel uit 'The Tacoma News Tribune' te herkennen dat verwijst naar de lancering van de Apollo 10, de ruimtevlucht die voorafging aan de eigenlijke maanlanding door de Apollo 11. Krantenknipsels vinden we ook terug bij de Italiaanse ontwerpster **Elsa Schiaparelli**, bekend om haar surrealistische invloeden. In haar dagboek schreef ze over een reis naar Denemarken en hoe ze daar op

de vismarkt van Kopenhagen vrouwen had gezien met hoofddeksels gemaakt uit krantenpapier. Bij haar thuiskomst maakte ze een collage van persknipsels over zichzelf, zowel de lovende artikels als de negatieve. Deze collage liet ze vervolgens drukken op katoen en zijde, in verschillende kleuren. De print werd een groot succes.  
Vandaag vinden we prints met krantenknipsels terug in het werk van **John Galliano**, zowel in zijn werk voor Christian Dior haute couture als in zijn eigen lijn.

DVD: CHRISTIAN DIOR COUTURE, CHRISTIAN DIOR PRÊT-À-PORTER

### 1. CHRISTIAN DIOR COUTURE

Lente-Zomer 2000

Brede broek in tatzijde met een bedrukking van krantenknipsels; zijden gilet.

Bruikleen: Christian Dior

### 2. CHRISTIAN DIOR PRÊT-À-PORTER

Herfst-Winter 2000-2001

Lamalerden trenchcoat met een bedrukking van krantenknipsels.

Bruikleen: Christian Dior

### 3. CHRISTIAN DIOR PRÊT-À-PORTER

Herfst-Winter 2000-2001

Zijden avondjurk met een open rug en met een bedrukking van krantenknipsels.

Bruikleen: Christian Dior

### 4. ANNA PIAGGI - FASHION ALGEBRA, 1998

De Italiaanse modejournaliste **Anna Piaggi** werd vooral bekend omwille van haar vernieuwende mode-journalistische aanpak o.a. in de legendarische 'Doppie Pagine' (dubbele pagina's) die ze voor het Italiaanse modetijdschrift *Vogue* maakte en waarin ze in eigenzinnige collage's haar kijk op nieuwe trends gaf. De Doppie Pagine werden in 1998 gebundeld in het boek *Fashion Algebra* (Thames & Hudson, Londen). Deze outfit werd speciaal voor haar gecreëerd naar aanleiding van de presentatie van het boek. Ze droeg de outfit tijdens het lanceringsfeest in het Louvre te Parijs.

- Jurk: Jean-Charles de Castelbajac

- Cape: Angela & Giovanni Grimoldi

- Hoed: Stephen Jones

- Vintage wandelstok

### 5. JURK BEDRUKT MET KNIPSELS UIT DE 'MILWAUKEE SENTINEL'

USA, Juni-Juli 1967

Atopos 2005.02.084

### 6. JURK BEDRUKT MET KNIPSELS UIT DE 'CHICAGO SUN-TIMES'

USA, 1967

Atopos 2005.02.260

### 7. JURK BEDRUKT MET KNIPSELS UIT DE 'THE TACOMA NEWS'

USA, 1969

Atopos 2005.02.166

### 8-9-10-11. JURKEN TER PROMOTIE VAN DE 'YELLOW PAGES (GOUDEN GIDS)'

USA, 1968

Atopos 2005.02.018a

### FOTO'S:

#### BOLERO GEMAAKT UIT KRANTENPAPIER EN KATOEN

Philadelphia, 1868

© Fine Arts Museum of San Francisco 2004 54

#### ANNA PIAGGI FASHION ALGEBRA, 1998

Foto: David Bailey

#### AMY MOLLISON MET EEN BLOUSE MET KRANTENKNIPSSELBEDRUKKING ONTWERPEN DOOR ELSA SCHIAPARELLI, 1936

© Sasha / Hulton Archive / Getty Images / Ideal Image

## 31. POSTERS & MAGAZINES

### 1. KRANTENKNIPSSEL OVER PAPIEREN MODE

Tijdschrift onbekend, eind jaren '60.

Atopos collectie

### 2. KRANTENKNIPSSEL OVER PAPIEREN MODE

Tijdschrift onbekend, 1966.

Atopos collectie

### 3. PAPIEREN HOOFDDEKSEL

Eind jaren '60.

Foto: Fredrick Claser

Atopos 2008.06.031K

### 4. PAPIEREN HOOFDDEKSEL

Eind jaren '60.

Foto: Fredrick Claser

Atopos 2008.06.031J

### 5. BRITS CONSUMENTENMAGAZINE 'WHICH?'

UK, augustus 1967.

Atopos 005.06.001

### 6. ADVERTENTIE VOOR 'GO GO LIGHT' HAARPRODUCTEN MET EEN COUPON VOOR EEN PAPIEREN JURK

Eind jaren '60.

Atopos 2005.06.014

### 7. ADVERTENTIE VAN OLEG CASSINI MET EEN COUPON VOOR EEN PAPIEREN JURK

Eind jaren '60.

Atopos 2006.06.022

### 8. ADVERTENTIE 'HALLMARK PLANS-A-PARTY'

Eind jaren '60.

Atopos collectie

### 9. ADVERTENTIE VOOR HALLMARK'S 'FLORESCENCE' PARTY CONCEPT

In 'McCall's. First Magazine for Women',

Maart 1968

Atopos collectie

### 10. CAMPAGNEMATERIAAL UIT DE 'OFFICIAL CAMPAIGN MATERIALS CATALOG' VAN RICHARD NIXON

USA, 1968.

Atopos collectie

### 11. ARTIKEL 'PUT-ON POSTERS'

Le Monde Magazine.

April 1968

Atopos collectie

## 32. NEL LINSSSEN

De Nederlandse ontwerpster **Nel Linssen** is voornamelijk bekend om haar papieren juwelen. Deze vonden hun oorsprong in een ontwerp uit 1981: een object bestaande uit vierkante kunststofplaatjes, zwart aan de ene kant en wit aan de andere kant, en verbonden met een nylondraad. Deze plaatjes vormden een platte mat die zigzaggend kon bewegen, waardoor men er spelenderwijs sculpturale vormen mee kon maken. In de daaropvolgende serie maakte Linssen de overstap naar papier, een materiaal dat meer aanspreekt omwille van de subtiele kleurmogelijkheden. In dit werk is het samenspel tussen object en drager essentieel. Door te bewegen vangt de drager het licht op dat nodig is om het ingenieuze spel van licht en schaduw op de plaatjes zichtbaar te maken.

### 1. 'NEL LINSSSEN. PAPIEREN SIERADEN'

Nel Linssen, Nijmegen, 2007.

Grafisch ontwerp: Bas Linssen, Breda

### 2. ARMBAND

1987

Papier, elastiek.

### 3. HALSSIERRAAD

1993

Ongepand kraft, drukinkt, elastiek.

### 4. HALSSIERRAAD

1993

Ongepand kraft, elastiek.

### 5. HALSSIERRAAD

1991

Ongepand kraft, inkt, elastiek.

### 6. HALSSIERRAAD

1999

Papier, polyester garen.

### 7. HALSSIERRAAD

2007

Papier, glasvezel, elastiek.

Bruikleenen 2-7: Nel Linssen

## 33. JAMES ROSENQUIST - HUGO BOSS

Naar aanleiding van **James Rosenquists** tentoonstelling 'The Swimmer in the Econo-mist' (Guggenheim Museum, Berlin, 1998) bracht het merk **Hugo Boss** een reproductie uit van het belaamde papieren kostuum van deze Pop Art kunstenaar. Hugo Boss presenteerde een gelimiteerde editie van 250 'Rosenquist kostuums' in Tyvek. Een aantal kostuums werd gesigneerd door Rosenquist en geveld voor een goed doel. In 1966 liet James Rosenquist een kostuum in bruin papier maken. Hij droeg dit een jaar lang op de ope-

928 MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (10/12).

929 MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (11/12).

ningen van galerijen en musea en verscheen er zelfs één keer in tijdens een paneldiscussie over Pop Art in Toronto, waar hij het podium deelde met media analist Marshall McLuhan.  
Atopos Collectie

FOTO: JAMES ROSENQUIST IN PAPIEREN KOSTUUM, 1966

### 34. SWINGING 60s - DEEL 3

'BLACK & WHITE'

1.-9.: SELECTIE JURKEN UIT DE ATOPOS COLLECTIE

### 35. TRAVIS HUTCHISON

Met het boek *Worship* documenteerde de Amerikaanse fotograaf Travis Hutchison de *underground* scene van New York in de jaren '90. Het merendeel van de beelden werd genomen in de excentrieke club 'Pyramid', verzamelplaats voor de creatieve erfenamen van o.a. de Glam scene uit de jaren '70, Andy Warhol's Factory, de disco en de New Romantics. Bekendste vertegenwoordiger van deze extravagante scene is waarschijnlijk Antony Hegarty, zanger van de groep *Antony and the Johnsons*. Ter promotie van de publicatie van *Worship* werden een aantal papieren jurken uitgebracht, bedrukt met foto's uit het boek.

1. PAPIEREN JURK BEDRUKT MET EEN FOTO VAN 'TABBOO! & KABUKI SUNSHINE'

Atopos 2008.02.361

2. PAPIEREN JURK BEDRUKT MET EEN FOTO VAN BUTCH RICARDO

Atopos 2008.02.359

3. PAPIEREN JURK BEDRUKT MET EEN FOTO VAN EEN 'LEIGH BOWERY TRIBUTE' IN PYRAMID

Atopos 2008.02.360

4. PAPIEREN JURK BEDRUKT MET EEN FOTO VAN EEN OPTREDEN VAN 'THE VOLUPTUOUS HORROR OF KAREN BLACK' (KEMBRA PFAHLER) IN PYRAMID

Atopos 2008.02.363

5. PAPIEREN JURK BEDRUKT MET EEN FOTO VAN FLOYD

Atopos 2008.02.367

6. PAPIEREN JURK BEDRUKT MET EEN FOTO VAN EEN OPTREDEN VAN 'THE VOLUPTUOUS HORROR OF KAREN BLACK' (KEMBRA PFAHLER) IN PYRAMID

Atopos 2008.02.362

7. TRAVIS HUTCHISON, 'WORSHIP, NEW YORK UNDERGROUND 1994', TOURNON 2007

Atopos 2008.02.367

WWW.MOMU.BE

ATOPOS  
CULTUURORGANISATIE ATHENE

Klara

weekend



Atopos dankt in het bijzonder het Benaki Museum, Athene, de Atopos International Board of Advisors en alle schenkers aan de Atopos collectie, in het bijzonder Issey Miyake Inc en de Byrd Hoffman Watermill Foundation, alle partners van het RIP-RAP conservatie programma, in het bijzonder La Redoute Hellas, Marketing Lead en Mevr. Carole Berman, het Algemeen Consulaat van Griekenland, de Griekse nationale dienst voor Toerisme, Olympic Airlines, de J. F. Costopoulos Foundation en het Hydra School Project voor hun bereidwillige medewerking, mevr. Marie-Claude Beaud en mevr. Linda Loppa voor hun inspirerend werk, de mediasponsors: KATHIMERINI, Herald Tribune/KATHIMERINI English Edition, Athens Plus, Ozon Magazine, E!Culture.gr

ATOPOS (een naam geïnspireerd op een oud Grieks woord dat verwijst naar het vreemde, het ongewone, het excentrieke, het ongeëndend) is een internationale culturele non-profit organisatie in Athene. Opgericht in 2003 door Stamos J. Fafalios en Vassilis Zikarakis, streeft de organisatie ernaar innovatieve projecten uit te werken die nieuwe technologieën op vlak van mode, design en hedendaagse kunst samenbrengen. Atopos is een denktank van verschillende visuele culturen en opereert als een workshop. Ze werkt nauw samen met opkomend talent voor onderzoeksprojecten, gebaseerd op actuele internationale thema's, en trends die in Griekenland ontwikkeld worden. Eenmaal gepresenteerd in Griekenland, reist het project verder naar het buitenland.

<sup>930</sup> MoMu (red.), *Paper Fashion (tentoonstellingscatalogus)* (Antwerpen: MoMu, 2009): geen paginanummer (12/12).

Vogue Paris été 1993 Paris édition n° 1

# MARTIN

“Je suis le fils des Japonais, pas de Christian Dior”. Les Américains l'appellent “Marvellous Martin”. Sa griffe? Une étiquette en coton blanc. A trente-cinq ans, le voici couronné roi belge de la récupération.

“Quand je vois quelqu'un qui s'habille bien, c'est comme un compliment de la vie”. La formule pourrait surprendre, venant de celui que certains considèrent comme le roi de l'*after fashion*. Il donne l'illusion que ses vêtements se sont défaits tout seuls et pourtant il se dit “mangé par le travail”. Il faut l'entendre parler d'une veste d'homme: “Je la veux avec le plombant, la structure intérieure qui vieillit bien, le repassage...”

En octobre 88, en pleine flambée de luxe, alors que tourbillonnaient les poufs, il faisait son entrée dans Paris, en présentant, au Café de la Gare, ses mannequins au maquillage *trashy*, avançant dans la pénombre dans des gilets à paillettes scotchées, des robes doublures aux finitions apparentes, des pantalons jupes en drap de laine avec des marques de repassage. Ce jour-là, certains quittèrent la salle. Puis ce furent des défilés dans un terrain vague, un garage désaffecté, un couloir de la SNCF, avec embouteillages de limousines pour admirer les bustiers en plâtre, les T-shirts sac poubelle et ourlets rase-bitume, un autre encore dans le magasin de vente de l'Armée du Salut. “Be pauvre” semblait-il dire. Cinq ans plus tard, le voici exposé au Metropolitan Museum de New-York, figurant dans la cote des créateurs du *Journal du Textile* au huitième rang derrière Christian Lacroix, et juste avant Comme des Garçons. La maison – dont les vêtements seraient diffusés dans une centaine de points de vente dans le monde – semble tenir à un fil: au troisième étage d'un immeuble de Strasbourg-Saint-Denis, le show-room, qui est aussi l'atelier baptisé “Sar1 Neuf”. Le décor semble avoir été victime d'un ouragan: des fils électriques pendent du plafond, des mannequins

Stockman un peu vérolés se tiennent au garde à vous, les housses savamment chiffonnées recouvrent les portants et les books de presse qui s'accumulent. Le bruit d'une machine à écrire se mêle à celui de la surjeteuse. Même la télé Sony a été brossée de peinture blanche. Le thé est servi dans une tasse pot de chambre, flanquée d'un “interdit de fumer”. Il arrive, avec sa casquette de marin, ses six anneaux d'argent, tel le Terence Trump de la *fashion*. Martin Margiela a trente-cinq ans. Il vient de Genk, “un village de nulle part”. Etudiant à l'académie de la mode d'Anvers, il a travaillé d'abord chez Jean-Paul Gaultier avant de lancer sa propre marque. “C'était détruire pour recommencer quelque chose: lancer des propositions, qui pouvaient évoluer pour une saison ou pour toujours. Cela doit venir du Nord. Les choses fortes m'attirent. Celles qui partent dans tous les sens me fatiguent”. Cinq ans plus tard, il ajoute: “Je suis heureux maintenant. De plus en plus, je vois les femmes qui aiment et celles qui n'aiment pas. Je les respectent toutes. Elles sont plus belles dans la vie que dans mes défilés”.

En mars dernier, il a invité l'ensemble de la presse à venir voir chez lui ses vêtements, robes de crêpe aux pinces défaites, vestes “coupées vif”. Les rédactrices patientaient dans la salle d'attente, comme chez le médecin. En roi de la communication, il sait habilement filmer en Super 8 des femmes portant ses longues vestes étriquées et ses petits lambswool froissés, ses robes doublures enfilées sous un gros tricot. La “patte” est là, reconnaissable entre toutes, dans ces “choses sans idée” qui sont devenues un “look”.

“Je ne comprends pas l'idée de destruction que l'on rattache souvent à mon style”, explique-t-il. Mon approche n'est pas *destroy*. Quand je recoupe des vêtements, anciens ou nouveaux, pour les transformer, je ne pense pas les détruire. C'est au contraire une façon de les faire renaître sous une autre forme.”

LAURENCE BENAİM

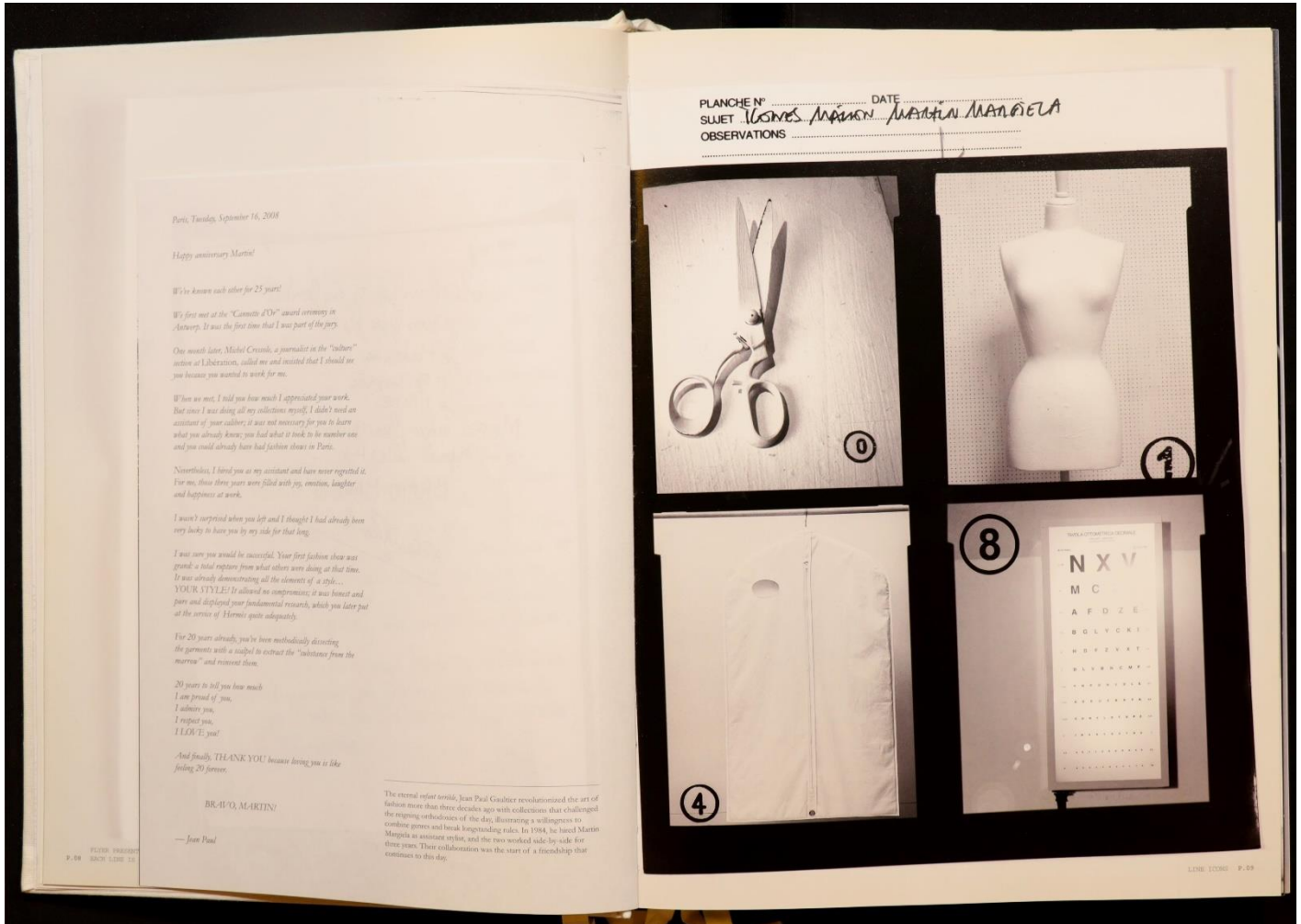
# MARGIELA

518

<sup>931</sup> Laurence Benaim, “Martin Margiela,” *Vogue Paris*, nr.1 (zomer 1993): geen paginanummering.

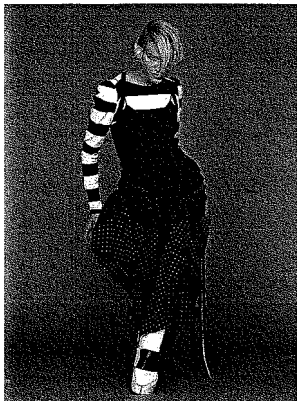


12.15 Bijlage 15: Maison Martin Margiela en Dercon, Maison Martin Margiela, 8-9 (toegevoegde bijlage).

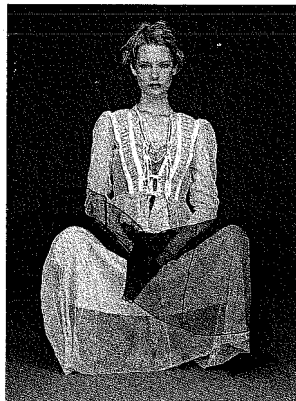


**De mode-ontwerper die de oude technieken laat herleven.**

# TRADITIE GETROUW



Links: dessin-mix in zwart-wit. De binnenstebuiten gedragen onderjurk wordt over de kleding gedragen. Typisch Margiela: op Japanse sokken gebaseerde klompschoenen. Rechts: veel opzien baart Margiela door zijn afwijkend stofgebruik, zoals hier: ensemble van vitragestof en -band.



Een ver doorgevoerde mening over merknamen? Helemaal niet. Als mensen graag merknamen dragen, dan is dat 'hun probleem.' In zijn romantische werkruimte in Parijs hangen hoge rubber laarzen aan de kledingrekken. Zijn modellen droegen de laarzen onder dunne, katoenen jurken. 'Ik houd van het contrast van die zware mannenlaarzen en de luchtige jurkjes.' Margiela is lang, dun, begin dertig. Hij draagt een jongensachtige matrozenpet, een zwarte polotruie en een Levi-broek, waar hij zelf wijde pijpen in heeft gemaakt door extra driehoeken in te voegen. Hij is de zoon van een Pools-Italiaanse kapper uit het Noord-Belgische Limburg en volgde de mode-opleiding aan de Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen. Hij werkte in België en Italië voordat hij zich in Parijs vestigde. Romeo Gigli liet zijn waardering voor Margiela blijken door een collectie van hem te verkopen in zijn winkel in Milaan. Hetzelfde geldt voor Jean-

Paul Gaultier. Margiela liet hem zijn portfolio zien en kreeg een baan aangeboden. Na zes seizoenen, van 1984 tot 1987 verliet hij Gaultier, hij heeft nooit een geheim gemaakt van zijn ambities: 'Gaultier wist waarom ik kwam en ook waarom ik weer opstapte.'

Margiela laat wat kleren zien. Hij pakt een jasje, met nauwe, krappe schouders. Die schouders zijn zijn handelsmerk. Hoewel zijn jasjes strak en getailleerd zijn, knellen ze niet. Het geheim zit 'm in de coupenaden. 'Scherp belijnde jasjes,' legt hij uit, 'gemaakt volgens traditionele patronen, staan beweging toe.' Enthousiast vertelt hij hoe een achttiende eeuwse broek van vóór de ontdekking van elasticiteit net zoveel beweging toelaat als bij gebruik van elastiek. Hij wil de oude technieken laten herleven.

Hij vertelt dat de ontwerper Courreges in de jaren zestig het mode-ideaal bepaalde door zoveel mogelijk de naden te verbergen. Zichtbare naden betekenden: zeker zelf gemaakt. Margiela laat de naden juist zien, hij houdt van op maat gemaakte en aaneen genaaide kleding. Als het soms lijkt of zijn kleren binnenstebuiten worden gedragen, dan is dat ook de bedoeling, 'romantisch' noemt hij dat.

Hij laat een grijze, flanelen jurk zien, geïnspireerd door het ouderwetse mannennachthemd, en een rok, gebaseerd op de mannenpantalon waarvan de binnennaden zijn opengelegd en aan elkaar genaaid. De zware, bruine wol is eerst gewassen om de stof soepeler te maken. 'Ik houd ervan als kleren er 'gedragen' uitzien. Dat nodigt uit om erin te leven. Daarom was, kreuk en gebruik ik de stof zoals ik dat wil, om te laten zien dat ik me niets aantrek van zogenaamd goed gedrag.' Uit alle kleding blijkt zijn liefde voor traditionele details, zoals de echte knoopsgaten op de manchetten van zijn colberts. Hij legt de nadruk op die traditionele details, zoals de lussen op de ruggen van de jasjes van Gaultier of hij gebruikt ze juist op een heel nieuwe manier. Dat is ook zijn kracht. 'In de jaren tachtig wilde iedereen zich steeds maar bewijzen door te laten zien hoe bij de tijd ze waren. Als het maar nieuw was, dan was het goed, ook al was het felijk. Onzin, vind ik dat.'

Zijn voorkeur gaat uit naar sterke vormen en bijna geen kleuren. 'Als ik kleuren gebruik, is daar een reden voor.' Zoals het vurige rood van zijn eerste collectie. 'Ik hoorde dat rood de eerste kleur is die een kind onderscheidt, en dat leek me een goede reden om het te gebruiken.' In schoenen met voorgevormde tenen en cilindrische hakken, geïnspireerd door Japanse werkschoenen, stapten de modellen in rode verf en lieten een spoor achter op het witte katoen. Hij gebruikte het katoen later om er jassen van te maken. 'Ik wilde laten zien dat wat ik het ene seizoen gebruik niet zomaar wordt weggegooid. Ik herhaal dingen omdat ik niet geloof dat een bepaalde creatie maar één seizoen in de mode is. Het is jammer dat wordt verwacht dat je om de zes maanden met iets heel nieuws komt. Ik vind het belangrijker om te laten zien hoe je de kleren maakt en hoe je ze combineert. Verschillende dingen bij elkaar kunnen een heel nieuwe stijl creëren.'

TEKST PAUL RAMBALI/BEWERKING LUGIEN DIJSELHOF

MARGIELA

ELLE

98