

Woord vooraf

Een stage in het ModeMuseum te Antwerpen gaf de aanzet tot deze thesis. Daarom hoor ik allereerst prof. dr. A. Bergmans en mevr. F. Sorber, conservator van het ModeMuseum te bedanken omdat zij deze stage mogelijk maakten. Graag had ik mijn promotor, prof. Bergmans ook nog eens extra bedankt voor haar rustige en steunende manier van begeleiden.

Verder zijn er nog verschillende mensen die hier een bedanking verdienen. Lutgard, Birgit, Ellen en Dieter van het ModeMuseum hielpen me niet enkel tijdens de stage, maar stonden ook steeds klaar om me te helpen bij onderzoek.

Enkele specialisten die vertrouwd zijn met het onderwerp van de interbellum-mode, N. Poulain, V. Pouillard en D. Christiaens zetten me met kleine tips op het goede spoor en daar ben ik hen dankbaar voor. Daarnaast waren er nog veel behulpzame personeelsleden van verschillende bibliotheken en archieven, die het opzoekingswerk mogelijk maakten.

Mevr. F. Mees-Roeis, de dochter van mevr. Roeis, dank ik voor het interessante interview en het beschikbaar stellen van de vele foto's. Zonder haar hadden we heel wat minder zekerheden gehad omtrent Modehuis Roeis. Hopelijk kan deze thesis ook voor haar iets betekenen.

Natuurlijk ben ik mijn ouders dankbaar voor hun vertouwen in mij, de kansen die ze me geven en ook voor het herleeswerk. Mijn vriend bedank ik voor de hulp en de lieve steun van dichtbij, mijn zus voor haar geloof in mij en de steun van heel veraf en mijn neef voor het aangename gezelschap.

Inhoudsopgave

Woord vooraf

Inhoudsopgave

I. Inleiding	1
I.1. Doel	1
I.2. Motivering en begrenzing van het onderwerp	1
I.3. Structuur	2
I.4. Problemen	4
I.5. Gebruikte methodiek	4
I.5.1. Geschreven bronnen	4
I.5.2. Materiele bronnen	5
I.5.3. Literatuur	6
I.5.4. Mondelinge bron	7
I.5.5. Het Internet	7
I.5.6. Waar de bronnen te vinden waren	8
I.5.7. Werkwijze	9
II. De algemene context van Antwerpen tijdens het interbellum	11
II.1. Politiek en economisch	11
II.2. Sociaal	13
II.3. Cultureel	14
II.3.1. Evenementen	14
II.3.2. Uitgaan en ontspanning	15
II.3.3. De toegepaste en de schone kunsten	18
II.3.4. Architectuur	20
III. Het modebeeld voor vrouwenkledij van 1919 tot 1939	22
III.1. Wat vooraf ging	22
III.2. De jaren '20	23
IV.2.1. Inleiding	23
IV.2.2. Overzicht	24
IV.2.3. Accessoires	27
IV.2.4. Mak-up en kapsel	28
III.3. De jaren '30	28
IV.3.1. Inleiding	28
IV.3.2. Overzicht	29
IV.3.3. Accessoires	32
IV.3.4. Make-up en kapsel	32
III.4. Conclusie	33

IV. Mevrouw Alice Roeis	35
IV.1. Haar leven	35
IV.2. Haar Modehuis	36
V.2.1. Modehuis Roeis doorheen de jaren	36
V.2.2. De klanten	37
V.2.3. Werkwijze	37
V.2.4. Collega's of concurrenten	39
IV.3. Couturiers die een rol speelden voor Modehuis Roeis	40
V.3.1. Jeanne Lanvin	41
V.3.2. Madame Paquin	42
V.3.3. Jacques Fath	42
V.3.4. Coco Chanel	43
V. De beschrijvingen	44
V.1. Inleiding	44
V.2. T90/270: geperleerde avondjurk (1925-30)	46
V.3. T90/272: geperleerde avondjurk (1925-30)	48
V.4. T90/274: geperleerde avondjurk (1925-30)	50
V.5. T90/271: geperleerde avondjurk (1925-30)	52
V.6. T90/273 A: geperleerde avondjurk (1925-30)	54
V.7. T90/140: gedemonteerde blouse (1925-30)	56
V.8. T90/275: bloesje (1925-30)	58
V.9. T89/282: blouse (1930-40)	60
V.10. T89/283: blouse (1930-40)	62
V.11. T89/270: blouse (1930-35)	64
V.12. T89/271: blouse (1930-35)	66
V.13. T89/731A: gedemonteerde avondjurk (1930-35)	68
V.14. T90/269: avondjurk (1930-35)	70
V.15. T89/247A: japon (1939)	72
V.16. T89/292: jas (1930-35)	75
V.17. T89/291: japon (1930-35)	77
V.18. T89/301: japon (1930-35)	79
V.19. T89/269A: bolero (1935-40)	81
V.20. T89/277: geperleerde cape (1930-40)	83
V.21. T89/275: onderdeel van een jurk (1930-40)	85
V.22. Gespen	87
V.22.1. Grote doos 1	87
V.22.2. Grote doos 2	96
V.23. T89/558D: japonversiering	98
V.24. 190/81B: weefsel	100

VI. Bespreking	102
VI.1. Geperleerde jurken van de jaren '20	
102	
VI.2. Egyptische bloezen uit de jaren '20	
106	
VI.3. Witte geborduurde kinderjurkjes, jaren '20	
109	
VI.4. Bloezen uit de jaren '30	
109	
VI.5. Lange feestjurken uit de jaren '30	
112	
VI.6. Donkere alledaagse kledij uit de jaren '30	
116	
VI.7. Jasjes boven de jurk, jaren '30	
118	
VI.8. Twee onderdelen	
120	
VI.9. Eén muts	
121	
VI.10. Ceinturen uit de jaren '30	
122	
VI.11. Gespen	
123	
VI.12. Overige	
125	
VI.13. Conclusie	
126	
VI.13.1. Dateringen	
127	
VI.13.2. Constanten qua materiaal en kleurgebruik	
128	
VI.13.3. Constanten qua techniek	
129	
VI.13.4. Kort	
129	
VII. De familiefoto's	131
VII.1. Fotoreportages	
131	
VII.2. Kinderkleedjes	
134	
VII.3. Trouwfoto's	
136	

VII.4. Straatfoto's	
137	
VII.5. Latere feestjurken	
138	
VII.6. Conclusie	
139	
VIII. Besluit	
140	
VIII.1. De mode tijdens het interbellum	
140	
VIII.2. Modehuis Roeis	
141	
VIII.3. Onopgeloste problemen	
142	
IX. Woordenlijst	
144	
X. Bibliografie	146
X.1. Literatuur	
146	
X.2. Tijdschriften	
150	
X.3. Internet	
151	
X.4. Onuitgegeven bronnen	
151	

I. Inleiding

I.1. Doel

Er is geen archiefinformatie over Mevrouw Roeis en haar modehuis bewaard gebleven. Het doel van deze verhandeling is dan ook deze lacune zo goed mogelijk op te vullen. Er zal op zoek gegaan worden naar sporen van Mevrouw Roeis zelf. De creaties van Roeis zullen gekaderd worden in een bredere context. Het nauwkeurig beschrijven,

bespreken en vergelijken van de bewaarde kledingstukken zou tot conclusies erover moeten leiden, waaronder de manier van naaien, de gebruikte materialen, inspiratiebronnen of gelijkenissen met andere stukken en een mogelijke datering. Het bekijken van de in het ModeMuseum bewaarde stukken moet leiden tot informatie over hoe representatief de bewaarde stukken zijn, voor welk soort cliënteel ze bedoeld waren, wat de strategieën waren, wat de werkwijze van Modehuis Roeis was, enz. Er zal nagegaan worden of de benaming haute couture van toepassing is voor het Antwerpse modehuis, of de kledij erg modieus was, enz. De casus van het Modehuis Roeis zou dus een beeld moeten geven van de “mode-industrie” in Vlaanderen en van de haute couture tijdens het interbellum.

I.2. Motivering en begrenzing van het onderwerp

Deze verhandeling heeft Modehuis Roeis als onderwerp. Mevrouw Roeis was actief in Antwerpen als couturière vanaf de jaren tien tot in de jaren vijftig. Als basis voor dit onderzoek zijn er de overgebleven stukken die in 1989 en 1990 aan het ModeMuseum te Antwerpen geschonken werden. Het gaat om een reeks heel uiteenlopende overblijfselen zoals jurken, bloezen, hoeden, onderdelen, gespen, knopen, ornamenten, etiketten, stoffen enz.

Het vertrekpunt voor deze licentiaatsverhandeling was een korte stage in het ModeMuseum. Het museum heeft destijds beslist de schenking van mevr. Mees-Roeis integraal op te nemen in de collectie, hoewel dit normaal zelden gedaan wordt. Een reden hiervoor is de uitgebreidheid en verscheidenheid ervan. Al de jurken en materialen samen konden een beeld geven van hoe haute couturehuizen in Vlaanderen te werk gingen. Om bijkomend literatuur- en bronnenonderzoek te doen, had men echter niet genoeg tijd of personeel. Daarom werd gevraagd te onderzoeken of Modehuis Roeis een mogelijk thesisonderwerp was en indien dit het geval bleek te zijn, het onderzoek dan ook uit te voeren. Binnen het onderwerp kon dan nog een meer specifieke invalshoek of aandachtspunt gekozen worden.

Als begrenzing geldt hier het interbellum. Deze periode is niet enkel op algemeen modevlak zeer boeiend, maar ook specifiek voor Modehuis Roeis is deze periode interessant. Uit het interbellum bevinden zich het grootste aantal en het meest rijkelijk uitgewerkte jurken van Roeis' hand in het ModeMuseum. De ornamenten en onderdelen die uit die periode bewaard werden, zijn ook bijzonder. Uit het voorbereidend onderzoek bleek ook dat de bronnen en literatuur uit deze periode het meest interessant

leken. Anderzijds biedt deze periode ook een interessante mogelijkheid tot het vergelijken van de mode in de jaren '20 tegenover die van de jaren '30.

I.3. Structuur

De eerste hoofdstukken zijn nog algemeen, maar ze worden alsmaar specifiek.

Een inleidend hoofdstuk is gewijd aan de context van het interbellum. Hier komen de gebeurtenissen op politiek en economisch, sociaal en cultureel vlak aan bod. Hierbij ligt de nadruk op de situatie in Antwerpen, omdat dit de stad was waar Modehuis Roeis gevestigd was. Vooral de culturele aspecten zijn hier van belang, omdat die sterk in verband stonden met de mode.

Het volgende hoofdstuk handelt dan ook specifiek over de mode tijdens de jaren '20 en '30. Het hoofdstuk bestaat onder meer uit een overzicht van de belangrijkste trends in de vrouwenmode van elk jaar. Die zullen verder in de verhandeling nog van pas komen. De nadruk ligt op de Franse haute couture. Parijs was het belangrijkste voor de gehele interbellummode en ook voor Mevr. Roeis zelf, want zij baseerde zich bijna altijd op in Frankrijk aangekochte modellen. Verder wordt er ook aandacht geschonken aan de accessoires, de make-up en de kapsels die modieus waren. In de conclusie hierbij worden de kenmerken van de jaren '20 en '30 weergegeven met aandacht voor het onderscheid tussen beide decennia.

Het volgende hoofdstuk is gewijd aan mevr. Roeis. Er wordt een korte bibliografische schets gemaakt. Omtrent Modehuis Roeis wordt informatie verstrekt over de geschiedenis van het modehuis, over het soort klanten, over de gebruikte werkwijze om de kleren te vervaardigen en over de collega's of concurrenten. Hierin komen ook andere couturiers en couturières aan bod, wiens namen bij het onderzoek naar Roeis naar boven komen.

Hierna volgen de resultaten van de materiaalstudie. Eerst worden de kledingstukken uit het interbellum van Modehuis Roeis één voor één nauwkeurig beschreven. Met behulp van een kleurenfoto wordt hier informatie gegeven over het materiaal, de afmetingen, de voor-, achter- en binnenzijde van het kledingstuk en de huidige toestand ervan. Het is de bedoeling dat de lezer hiervoor de bundel bij zich neemt met de fiches van The Museum System¹ van het ModeMuseum. Daarop staat nog aanvullende informatie en een foto waarop het model van elk kledingstuk beter te zien is. Er wordt ook een overzicht

¹The Museum System is de digitale databank van het ModeMuseum, met het inventarisnummer, een foto en informatie over elk collectiestuk. De fiches die hiervan afgedrukt werden, zullen in het verdere verloop van de tekst TMS-bestanden genoemd worden.

gegeven van de bewaarde gespen, omdat een dergelijke uitgebreide collectie toch bijzonder is en omdat er geen TMS-bestanden met foto van beschikbaar zijn. Vervolgens worden alle stukken nog eens per groep besproken. De groepen zijn opgebouwd volgens de datering en het type kledingstuk. Er wordt onder andere aandacht geschonken aan gelijkenissen en verschillen tussen de stukken onderling, maar ook met ontwerpen van andere couturiers uit dezelfde periode. Het bekijken van de materialen, de kleuren, de modellen en de stijl van de kledingstukken kan tot een datering leiden. Hierbij moet vooral aandacht geschonken worden aan de redenering die leidt tot de datum, want die dateringen zelf zijn niet sluitend. Dit hoofdstuk gaat verder dan kledingstukken alleen: ook een muts en verschillende onderdelen, ceinturen, gespen en materialen worden besproken. Het bespreken van de collectiestukken geeft niet alleen informatie over de mode van het interbellum, maar ook over Modehuis Roëis zelf. Het leidt tot gegevens over de gebruikte manier van naaien, welke stoffen de voorkeur genoten en hoe nauwgezet de Franse mode gevolgd werd.

Ten slotte volgt er een kort hoofdstuk waarin de foto's die mevr. Mees-Roëis schonk besproken worden. De foto's worden ingedeeld in groepen volgens datering en onderwerp. Hier worden er ook verbanden gelegd met de bewaarde kledingstukken en ontwerpen van andere couturehuizen. Dit hoofdstuk kan de informatie uit het vorige deel aanvullen en staven.

In het besluit wordt de gevonden informatie samengevat. Er wordt een antwoord gegeven op de hierboven gestelde vragen, met aandacht voor de onopgeloste problemen.

I.4. Problemen

Een probleem was dat er over het algemeen weinig middagjaponnen, tailleurs, bloezen, rokken, truien en mantels bewaard zijn en dat er daarom ook minder literatuur over te vinden is. Daarom is het moeilijker om er een onderbouwde argumentatie over te vormen. Over avondkledij is er veel fotomateriaal en informatie te vinden. Hier bieden vergelijkingen dus meer mogelijkheden.

Het was de bedoeling om het onderzoek van contemporaine tijdschriften een belangrijkere rol toe te kennen, maar dit bood minder mogelijkheden dan verwacht. Het is moeilijk om uit al die modellen van de verschillende maanden uit verschillende

seizoenen een synthese te maken. Maar het bleek ook dat mevr. Roeis zich niet baseerde op tijdschriften om ontwerpen te maken, maar dat ze de modellen rechtstreeks ging halen in Frankrijk. Dat was ook een reden waarom er weinig gelijkenissen te vinden waren tussen de geraadpleegde tijdschriften en de bewaarde modellen.

Een ander probleem was het opsporen van vergelijkbare couturehuizen. Zeker als die ook werkten op afspraak en zonder herkenbare winkel, is het niet mogelijk ze te achterhalen. Het is wel geweten dat Brussel op het vlak van haute couture meer te bieden had dan Antwerpen, want daar was de band met Parijs nog sterker.

Omdat er veel verschillende stoffen en benamingen uit de modewereld gebruikt zijn, die in de gewone taal niet courant zijn, is er achteraan een beknopte woordenlijst toegevoegd, die bij problemen kan geconsulteerd worden.

I.5. Gebruikte methodiek

Er zijn geen archiefdocumenten over het Modehuis Roeis geschonken aan het ModeMuseum te Antwerpen. En er zijn ook nog geen publicaties over dit modehuis uitgegeven die informatie zouden kunnen verschaffen over de werkwijze, voorbeelden, herkomst van patronen, stoffen en andere materialen, enz. Het is dus niet mogelijk om een echte status questionis op te stellen. Het was dan de bedoeling om zoveel mogelijk informatie over dit Modehuis te vinden, hetzij rechtstreekse, hetzij onrechtstreekse. Gelukkig is er wel veel informatie over de mode van het Interbellum in het algemeen.

I.5.1. Geschreven bronnen

Om iets over mevr. Roeis en haar modehuis te weten te komen was de belangrijkste stap het archiefonderzoek. Hier waren er echter maar beperkte mogelijkheden. In het Stadsarchief te Antwerpen waren er enkel gegevens te vinden in de adresboeken van Ratinckx² en in de bouwaanvragen³. Er waren geen gegevens over het Modehuis in de *'Inventaris van bedrijven, verenigingen en professionele activiteiten van personen'*⁴, in *'Het algemeen handelsadresboek der stad en provincie Antwerpen'*⁵ en ook geen

²ANTWERPEN, STADSARCHIEF, *Adresboeken gebroeders Ratinckx*, op microfilm: 1920- 1922-1923-1924-1925-1926-1927-1928-1929-1931-1932-1937-1951-1961/62

³ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Bouwdossiers, MA-BD 1927/28357: bouw dossier woning Isabellalei 13 (Roeis, I.)

⁴ANTWERPEN, STADSARCHIEF, *Inventaris van archieven van bedrijven, verenigingen en professionele activiteiten van personen (1596-1999)*

⁵ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Aerts, Jos, *Het algemeen handelsadresboek (Vlaamsch Adresboek) der stad en provincie Antwerpen, 1922-23*, BIB 3461

fotomateriaal van het modehuis. Dat deed de vraag rijzen of er wel een herkenbare winkel was. De opzoekingen in het bevolkingsregister door de mensen van het Districthuis in Antwerpen leverde summiere, maar heel welkome specifieke informatie over het leven van mevr. Roeis, haar man, haar kinderen en beroepsomschrijvingen. Verder konden ook nog enkele eindverhandelingen worden ingekeken: *'Voorstelling en evolutie van de Art Deco in de Belgische Kunsttijdschriften 1910-1930'*⁶, gaf inlichtingen over de art deco in onze streken. *'Het toerisme in Antwerpen tijdens het interbellum'*⁷, bood meer dan informatie over toerisme alleen en was een goede hulp om de context van het interbellum meer op Antwerpen specifiek toe te passen. Als derde licentiaatsverhandeling was er *'De relatie beeldende kunst en mode: 1910-1930'*⁸, die qua onderwerp het meest aansloot bij het onderzoek.

I.5.2. Materiele bronnen

De belangrijkste bron is de schenking aan het ModeMuseum. Voor het interbellum waren er een twintigtal jurken, bloezen en mantels, een dozijn riemen en een honderdtal gespen. Daarnaast was er nog een muts en een zeer groot aantal onderdelen, ornamenten, stofjes, enz (ZIE BIJLAGE II). Het zogenaamde materiaalonderzoek moest meer informatie opleveren over Modehuis Roeis. De kledingstukken worden eerst in detail beschreven. Hier wordt er telkens aandacht geschonken aan het materiaal, de afmetingen, de binnen- en buitenzijde en de huidige toestand. De jurken, bloezen, jassen, gespen, materialen, onderdelen, en dergelijke geven informatie over de meest gebruikte materialen, technieken, modellen enz. Vergelijkend onderzoek zou ervoor moeten zorgen dat de kledingstukken gedateerd en gesitueerd kunnen worden en er zouden inspiratiebronnen of gelijkaardige kledingstukken ontdekt kunnen worden. De dateringen pretenderen echter niet sluitend te zijn: er wordt geprobeerd ze te staven door gefundeerde argumentatie. Toch was deze bron erg belangrijk en interessant, want de kledij en de onderdelen zijn de enige reële overblijfselen van het Modehuis Roeis.

I.5.3. Literatuur

⁶E. LAENENS, *Voorstelling en evolutie van de Art Deco in de Belgische Kunsttijdschriften 1910-1930* (licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, 1995-1996)

⁷I. HOOREWEGHE, *Het toerisme in Antwerpen tijdens het interbellum* (licentiaatsverhandeling, Gent, 1995-1996):

⁸B. VAN DOORSLAER, D. CHRISTIAENS, *De relatie beeldende kunst en mode: 1910-1930, met bijzondere belangstelling voor Sonia Delaunay* (licentiaatsverhandeling Universiteit Leuven, 1982)

Het derde en belangrijke luik van het onderzoek is het vergelijkende onderzoek. Hiervoor zijn een groot aantal publicaties beschikbaar. De modeboeken zijn onder te delen volgens specificatie: over bepaalde materialen en kledingstukken, ontwerpers, plaatsen en tijden. Sommige modeboeken zijn eerder populair, maar toch betrouwbaar. Ze leveren niet alleen een grote hoeveelheid contextuele informatie maar ook veel beeldmateriaal. Een lacune in deze grote hoeveelheid boeken is echter de beperkte informatie over het Vlaamse modegebeuren. Over Parijs is er heel veel informatie die hier wel nuttig was, want de Franse hoofdstad was in die tijd ontegensprekelijk de leider op modegebied. Over Brussel is er nu en dan iets te vinden. Vermeldingen over Antwerpen als het op interbellum-mode aankomt, zijn echter onbestaande! Er bestaan wel veel boeken over de mode tijdens de jaren '20 en '30 in het algemeen. Deze leken vaak betrouwbaarder dan algemene boeken die handelen over verschillende eeuwen kostuumgeschiedenis, want daarin wordt soms een stereotiep beeld van het interbellum opgehangen. Meer specifieke publicaties die gebruikt werden, waren boeken over accessoires, kant-en boorduurwerk en hoeden.

Geschiedenisboeken konden gebruikt worden om een schets van het tijdsbeeld te maken. Hier waren er wel boeken over Antwerpen specifiek te vinden. Ook kunstboeken waren nuttig om een beeld te vormen over het artistieke gebeuren tijdens het interbellum. Er bestaan veel boeken met als onderwerp de art deco. Verder hebben uitgebreide geschiedenis- en kunstboeken vaak een hoofdstuk over mode.

Er waren ook een aantal bruikbare tentoonstellingscatalogi te vinden. De informatie die daarin te vinden was, was meer analytisch en wetenschappelijk, dan populair.

Daarnaast konden de modetijdschriften uit het interbellum vergelijkingsmateriaal en informatie over de context geven. Een zeer mooi en hoogstaand tijdschrift is '*La Gazette du Bon Ton*'⁹. Dit tijdschrift werd rijkelijk geïllustreerd met gekleurde tekeningen van bekende tekenaars. In de bibliotheek van het ModeMuseum bevinden zich enkele – eveneens Franse – meer populaire tijdschriften zoals *Modes et Travaux – Féminins* en *Le Mode pratique*. Deze zijn meer op het brede publiek gericht en tonen hoe de haute couturemode zich vertaalde in meer toegankelijke kledij. Dat het allemaal Franse tijdschriften zijn, is zeker geen probleem want de Belgische mode was volledig geïnspireerd door de Franse. Dus dit geldt ook voor Mevr. Roeis. De boeken en tijdschriften waren bruikbaar om een overzicht van de mode per jaar te maken, maar de tijdschriften boden minder mogelijkheden tot concrete vergelijkingen.

⁹*La Gazette du bon ton – Arts, modes et frivolités*, Parijs, Editions Lucien Vogel, 1920, 1922, 1923

I.5.4. Mondelinge bron

Een heel belangrijke bron voor dit onderzoek was de mondelinge informatie van de dochter van mevrouw Roeis. (ZIE BIJLAGE VII) Mevrouw Francine Mees-Roeis kon specifieke informatie geven over het leven en de manier van werken van haar moeder, die in geen enkel boek of archief te vinden is. Ze herinnerde zich nog veel over het cliënteel van het modehuis en vertelde enkele typerende anekdotes. Op het moment van het interview was zij 75 jaar. Verder had ze nog een hele collectie oude familiefoto's met daarop allemaal vrouwenkleden die door Modehuis Roeis geproduceerd zijn. Dit bood een bijkomende en erg interessante visuele bron!

I.5.5. Het Internet

Van het Internet werd niet erg veel informatie gehaald, omdat die vaak niet echt betrouwbaar is. De zoekterm Roeis levert geen relevante resultaten op. Het leidt enkel tot de site van de voorganger van het huidige ModeMuseum: Het Provinciaal Textiel- en Kostuummuseum Vrieselhof. Wel is het Internet nuttig voor praktische zaken als het adres en telefoonnummer van mevrouw Mees-Roeis, de naam van de school waar Mevr. Roeis als kind zat of de datum waarop vrouwen gemeentelijk stemrecht kregen. Nog een site die praktische gegevens kon bieden was bijvoorbeeld de website van stadsarchief. Er waren ook prenten met kledingstukken te vinden, maar het gebruik ervan werd vermeden indien literatuur een alternatief kon bieden. (ZIE PRINTS VAN DE GERAADPLEEGDE WEBSITES)

I.5.6. Waar de bronnen te vinden waren

De meeste boeken en tijdschriften waren te vinden in de bibliotheek van het ModeMuseum zelf, zowel voor teksten als voor illustratie- of vergelijkingsmateriaal. Van de boeken in het ModeMuseum mag ervan uit gegaan worden dat ze wetenschappelijk verantwoord zijn. Eén lacune was wel het totale gebrek aan informatie over Vlaanderen of Antwerpen zelf in de periode van het interbellum en ook over de werkwijze van Vlaamse modehuizen. Misschien kan dit een tip zijn en kan deze thesis tegelijk al een kleine opvulling vormen voor deze lacune.

Naast het ModeMuseum te Antwerpen zijn er nog musea met een bibliotheek die nuttige informatie konden bieden. De bibliotheek van het MIAT (Museum voor Industriële Archeologie en Textiel in Gent) zou eventueel meer informatie opgeleverd

kunnen hebben over de specifieke situatie in Vlaanderen wat betreft de mode-*industrie*, de stappen van de productie van textiel, aankoop van een model, enz. De meeste informatie die daar te vinden was betrof echter de *textielindustrie* en de confectie en niet echt maatwerk of haute couture. Het zwaartepunt ligt er ook meer op de 19de dan op de 20ste eeuw. Wel was er wat algemene informatie te vinden over couturehuizen. De bibliotheek van het Modemuseum te Hasselt had maar enkele boeken die in verband stonden met het onderwerp, maar die waren eerder al bekeken in andere bibliotheken. In het Archief en Museum voor het Vlaamse cultuurleven te Antwerpen, leverde een opzoeking door een medewerker, met als zoekterm Modehuis Roeis, niets op.

De licentiaatsverhandeling '*De relatie beeldende kunst en mode: 1910-1930*¹⁰' was te consulteren in de bibliotheek van het Antwerpse OCMW.

De bibliotheek van de Gentse Universiteit heeft bijna geen informatie over mode of het interbellum, maar is wel nuttig omdat er andere thesissen kunnen ingekeken worden.

De Stadsbibliotheek van Antwerpen bezit onder andere een reeks exemplaren van het chique tijdschrift '*La Gazette du bon ton*'. Het computersysteem leidde ook naar andere interessante publicaties. In de Stadsbibliotheek van Gent staat één rek dat gewijd is aan modeboeken, wat interessant is omdat de boeken zelf kunnen gezocht en ontleend worden. Deze boeken moeten wel iets kritischer behandeld worden, omdat ze soms vulgariserend zijn.

I.5.7. Werkwijze

Met behulp van alle voornoemde bronnen werd het onderzoek in stappen uitgevoerd.

De eerste fase van het onderzoek gebeurde tijdens de stage in het ModeMuseum, eind maart 2004. Toen kon er al verkennend onderzoek gedaan worden, naar de mogelijkheden die zo'n thesisonderwerp biedt en naar de bruikbare bronnen. De stage bood ook de uitgebreide mogelijkheden om de collectie van mevr. Roeis te leren kennen. Enkele stukken werden al beschreven en er werd al archiefonderzoek gedaan. Hierna werd besloten dat een thesis over Modehuis Roeis mogelijkheden bood.

Vanaf dan kon er begonnen worden met het eerste literatuuronderzoek. Dit werd vooral gedaan in de zomer en de herfst van 2004. Hier ontstond een algemeen beeld van de interbellummode en de context. Boeken, tijdschriften en bronnen werden geconsulteerd.

¹⁰B. VAN DOORSLAER, D. CHRISTIAENS, *De relatie beeldende kunst en mode: 1910-1930, met bijzondere belangstelling voor Sonia Delaunay* (licentiaatsverhandeling Universiteit Leuven, 1982)

Het was ook in deze periode dat er contacten werden gelegd met specialisten, die het onderzoek op het goede spoor konden zetten bij problemen. De opzoekingen van de Dienst Bevolking te Antwerpen leidden toen tot de eerste informatie specifiek over mevr. Roeis.

Het literatuur- en bronnenonderzoek ging verder tijdens het eerste deel van het academiejaar.

Vanaf het tweede semester werd het onderzoek toegespitst op Roeis zelf. Dit begon met het bekijken en beschrijven van alle afgewerkte en gedemonteerde kledingstukken en alle gespen. Daaropvolgend was het mogelijk om aan een tweede literatuuronderzoek te beginnen, nu specifiek met de gegevens over de kledingstukken in het achterhoofd. Zo konden er gemakkelijker gelijkenissen en inspiratiebronnen achterhaald worden. De kledingstukken konden worden besproken met behulp van boeken, tijdschriften en familiefoto's.

Toen er een redelijk goed beeld van de zaak bestond, werd er een afspraak gemaakt met de dochter van mevr. Roeis: mevr. Francine Mees-Roeis. Op 3 april 2005 vond het interview plaats. Dankzij haar werden ontbrekende gegevens aangevuld en werd interessante informatie toegevoegd. Ook iconografisch kwamen we hier een hele stap vooruit: mevr. Mees-Roeis stelde een groot aantal oude foto's ter beschikking. Op die foto's stonden dus nog veel meer kleren van Modehuis Roeis dan die van de schenking van het ModeMuseum. Mevr. Mees-Roeis was ook achteraf nog bereid om eventuele kleine lacunes en ontbrekende feitjes telefonisch mee te delen.

Het laatste deel van het onderzoek werd gependend aan extra informatie en beeldmateriaal zoeken. Er werden ook nog boeken over andere (Franse) ontwerpers ingekeken om zo nog mogelijke vergelijkingen te vinden.

Hoofdstuk II: De algemene context van Antwerpen tijdens het interbellum

In wat volgt zal de context van het interbellum in onze streek besproken worden met aandacht voor politieke, economische en natuurlijk ook culturele aspecten. Hierbij gaat er bijzondere aandacht naar de situatie in Antwerpen, omdat Modehuis Roeis zich daar bevond. De tijdspanne tussen 1919 en 1939 is een heel bewogen periode op allerlei vlakken en dat heeft zijn weerslag, niet in de laatste plaats op het modebeeld. Deze schets is nuttig om het verdere verloop van de verhandeling beter te kunnen begrijpen en verklaren.

II.1. Politiek en economisch

De periode begint wanneer de eerste wereldoorlog eindigt, op 11 november 1918. Duitsland wordt zwaar gestraft in het Verdrag van Versailles. Hier wordt al de kiem gelegd voor het einde van deze periode: de tweede wereldoorlog. Vele steden zijn vernield, maar men probeert het gewone leven weer op te bouwen. Antwerpen kende in 1919 een hoog bevolkingscijfer van 322 857 personen. Daarna stabiliseerde het cijfer zich rond de 300 000 en vanaf 1929 zou het zelfs langzaam weer afnemen¹¹.

Vanaf 1924 verbeterde de economie in Europa weer. Antwerpen kon zich in de jaren '20 herstellen van de oorlogsschade onder burgemeesterschap van Frans Van Cauwelaert¹². Vanaf dan begonnen de zogenaamde 'dolle jaren'. Het was een manier om met het trauma, de verliezen, de schaarste van de oorlog om te gaan. Dat dolle karkater uitte zich in de geestesgesteldheid van de mensen. Er werd gedanst, gefeest, geld uitgegeven aan luxeproducten en nieuwigheden, enz. In Antwerpen bloeide het toerisme tijdens die periode¹³. Net toen bij ons de verbetering van de conjunctuur een hoogtepunt bereikte, gebeurde in Amerika een ramp. Op 24 oktober 1929 stortte de aandelenbeurs op Wall Street in en veroorzaakte een economische depressie. De gevolgen van deze zwarte donderdag werden pas in 1931 voelbaar bij ons. Zo werd in Antwerpen nog begonnen aan prestigieuze bouwprojecten zoals de Boerentoren, de Grand Bazar en de twee tunnels onder de Schelde, die in 1933 geopend werden¹⁴. De voorbereidingen van de Wereldtentoonstelling van 1930 hadden een laatste impuls gegeven aan de Belgische economie. Daarna daalde de economie tot zijn dieptepunt in 1934 en de werkloosheid steeg snel. De crisis had ook gevolgen voor de mode-industrie: *'The warnings of possible financial crisis for couture were clearly visible from 1931 when the impact of the 1929 Wall Street crash led to a 70 per cent drop in couture sales. Couturiers also watched with concern the steady growth of top quality ready-to-wear manufacture and the sartorial influence of Hollywood movies, both of which in their different ways were eating into their consumer base'*¹⁵. Maar hier komen we nog uitgebreid op terug. Tijdens de crisisjaren kwam in Antwerpen een rood-blauwe coalitie aan de macht onder leiding van Camille Huysmans. *'Ondanks de financiële moeilijkheden en de slechte omstandigheden kon de burgemeester Antwerpen zonder al*

¹¹K. VAN ISACKER, R. VAN UYTVEN, *Antwerpen – Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1986, p.299

¹²I. HOOREWEGHE, *Het toerisme in Antwerpen tijdens het interbellum* (licenciaatsverhandeling, Gent, 1995-1996), p. 32

¹³idem: algemene conclusie

¹⁴G. VAN CAUWENBERGH, *Het Antwerpen van toen*, Marc Van de Wiele, pvba, Brugge, 1983, p.43

¹⁵L. TAYLOR, F. ANDERSON in D. JENKINS, *The Cambridge history of Western textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.1047

*te grote problemen door de woelige jaren loodsen*¹⁶. Van de Europese landen hadden België en Frankrijk het ergst onder de crisis geleden. Antwerpen kon de crisis min of meer bezweren, misschien dankzij de diamantindustrie die nog het best aan de instorting van de economie kon weerstaan¹⁷. In 1935 milderde de crisis en in 1935-36 nam de werkgelegenheid weer toe. Vanaf 1937 volgde de ene regeringcrisis de andere op, nam de politieke spanning in het buitenland toe en sloeg de economische hoogconjunctuur om. Ook het politieke leven leed onder de opkomst van het communisme en het fascisme en nationaal-socialisme, die vanuit Rusland, Duitsland en Italië bij ons op het einde van de twintiger jaren al voelbaar werden. We denken aan de komst van Leon Degrelle van Rex, Joris van Severen met zijn Verdinaso-vereniging, en het V.N.V. In Antwerpen speelde het ‘Vlaamse Front Antwerpen’ een leidende rol in het nationalisme van de jaren ’20 met Herman Puymbrouck en Herman Vos¹⁸. Vanaf 1938 werd het economisch leven in België ontregeld als gevolg van de dreigende oorlog¹⁹. Op 1 september 1939 dan, viel Duitsland Polen binnen. Daarmee begon de tweede wereldoorlog.

II.2. Sociaal

Door de langdurige afwezigheid van de mannen tijdens de oorlog waren de vrouwen veel zelfstandiger geworden en dit zou zo blijven. In de jaren ’20 kreeg de vrouw een nieuwe status. Ze ging zelf uit werken en feesten. Door de wet van 15 april 1920 kregen vrouwen gemeentelijk stemrecht²⁰. Het feit dat gezinnen vanaf het begin van de jaren ’20 aan geboortebeperving begonnen te doen illustreert die nieuwe vrijheid van de vrouwen. Toch zou de bevolking in de komende periode beginnen aangroeien.

*‘De periode onmiddellijk na de eerste wereldoorlog stond [in Antwerpen] in het teken van het herstel, de hertewerkstelling van de arbeiders en de gedachte aan een betere sociale huisvesting via de oprichting van sociale huisvestingsmaatschappijen*²¹. Er werd ook een grootschalige wedstrijd uitgeschreven, ter invulling van de Antwerpse

¹⁶I. HOOREWEGHE, *Het toerisme in Antwerpen tijdens het interbellum* (licenciaatsverhandeling, Gent, 1995-1996) p.33

¹⁷G. VAN CAUWENBERGH, *Het Antwerpen van toen*, Marc Van de Wiele, pvba, Brugge, 1983, p.97

¹⁸K. VAN ISACKER, R. VAN UYTVEN, *Antwerpen – Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1986, p.319

¹⁹I. HOOREWEGHE, *Het toerisme in Antwerpen tijdens het interbellum* (licenciaatsverhandeling, Gent, 1995-1996) p. 23-24

²⁰www.rosadoc.be/site/nieuw/kantklaar/tijdslijn.htm geconsulteerd op 1 mei 2005

²¹R. TIJS, *Antwerpen – Cultuurhistorische synthese van een kunststad*, Gent, Stichting Mens en Cultuur, 1991, p.102

rechteroever. Maar er werd geen enkel plan uitgevoerd. In de jaren '30 had de aangroei van de steden zijn gevolgen. “*De urbanisering vooral in Brussel en Antwerpen deed een stedelijke cultuur ontstaan die vrijheid bood aan avant-garde en experiment, bijvoorbeeld op artistiek vlak, maar – omdat de traditionele sociale controle er zwakker was – ook in de sociale normen*”²². Tussen 1900 en 1940 werden er 117 ingrepen uitgevoerd ter modernisering van de stad Antwerpen, onder andere aanpassingen van de oude stadskern aan het toenemende verkeer²³. Er kwamen er onder andere strengere reglementeringen voor straatlawaaï. Maar de sociale toestand – vooral die van de vrouwen – veranderde weer drastisch door de gevolgen van de Wall Street Crash. De werkeloosheid was enorm en de vrouwen hadden weer de hulp van een man nodig om in hun behoeften te voorzien. In 1934 bereikte de werkeloosheid haar hoogtepunt, om in 1935 weer te verminderen. Een staking die op 2 juni 1936 ontstond in de Antwerpse haven, breidde zich over heel België uit²⁴. In 1936 werd dan het betaald verlof ingevoerd, iets wat een grote invloed had op de sociale toestanden van arbeiders en werknemers en ook bijvoorbeeld op hun vrijetijdsbesteding. Gezinnen konden nu op vakantie gaan, de Belgische kust was een populaire bestemming. Verder in dit deel zal dieper ingegaan worden op de vrijetijdsbesteding van het interbellum, met de nadruk op de mogelijkheden in Antwerpen.

Het interbellum was ook een periode waarin de techniek grote stappen vooruit zette. De nieuwe ontwikkelingen werden vanaf dan ook toegankelijk voor het brede publiek. Zo was er de opkomst van de radio in de jaren '30. Ook de auto werd al snel populair. Naast de Antwerpse auto ‘*Minerva*’ werden ook Ford en General Motors in deze stad geproduceerd. Daarnaast had Antwerpen nog altijd haar haven, die haar verbond met de rest van de wereld, waaronder Amerika. Een andere – voor de mode interessante – ontwikkeling uit de jaren '20, is dat naaien vanaf dan elektrisch kon. ‘*Er kwam een hele nieuwe generatie naaimachines, aangedreven door een kleine elektromotor. De consequenties, zowel voor de huisnaaisters als voor vakmensen in de kledingfabrieken,*

²²H. BALTHAZAR, E. GERARD, M. LAMBRECHTS, M. REYNEBEAU, F. SIMON, C. VANDENBROECKE, M. VAN DEN WYNGAERT, A. VAN LOO, G. VANTHEMSCHE, K. VERAGHTERT, F. ZAMPA, *De jaren '30 in België – De massa in verleiding*, Brussel, ASLK i.s.m. Ludion, 1994, p.19

²³R. TIJS, *Antwerpen – Cultuurhistorische synthese van een kunststad*, Gent, Stichting Mens en Cultuur, 1991, p.101

²⁴H. BALTHAZAR, ea., *De jaren '30 in België – De massa in verleiding*, Brussel, ASLK i.s.m. Ludion, 1994, p. 278

waren enorm²⁵. Synthetische stoffen, die al eerder uitgevonden waren, werden vanaf de eerste wereldoorlog op grote schaal geproduceerd, bijvoorbeeld de glanzende acetaat- en viscose-vezels. In deze nieuwe vezels werden ook vleeskleurige kousen geproduceerd (in 1940 vervangen door nylon)²⁶.

II.3. Cultureel

De jaren na de eerste wereldoorlog waren heel turbulent. Door het trauma van het wereldwijde conflict leek men vastbesloten sneller en intenser te willen leven. *‘Mode, haar, muziek en kunst worden ingrijpend gemoderniseerd – veranderingen waar vooral vrouwen mee te maken krijgen, omdat ze eindelijk hun keurslijf mogen afleggen’*²⁷.

II.3.1. Evenementen

Nauwelijks drie maanden na het beëindigen van de oorlog vroeg het Olympisch Comité om het daaropvolgende jaar de zevende Olympische spelen te organiseren, om zo voor afleiding te zorgen in deze droeve tijden. Zo organiseerde Antwerpen in augustus 1920 haar *Olympiade*²⁸.

De volgende gebeurtenissen situeren zich buiten onze streken, maar zijn toch enorm belangrijk voor wat er bij ons op cultureel vlak gebeurde.

In 1922 werd het graf van Toetanchamon (14^{de} eeuw voor Chr.) ontdekt door Howard Carter. Deze gebeurtenis ontketende een ware Egyptomanie, zoals we in het hoofdstuk over mode ook zullen zien. Ook de oude stad Ur (ca. 2600 voor Chr.) werd in dat jaar door Britse archeologen opgegraven.

In 1925 vond de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* plaats te Parijs. Hierdoor ontstond de naam Art Deco. Het is belangrijk te onthouden dat Parijs voor België het grote voorbeeld was. Belangrijke namen in de tentoonstellingscatalogus waren Brandt, Lalique en Ruhlmann. Deze wereldtentoonstelling was van enorm belang voor de gehele (toekomstige) culturele context. Er was een sterke band tussen de schone en de toegepaste kunsten, waaronder ook de mode. Zo stelde Paul Poiret zijn ontwerpen tentoon op drie schepen op de Seine, die ingericht waren door het Atelier Martine²⁹. Hierop komen we later nog terug.

²⁵J. HERALD, *Mode uit de twintiger jaren : 1920*, Gilze, Dahlgaard Media, 1995, p.14

²⁶idem, p.48

²⁷ S.ADAMS ea, *De Complete geschiedenis van de 20^{ste} eeuw*, Lisse, Rebo International, 2000, p.136

²⁸ idem, p.142

²⁹D.KLEIN, N.A. MCCLELLAND, M. HASLAM, *Art Deco – Ontstaan, ontwikkeling en opleving van deze decoratieve stijl*, Alphen aan de Rijn, Atrium, 1987, p.46

In 1930 en 1935 vonden twee Wereldtentoonstellingen plaats in respectievelijk Antwerpen en Brussel. De Antwerpse *Wereldtentoonstelling voor Kolonieën, Zeevaart en Vlaamsche Kunst* werd georganiseerd ter gelegenheid van de honderdste verjaardag van de onafhankelijkheid van België en ter gelegenheid van de inhuldiging van de nieuwe haveninstellingen.

II.3.2. Uitgaan en ontspanning

Na de bevrijding kon het uitgaansleven weer opgenomen worden. Oude zalen gingen weer open. Net zoals voor de oorlog gingen de mensen van de hogere klassen naar de opera, het ballet, naar concerten, tentoonstellingen, galerijen.

In België werden de opera's weer geopend. Het genre had een grondige deuk gekregen, maar herstelde zich later gelukkig³⁰. In Antwerpen waren er een heel aantal theaters tijdens het interbellum: *De Koninklijke Franse en Vlaamse Schouwburg, de Koninklijke, een Latijnse en een Vlaamse opera of Lyrisch toneel, Hippodroom, Scala en de Poesjenellenkelder*³¹. Men was er groot liefhebber van Wagner; *De Ring* en *Parcifal* werden er dan ook op zeer regelmatige basis opgevoerd.

Men luisterde naar eigentijdse componisten zoals Satie, Milhaud en Stravinski en ook naar Belgische componisten. Natuurlijk waren de jaren '20 ook de geboortejaren van de jazz die uit de richting van Amerika overwaaide, maar ook in België een goede basis had, onder andere door de fanfare- en harmonietraditie.

Op het vlak van ballet stond er iets nieuw te gebeuren: de exotische en moderne balletten met op kop de Ballets Russes, onder leiding van Serge Diaghilev. Het gezelschap had al opgetreden in 1910 in Brussel, maar de tweede tournee vond plaats, na de eerste wereldoorlog³². Diaghilev brak met de traditie door te werken met een sterk ritme, kleurrijke klank, levendige figuratie en vooral zeer rijkelijke kostuums en decors, die ook de mode van die tijd beïnvloedden. Verder kon men ook voorstellingen bekijken van de Ballets Suédois (opgericht 1920 met invloed Isadora Duncan, Diaghilev, Fokine³³) en de danseres Akarova.

³⁰D. BERGER, D. COLARD, M. De REYMAEKER, A. DESMYTTER, M. FESTRE, Y. THIMISTER, *Nachtraven – Het uitgaansleven in Brussel van 1830 tot 1940*, Brussel, Gemeentekrediet, 1987 tentoonstellingscatalogus, p.27 (de Brusselse situatie zal allicht in de andere Vlaamse steden gelijkaardig geweest zijn, maar dan op kleinere schaal)

³¹I. HOOREWEGHE, *Het toerisme in Antwerpen tijdens het interbellum* (licenciaatsverhandeling, Gent, 1995-1996) p.170

³²D. BERGER, ea., *Nachtraven – Het uitgaansleven in Brussel van 1830 tot 1940*, Brussel, Gemeentekrediet, 1987 tentoonstellingscatalogus, p.49

³³idem, p.51

De opening van het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten was een zeer belangrijke gebeurtenis op cultureel vlak. Ook werden er nieuwe etablissementen geopend. Zo moesten de café concerts plaats ruimen voor de modernere music hall, de dancing en natuurlijk de bioscoop! Nieuwe dansen zoals de foxtrot, de tango, de stepdans, de black bottom en de charleston op de tonen van de saxofonen uit de jazz werden enorm populair. Er werd veel aandacht besteed aan de enscenering van deze nieuwe uitgaansgelegenheden, het liefst in een exotische sfeer. De grote sterren in de music hall waren bij ons onder andere Mistinguett, Maurice Chevalier en Joséphine Baker. Tegen het einde van de jaren '30 kwam er alweer een nieuwe muziekstijl met bijbehorende dans uit Amerika: de swingmuziek. Ook de lindy-hop is een dans uit de jaren '30.

Voor de lagere bevolkingsgroepen was er mogelijkheid tot vertier met kermissen, spelen (zoals schaats- en bowlingbanen en lunaparken) en de revue, waar nu vooral Franse shows gegeerd waren. Voor het circus was de grote periode voorbij. Populair waren de krachtpatsershows en de dansmarathons vanaf de jaren '30. In Antwerpen vonden onder andere bokswedstrijden – heel populair in de jaren '20 – plaats in de zalen Rubens en Majestic en later in het Sportpaleis³⁴, dat geopend werd in 1933³⁵. Vanaf dan worden ook veel cafés vernieuwd of gebouwd. Voor de hoogstaande bezoekers waren er tavernes en bodega's, voor de gewone mensen waren er bierhuizen³⁶.

Maar de belangrijkste verandering in het uitgaanspatroon was ongetwijfeld de opkomst van de film. Er bestonden al bioscoopzaaltjes in het begin van de twintigste eeuw, maar de tussenoorlogse periode was pas echt een gouden tijd. In de bioscopen kon men zich toen ontspannen met Amerikaanse komedies à la Charlie Chaplin, Italiaanse peplums of spektakelfilms, westerns, melo's, reeksen, historische fresco's en ook de Franse film was weer goed vertegenwoordigd³⁷. Vanaf 1927 kwam de populaire geluidsfilm op. '1934 is het geboortjaar van de eerste Vlaamse spreekfilm: Ernest Claes' "De Witte", een honderd procent Antwerpse onderneming(...)'³⁸. De mensen keken ook enorm op naar acteurs en actrices als Greta Garbo, Jean Harlow, Vivien Leigh, Katherine

³⁴G. VAN CAUWENBERGH, *Het Antwerpen van toen*, Marc Van de Wiele, pvba, Brugge, 1983, p. 156

³⁵H. BALTHAZAR, ea., *De jaren '30 in België – De massa in verleiding*, Brussel, ASLK i.s.m. Ludion, 1994, p. 257

³⁶D. BERGER, ea., *Nachtraven – Het uitgaansleven in Brussel van 1830 tot 1940*, Brussel, Gemeentekrediet, 1987 tentoonstellingscatalogus, p.156

³⁷idem, p.166

³⁸G. VAN CAUWENBERGH, *Het Antwerpen van toen*, Marc Van de Wiele, pvba, Brugge, 1983, p.131

Hepburn, Clark Gable, Gary Cooper, John Wayne en Humphrey Bogart. In de jaren '30 ontstonden er nieuwe genres: westerns, detectives, oorlogs- en gangsterfilms, “*vooral van Franse makelij; de politieke constellatie in Italië en Duitsland gaf immers weinig aanleiding tot creativiteit*”³⁹. Tussen 1935 en 1940 kwamen actualiteitenbioscopen in trek. In Antwerpen waren er in 1920 29 cinema's. Het aantal steeg in 1924 naar 41. In 1935 waren er al 49 bioscopen en in 1939 waren er dat maar 37 meer, ten gevolge van de crisis⁴⁰.

Daarnaast had Antwerpen, net als Brussel, een waaier aan ontspanningsmogelijkheden, die zowel voor toeristen als voor Antwerpenaars interessant waren. Tijdens het interbellum bestonden er al een 10-tal uiteenlopende musea in de stad. Verder kon men ook de historische gebouwen, de kerken, de parken en tuinen,... bezoeken. Daarenboven had Antwerpen nog twee niet te evenaren trekpleisters: de haven en de Zoo! De stad voerde toen al een actief cultureel beleid met concerten, herdenkingsfeesten, een groot aantal stoeten, inhuldigingen, jaarbeurzen en tentoonstellingen. Eén daarvan was ‘*De week van de mode*’, die plaatsvond in februari 1935 en 30 909 bezoekers mocht verwelkomen⁴¹! En zelfs in deze moeilijke tijden deed Antwerpen investeringen in restauraties en renovaties van historische gebouwen.

Verder kwamen er ook andere vormen van tijdverdrijf zoals zonnebaden, wandelen, picknicken en aan sport doen. Deze activiteiten vereisten een moderne soort kledij. In de jaren '30 was een bruine huid een modieus teken van welstand. De sportkleding en de gewone mode beïnvloedden elkaar wederzijds.

II.3.3. De toegepaste en schone kunsten

Zoals verder zal duidelijk worden was er in deze periode een sterke band tussen de mode en de kunst: ze beïnvloedden elkaar wederzijds. Denken we bijvoorbeeld aan Dalí en Schiaparelli, Picasso en Chanel of Robert en Sonia Delaunay. Ook de toegepaste kunsten stonden heel dicht bij de wereld van de mode. Het interbellum was de periode

³⁹D. BERGER, ea., *Nachtraven – Het uitgaansleven in Brussel van 1830 tot 1940*, Brussel, Gemeentekrediet, 1987 tentoonstellingscatalogus, p.169

⁴⁰H. BALTHAZAR, ea. *De jaren '30 in België – De massa in verleiding*, Brussel, ASLK i.s.m. Ludion, 1994, p.273 en 303 en I. HOOREWEGHE, *Het toerisme in Antwerpen tijdens het interbellum* (licenciaatsverhandeling, Gent, 1995-1996) p.170

⁴¹I. HOOREWEGHE, *Het toerisme in Antwerpen tijdens het interbellum* (licenciaatsverhandeling, Gent, 1995-1996), p.129

van de art deco, een nieuwe kunststroming die opkwam als tegenpool van de art nouveau. In de decoratieve kunsten, de meubelkunst en zelfs de mode werden er rijkelijke, maar ook nieuwe materialen geïntroduceerd, zoals plastic. De organisatoren van de Parijse tentoonstelling in 1925, waarnaar de art deco genoemd is, hadden verordend dat alle geëxposeerde stukken ‘*een moderne geest en een echte originaliteit*’ moesten vertonen. In feite herinnerde de stijl die door het Ministère des Beaux-Arts werd aangemoedigd – de art deco van bijvoorbeeld Ruhlmann, Süe et Mare, Lalique, Brandt en de *meester-ensembliers* – aan de traditionele sierlijkheid van de Franse vormgeving, hoewel er een eigentijds uiterlijk aan was gegeven en het was aangepast aan de eisen van het dagelijks leven. Maar bovenal was het modieus onder andere door de invloed van couturiers zoals Poiret en Lanvin. Tegelijkertijd werd onder de hoede van een andere couturier, Jacques Doucet, een art deco-variant gecreëerd die was afgeleid van het kubsime, Afrikaanse kunst en de abstracten⁴².

‘Een rijkdom aan materialen, een scala aan vormen en een veelheid aan versierende motieven karakteriseerden de Franse bijdragen in 1925. Meubels waren vaak in lakwerk uitgevoerd, afgewerkt met segrijnleer of gefineerd met exotische houtsoorten [...] ; inlegwerk bestond uit ivoor, ebbhout en paarlemoer. Glaswerk werd versierd met ingesmolten stukjes bladmetaal of luchtbelletjes; soms was het getint of iriserend, soms geëmailleerd in heldere kleuren. Veel van het aardewerk was bedekt met een craquelé witte glazuurlaag [...]. Duidelijkheid was eveneens een van de kenmerken van de vormen die te zien waren op de tentoonstelling in 1925. Driedimensionale voorwerpen werden behandeld alsof het een samenstel van vlakken betrof. Het octogoon en de ovaal waren als motief favoriet, evenals gracieuze figuren; bloesems en fruit stonden dicht op elkaar gepakt op ornamentstroken of in geometrisch gevormde vlakken. Op vergelijkbare wijze werden fonteinen en het dóórbreken van de zon gestileerd, hetzij in smeedwerk, hetzij op textiel. Het hert was een ander veel gebruikt motief’⁴³.

De Parijse couturiers speelden een belangrijke rol voor het elegante imago dat de art deco uitstraalde. Uit België bevond zich een ensemble op de werelddtentoonstelling

⁴²D.KLEIN, N.A. MCCLELLAND, M. HASLAM, *Art Deco – Ontstaan, ontwikkeling en opleving van deze decoratieve stijl*, Alphen aan de Rijn, Atrium, 1987, p.106

⁴³D. KLEIN, N.A. MCCLELLAND, M. HASLAM, *Art Deco – Ontstaan, ontwikkeling en opleving van deze decoratieve stijl*, Alphen aan de Rijn, Atrium, 1987, p.50

‘waarvan het totale effect de Franse ensembliers deed beven’⁴⁴, van de hand van Philippe Wolfers, met glas van de firma Val Saint-Lambert. We mogen aannemen dat de art deco een internationale stijl aan het worden was, al had het in elk land wel een eigen tintje. Art deco bleek niet alleen een kosmopolitische stijl, maar viel ook in de smaak bij de mensen, ongeacht rang of stand.

In de kunsten kwamen irrationele avant-garde stromingen de kop op steken. Het was een tijd van vele nieuwe –ismen. Zo publiceerde de Franse kunstenaar André Breton in 1924 zijn surrealistisch manifest, wellicht als reactie op de steeds meer gecompliceerd wordende wereld⁴⁵. Men was erop gericht het onderscheid weg te nemen tussen droom en realiteit, krankzinnigheid en rationaliteit, in alle vormen van de kunst. Het surrealisme werd vooral beoefend in Wallonië en Brussel, terwijl in Vlaanderen vooral het expressionisme hoogtij vierde⁴⁶. Het expressionisme triomfeerde in de periode rond 1925 in Vlaanderen en de abstracte kunst verdween. Een nieuwe kunststroming die in Duitsland ontstond als reactie tegen het expressionisme was de ‘Neue Sachlichkeit’, in Nederland ‘Nieuwe Zakelijkheid’ genoemd. Deze stroming werd beoefend door schilders als George Grosz en Otto Dix, maar vindt haar zuiverste uitdrukking in de architectuur. Het futurisme, waarin de nadruk lag op snelheid, was een kind van die tijd. Ook het dadaïsme gaf uitdrukking aan de turbulente gevoelens die er in het interbellum heersten. Het kubisme was nog een andere manier om de wekelijkheid te benaderen en werd toegepast door Picasso, Léger en Delaunay. In een verder hoofdstuk zal de echtgenote van deze laatste, Sonia, nog voorkomen. Zij maakte kledingstukken in de stijl van de schilderijen van haar man en noemde die ‘*Simultanés*’. Weliswaar bleven ook academisme en traditionalisme lang stand houden in de schilderkunst. Dat Antwerpen belang hechtte aan de traditionele, “officiële” kunst wordt duidelijk doordat men in 1931 het Rubenshuis aankocht om er een museum voor schone kunsten van te maken⁴⁷. Tegen het einde van de jaren ’30 verdween de avant-garde om plaats te maken voor de bescheidenheid en de voorzichtigheid van de consumptiemaatschappij⁴⁸.

⁴⁴idem, p.52

⁴⁵S. ADAMS ea, *De Complete geschiedenis van de 20^{ste} eeuw*, Lisse, Rebo International, 2000, p.162

⁴⁶H. BALTHAZAR, ea. *De jaren ’30 in België – De massa in verleiding*, Brussel, ASLK i.s.m. Ludion, 1994, p.62

⁴⁷H. BALTHAZAR ea., *De jaren ’30 in België – De massa in verleiding*, Brussel, ASLK i.s.m. Ludion, 1994, p.239

⁴⁸idem, p.73

Waar de beeldhouwkunst tot na de eerste wereldoorlog nog vaak in een theatraal academische stijl werd uitgevoerd – denk maar aan de talrijke oorlogsmonumenten – begonnen in deze kunsttak ook nieuwe stromingen door te breken. De abstracte kunst werd ook in Antwerpen verdedigd⁴⁹. In de menswetenschappen, de kunst en de literatuur heerste vooral irrationaliteit, terwijl in de architectuur vooral rationele bouwstijlen de kop op staken⁵⁰.

II.3.4. Architectuur

De nieuwigheden op architecturaal vlak tijdens het interbellum waren het modernisme en de art deco. Het modernisme maakte in Noord-West Europa opgang met architecten zoals Van Doesburg, Loos en Le Corbusier – die huizen met witte muren, lange rijen ramen, open ruimtes en een dakterras bouwde – en bewegingen zoals de Stijl en het Bauhaus, gesticht door Walter Gropius. Deze laatste was erop gericht om architectuur, schilderkunst, beeldhouwkunst en toegepaste kunsten samen te brengen. In Amerika werden er ondanks de crisis steeds hogere gebouwen neergezet, onder andere door Mies van der Rohe. Een bekend voorbeeld van art deco-architectuur is de Chrysler Building (1930). Kernmerken ervan zijn onder andere de streng gestileerde en ritmisch herhaalde verticale decoratiemotieven. In Antwerpen staan er art decogebouwen met als typische kenmerken gevels die verticaal geaccentueerd zijn door ritmisch herhaalde lisenen of vooruitspringende muurdelen. Voorbeelden hiervan zijn het Torengedouw (1931, J. van Hoenacker, J. Smolderen en E. van Averbek), een combinatie van staal en witsteen en de eerste wolkenkrabber van Europa, het Tropisch Instituut (1933, M. Spittaël en P. Le Bon) en het Sint-Lievenscollege (1932, Fl. van Reeth, J. Huyghe en J. Smits)⁵¹. In Italië ontstonden ook nog het futurisme en het rationalisme. Daarnaast bleef ook het traditionalisme voortbestaan, bijvoorbeeld in Engeland en Frankrijk. Daar was er onder meer een opleving van de Louis Seize-stijl⁵².

⁴⁹K. VAN ISACKER, R. VAN UYTVEN, *Antwerpen – Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1986, p.341

⁵⁰G. H. DUMONT, P. MERTENS, P. DANBLON, P. EDMOND, J. P. MERCKX, R. MOENS, R. PERNET, N. POULAIN, A. VAN IMPE, J. WILLEQUET, *De Dolle jaren in België 1920-30*, Brussel, ASLK, 1981, p. 15

⁵¹K. VAN ISACKER, R. VAN UYTVEN, *Antwerpen – Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1986, p.339

⁵²D. WATKIN, *De Westerse architectuur – een geschiedenis*, Roeselare, Roularta Books, 2001, p.601

Hoofdstuk III: Het modebeeld voor vrouwenkledij van 1919 tot 1939

III.1. Wat vooraf ging

Op het einde van de 19^{de} eeuw was er al haute couture voor de hogere klassen. In de ‘Belle Epoque’ kleedden vrouwen zich met korsetten, ronde vormen en rijkelijk uitwaaiende stoffen. De vrouwen werden in een S-vormig profiel met ingesnoerde taille gedwongen. Met een speciaal korset werden maag en buik platgedrukt en kwam het accent op de boezem en de billen te liggen (ZIE FOTO 2, 3 en 32). ‘*Dunne, soepele stoffen zoals tule, kant, mousseline, chiffon en crêpe de chine in zachte pasteltinten zijn zeer modieus*⁵³. Toen al was Parijs het centrum van het modegebeuren. Couturiers als Worth en Doucet speelden hier een rol. In het begin van de twintigste eeuw, voor en tijdens de eerste wereldoorlog kwamen er vernieuwingen vanuit geïsoleerde hoeken. De vrouw begon zich te bevrijden uit haar keurslijf – letterlijk én figuurlijk. Zo was er de

⁵³L. VAN BEURDEN, Over mode en mensen – Tien eeuwen kostuumgeschiedenis, Amsterdam, Sun, 2004, p.160

reformbeweging die korsetloze, losse kleding promootte. Denken we bijvoorbeeld aan Henry van de Velde, die losse jurken voor zijn vrouw ontwierp, passend bij het interieur. Deze reformkledij was niet erg populair. Bij de couturiers was Paul Poiret een belangrijk protagonist. Hij schafte ook het korset af, maar meer om creatieve dan om ideologische redenen. Hij voerde vernieuwingen door die heel belangrijk zouden blijken voor de latere mode, zoals het verwerken van Oosterse elementen in zijn ontwerpen. Ook de Ballets Russes, die in 1909 Parijs bezochten, zorgden voor een Oosters en kleurrijk accent in de mode. In 1907 kwam de empirelijn in de mode⁵⁴. De jurken waren recht met een verhoogde taille. Het bovenlichaam van de vrouw werd bevrijd van het korset, maar in de plaats kwamen rokken die zo smal waren onderaan, dat men zich alleen met trippelende pasjes kon voortbewegen. Bij dit soort silhouet werd dan een zeer grote hoed gedragen. In 1913 werd er een split in de rok gemaakt, zodat men gemakkelijker kon dansen: ‘*the tango split*’⁵⁵. In het begin van de 20^{ste} eeuw ontstond er een koppeling tussen avant-garde en mode. Door de eerste wereldoorlog ontstond het functionele kostuum, dat een wijde verspreiding kende.

III.2. De jaren ‘20

III.2.1. Inleiding

Tijdens de jaren ’20 was de mode zeer belangrijk geworden, vrouwen waren door de oplevende economie en door hun nieuwe financieel zelfstandige positie modebewuster dan ooit. In het eerste kwart van de eeuw groeide de invloed en onafhankelijkheid van de Europese en Amerikaanse vrouwen. Los van de groeiende, ideologische druk gericht op vrouwenemancipatie, bood de eerste wereldoorlog hen de gelegenheid taken op zich te nemen die traditioneel bij de mannen behoorden. De Franse ontwerpers en ambachtsslieden speelden snel in op de verbeterde positie van de vrouw en richtten hun werk op haar⁵⁶. De mode veranderde snel en was bereikbaar voor een iets bredere bevolkingslaag dan voorheen. Ook de film speelde een belangrijke rol in de verspreiding en standaardisatie van de mode, net zoals de wisselwerking tussen haute couture en confectie, die in de loop van de jaren ’20 tot stand kwam.

⁵⁴idem

⁵⁵D.VREELAND, *Inventive Paris clothes: 1909 – 1939*, New York, Viking Press, 1977, p. 4 van de inleiding

⁵⁶D.KLEIN, N.A. MCCLELLAND, M. HASLAM, *Art Deco – Ontstaan, ontwikkeling en opleving van deze decoratieve stijl*, Alphen aan de Rijn, Atrium, 1987, p.51

De Franse mode was allesoverheersend. In de eerste helft van de jaren '20 speelden vooral de couturiers Paul Poiret, Jacques Doucet en Jeanne Lanvin een vooraanstaande rol. De meesten van ons hebben een stereotiep beeld van de art deco-mode. Maar in wat volgt zal duidelijk worden dat ze meer omvat dan de 'flappers'⁵⁷ met kort haar, zware make-up en buisvormige korte outfits met een lage taille. Couturiers hielden zich toen ook bezig met sport-, strand-, vrijetijdskledij en kinderkleding, naast wat wij nu onder haute couture verstaan. Er was ook een onderscheid tussen namiddagjurken of -pakken⁵⁸ en avondkledij.

Gedurende heel de jaren '20 was er op het vlak van de mantels één model erg populair: de 'wrap-over'. Die had ofwel maar één knoop, ofwel moest hij met de hand dichtgehouden worden. Dit soort mantels was slechts even lang als de jurk en werd vaak versierd met een bontkraag. (ZIE FOTO 15).

III.2.2. Overzicht

In het seizoen 1919/20 waren de kleren nog gelijkaardig aan die van voor de oorlog, maar soms wat smaller gesneden en met kortere jassen. De kleuren waren onopvallend en donker. Ruiten en strepen waren voorkomende motieven. De taille zat op normale hoogte. Hoge en brede kragen en kimonomouwen kwamen vaak terug. De nieuwe stijl noemt men de "ton-lijn" of de "robe-à-étage"⁵⁹. Ze bestond uit verschillende lappen stof boven elkaar, die naar beneden toe steeds langer werden. Zo creëerde men een rond silhouet.

Vanaf 1920 begon het silhouet alsmaar rechter te worden. Dat kwam onder andere door de nieuwe, bewegelijke dansen. Denken we bijvoorbeeld aan de korte, rechte en losse charlestonjurkjes van het midden van de jaren '20. Crêpe en satijn waren populaire stoffen. Zo zou in de volgende jaren de zogenaamde "garçonne" ontstaan, een jongensachtige vrouw, met kleine borsten, smalle heupen en kort haar. Daarbij zou ze

⁵⁷Amerikaanse benaming voor de jonge, revolutionaire vrouwen met korte haren, smalle heupen en een platte boezem. In Engeland werden ze 'bright young things' genoemd.

⁵⁸D.VREELAND, *Inventive Paris clothes: 1909 – 1939*, New York, Viking Press, 1977, p. 5 van de inleiding: 'Pajamas become general for lounging; sunbathing on the Rivera'

⁵⁹B. VAN DOORSLAER, D. CHRISTIAENS, *De relatie beeldende kunst en mode: 1910-1930, met bijzondere belangstelling voor Sonia Delaunay* (licentiaatsverhandeling Universiteit Leuven, 1982) p.107

een klein cloche-hoedje dragen, dat diep over het hoofd getrokken werd. Een alternatief voor tijdens het dansen was een jurk met een wijde rok en een lijfje zonder mouwen. Verschillende types bont konden hierbij gedragen worden.

In 1921 zakte de taille. Die werd dan ook met linten of ceinturen benadrukt. Door de lagere tailles maakte men de zomen langer, zodat de proporties van de jurken harmonieus bleven⁶⁰. Belangrijke ontwerpers uit die tijd waren Chanel en Poiret. Zij werden door de anderen dan ook vaak nagevolgd. Dankzij Chanel konden modebewuste vrouwen naast een jurk, nu ook een trui met een rok dragen. Een van haar populaire combinaties was een jersey sweater met een plooirok.

In 1922 waren de avondjurken zeer lang, met een diepe uitsnijding (aan de rugzijde). Nu zakte de taille tot op de heupen. Men probeerde een verticale lijn te bereiken. *‘Opvallend was een rage voor zilver.(...) De onderliggende achtergrond was zwart, koraalrood of jadegroen. Ook ivoor, kristal en onyx kenden een grote populariteit.’*⁶¹ De trui, die nu heel populair was, werd tot over de heupen getrokken. Oosterse inspiratie was populair. In dat jaar werd het graf van Toetanchamon ontdekt. Daardoor ontstond een Egyptisch geïnspireerde mode met namen als *‘Koptisch blauw, lotus, sakkara, mummy bruin en cornelian’*⁶².

In 1923 waren de avondjurken nog erg lang. We zien ook jurken met een lage taille en hele diepe ruguitsnijdingen. Soms was de taille helemaal niet aangeduid. Deze lichte avondjurken werden gedragen met een lange bontstola. Onder die (half-)doorzichtige geperleerde jurkjes werd wel een onderjurk gedragen, hoewel de mode-illustratoren het tegenovergestelde doen uitschijnen. De voorliefde voor lamé, brokaat en fonkelende pailletten, de bewondering voor de oud-Egyptische kunst sinds de ontdekking van het graf van Toetanchamon en de Aziatische invloed gingen hand in hand⁶³. In de winter zien we de opkomst van het voornoemde cloche-hoedje.

⁶⁰D. TORRENS, *Fashion Illustrated*, Londen, Sudio Vista, 1974, p. 33

⁶¹B.VAN DOORSLAER, D. CHRISTIAENS, *De relatie beeldende kunst en mode: 1910-1930, met bijzondere belangstelling voor Sonia Delaunay* (licentiaatsverhandeling Universiteit Leuven, 1982) p.111

⁶²J. HERALD, *Mode uit de twintiger jaren: 1920*, Gilze, Dahlgaard Media, 1995, p.10

⁶³B. MUNDT, *Metropolen machen Mode: Haute Couture der Zwanziger Jahre*, (Tent. Cat.) Berlijn, Reimer, Dietrich, 1977, p.53

De jurken van 1924 waren nog steeds heel recht en werden langzaam korter. De enkels waren vanaf dan zichtbaar, waardoor de kousen en schoenen meer aandacht kregen. De motieven bestonden dat jaar vaak uit gekleurde vlakken of boorden met een Bulgarse, Russische of Egyptische invloed. Vanuit Russische hoek zien we de ontwerpen van Natalia Goncharova die populair waren in Parijs. Ook de populariteit van de Ballets Russes speelde hierin een rol. Na de Parijse koloniale tentoonstelling zien we ook veel “*broderies nègres, arabes et hindoues*”⁶⁴. De rokken van de sportkledij reikten al tot aan de knie. De jurkzomen komen tot aan de enkels en eindigden soms in punten.

De *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in 1925 was heel belangrijk voor de Franse mode en haar imago, zoals we eerder zagen. Er exposeerden ongeveer 75 Franse modehuizen, waaronder Lanvin, Callot, Worth, Jenny, Sonia Delaunay en Poiret⁶⁵. In dat jaar bereikte de garçonnestijl een hoogtepunt. De namiddagjurken bleven recht. De rok lengte was de kortste in de historie tot dan toe! De taille bevond zich zeer laag. De schouders werden zo goed als bloot gelaten. In de zomer waren er veel bloemen en geborduurde stoffen. We zien ook dit jaar weer een art deco-ornamentiek, met onder andere gestileerde natuurvormen en verder oost-aziatische en Louis-Seize vormen⁶⁶. Populaire kleuren waren roze en beige, in navolging van Patou.

Dit ging zo verder in 1926. We zien kubistische ornamenten, onder andere bij Sonia Delaunay. Het avondkleed was smal en kort, zonder mouwen, met eenvoudige ronde, maar grote décolletés. De danskledij kon ook asymmetrisch ingezet zijn. Madeleine Vionnet gebruikte voor het eerst de biais-snit: een techniek waarbij de stukken stof schuin gesneden worden om meer elasticiteit te bereiken. Overdag droeg men lange truien met contrasterende strepen. 1926 was volgens Vogue⁶⁷ het jaar van het zwart. Het bekendste voorbeeld hiervan is Chanel's ‘*petite robe noire*’ (AFBEELDING 2). Het jurkje zou een enorm en blijvend succes kennen. Verder zien we ook mannelijke elementen opduiken in de vrouwenmode, zoals een smokingjasje in combinatie met een rok.

⁶⁴idem, p.61

⁶⁵C.BENTON, ea.; *Art Deco*, Londen, V&A Publications, 2003, p.261

⁶⁶B. MUNDT., *Metropolen machen Mode: Haute Couture der Zwanziger Jahre*, (Tent. Cat.) Berlijn, Reimer, Dietrich, 1977, p.65

⁶⁷C. BENTON, ea.; *Art Deco*, Londen, V&A Publications, 2003, p.264

In 1927 ontwierp Patou onder andere zijn draagbare en vrouwelijke “sportkleren”. Na het korte jaar ’26 begonnen de rokken weer langer te worden en we zien nu zelfs langere, romantische avondjurken opduiken. Maar de ceinturen bevonden zich nog steeds zeer laag. Toch bleef een hemdjurk, zwaar beladen met pailletten en met simpele snit een must. Daarnaast werden er ook nog altijd zomen met punten gedragen. Er was dus meer variatie mogelijk op gebied van avondjurken.

Vanaf 1928 –het jaar van de nieuwe vrouwelijkheid - werden de jurken weer lang. Dit betekende het einde van de ‘flappers’ met hun korte jurken met lage taille. Hoewel men in Parijs nog steeds de korte mode bleef promoten, was deze hype voorbij. Dit jaar was de asymmetrische “*fladderende*⁶⁸” jurk zeer populair. ‘s Avonds droeg men nu ook klokjurken.

Tegen 1929 was de taille weer omhoog gekomen, een langere rok verlengde vanaf dan het figuur optisch en schuine lijnen kwamen meer voor dan rechte. Overdag droeg men wel nog de *garçonne*-jurkjes, maar ‘s avonds kleepte men zich graag ultravrouwelijk. Een alternatief voor de hemdjurken was de zogenaamde ‘*robe de style*’ of ‘*picture dress*’: een aanspannend lijfje, een strakke taille en een opzwellende rok tot aan de enkels⁶⁹. De avondjurken hadden soms een sterk afdalend achterstuk. Door ingewikkelde modellen te creëren wilden couturiers, waaronder Lanvin, het namaken bemoeilijken. Tegen de winter waren de zomen drastisch gezakt. ‘*The dropping of the hem-line and the re-introduction of the waistline by both Patou and Chanel had marked the end of an era, one which, however, would be marked in a different way by the Wall Street Crash two months later*’⁷⁰.

III.2.3. Accessoires

Van de accessoires van de jaren ’20 was de cloche-hoed misschien wel de meest typerende (vanaf 1924 tot het einde van het decennium). Vanaf 1928 kwamen hoeden met randen weer in de mode. Daarnaast ging een modieuze jurk ook samen met een tasje versierd met kralen of borduursel. In deze ornamenteringen konden de art deco-

⁶⁸B. MUNDT, *Metropolen machen Mode: Haute Couture der Zwanziger Jahre*, (Tent. Cat.) Berlijn, Reimer, Dietrich, 1977, p.83

⁶⁹C. BENTON, ea.; *Art Deco*, Londen, V&A Publications, 2003, p.266

⁷⁰J. ROBINSON, *Fashion in the thirties*, Londen, Oresko Books, 1978, p.7

vormen (en bijvoorbeeld ook de Egyptische vormentaal, ná 1922) gemakkelijk toegepast worden.

Toen de jurken in het midden van het decennium korter werden, kregen dus ook de kousen en vooral de schoenen meer aandacht. Ze werden gemaakt in felle kleuren en vaak in zilver of goud voor de avond. De bandjes waren meestal in T-vorm of gekruist. De “Louishak” met puntige tenen werd ‘s avonds gedragen⁷¹. De schoenen moesten licht zijn en gemakkelijk zitten om te kunnen dansen.

Een ander onmisbaar accessoire was de sjaal. Sjaals waren niet alleen nuttig voor de warmte, ze werden ook heel artistiek uitgewerkt. De materialen waren zijde, fluweel en stoffen met zilver- en gouddraad.

Als juwelen zagen we veel kralenkettingen uit een zeer uiteenlopende waaier aan materialen. Dankzij Chanel waren valse sierraden niet langer taboe.

Het ondergoed moest ervoor zorgen dat de lichte jurkjes soepel vielen en dat de vrouwelijke vormen gecamoufleerd werden. Voor dat laatste gebruikte men de ‘*flattener*’.

III.2.4. Make-up en kapsel

In het begin van de jaren ‘20 droegen de vrouwen hun haar nog strak, met vlechten op de oren. Maar door de komst van het cloche-hoedje bleek een kort kapsel toch het meest praktische. Het kortgeknipte, ‘*shingled*’ haar werd in 1923 een rage: een snit tot aan de oren die nog mocht krullen. Tegen 1925 werden de haren glad gekamd, eventueel met een spuuglok op de wang: de ‘*bob*’. Later gaat men nog verder met de ‘*Eton crop*’: een mannenkapsel met afgeschoren nekharen.

Vóór 1914 schminkten alleen vrouwen van een twijfelachtige reputatie zich op een opvallende manier, vanaf de jaren ’20 deden de ‘*good time girls*’ dat ook, wat door ouderen sterk afgekeurd werd. De huid werd wit en mat geschminkt, met een lichtrode blos. De ogen werden met zwart sterk geaccentueerd en de wenkbrauwen werden boogvormig geëpileerd. De lippen kregen een stevige laag helrode lipstick. De cosmetica-industrie kwam overigens in deze periode met een aantal nieuwigheden op de markt, waaronder waterproof mascara. De bedrijven die toen opgang maakten door het

⁷¹M. CONSTANTINO, *Mode uit de dertiger jaren : 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996, p.16

promoten van deze nieuwe manier van opmaken, zijn in grote mate dezelfde als diegene die we vandaag nog kennen.

III.3. De jaren '30

III.3.1. Inleiding

In de jaren '30 werd de kledij terug zwaarder en langer, de vrouwelijkheid werd weer benadrukt. De nieuwe vrouw had vanaf dan haar positie verzekerd, daarom kon ze het zich weer permitteren om langere rokken te dragen. Lange avondjurken werden beïnvloed door de kledij in Hollywoodfilms. Een voorbeeld hiervan zijn de satijnen jurken in ivoor, perzik of licht grijsblauw, die populair waren bij filmsterren en zo een breder publiek aanspraken. De schuin op de draad of in biais gesneden jurken werden alsmat populairder in de jaren '30, onder andere door de toepassing ervan door Elsa Schiaparelli. Ze werkte ook samen met kunstenaars zoals Salvador Dalí, Jean Cocteau en Christian Bérard, wat soms heel surrealistische creaties opleverde. De dansen werden langzamer, wat de mogelijkheid creëerde voor een andere soort danskledij.

Maar in deze tijden van crisis was haute couture voor steeds minder mensen betaalbaar. Zo ontstond het fenomeen van het kopiëren, dat zich snel verspreidde. Ook de naaimachine had een democratiserend effect dat al zo'n twintig jaar eerder was ingezet. En dat proces werd nog verder doorgezet met de groei van de gedrukte patronenindustrie. Tijdschriften boden patronen aan om zelf outfits te maken zoals die van de sterren. Een vrouw kon zo voor zichzelf het soort kleren maken dat ze in bladen en op het filmdoek zag. Chanel, bijvoorbeeld, zei hier geen problemen mee te hebben. Ze beschouwde het als een teken van haar roem, dat men op straat rondliep met nagemaakte Chanel-creaties.

De snelle verspreiding van ideeën en een groeiende prêt-à-porter industrie bracht de art deco-mode tot bij het grote publiek⁷².

III.3.2. Overzicht

Volgens Robinson waren de jaren 1930 tot 1932 de periode van 'The new feminine image'⁷³. Het nieuwe silhouet was heel slank en vrouwelijk. Het lijfje van de jurken bloesde lichtjes. De rok werd wijder naar beneden toe. Al vanaf 1930 zien we de lange

⁷²C. BENTON, ea.; *Art Deco*, Londen, V&A Publications, 2003, p.270, eigen vertaling

⁷³J. ROBINSON, *Fashion in the thirties*, Londen, Oresko Books, 1978, p.7

avondjurken met diep uitgesneden ruglijnen, die lang populair zouden blijven. De meest voorkomende lengte was halverwege de knie en enkel, al waren er nog namiddag- en avondjurken die tot de enkels reikten. Over het algemeen lijken de jurken heel duur, rekening houdend met de crisis. In deze periode was Chanel heel populair, onder andere door haar comfortabele outfits die van nut waren voor vrouwen die het druk hadden met hun werk, sociaal leven, sport en reizen. Nu de taille weer op normale hoogte of hoger zat, leken de vrouwenbenen veel langer dan in het vorige decennium.

In de zomer van 1931 was de outfit met drie verschillende kleuren iets dat vaak terugkeerde. Ook zou in dit jaar het dragen van een broek meer algemeen worden. De rokken waren bovenaan recht en werden onderaan wijder en vaak erg lang. Veel jurken werden gedragen met een korte cape of een jasje. De taille werd meestal benadrukt met een smal riempje. In dit jaar toonde Chanel een collectie van 35 katoenen avondjaponnen⁷⁴. Voor koude dagen prefereerde men fluweel en bont.

In 1932 waren de avondjurken extreem lang. Constantino noemt ze een overgangsmode: *‘de lengte en de slanke snit vormen een contrast met de kruiselings gearrangeerde halslijn, die nog een vleugje inhoudt van het vorige decennium’*⁷⁵. Rugloze avondjaponnen – een erg modieus gegeven in die periode – hadden soms een queue, zoals bij Schiaparelli.

In de periode van 1933 tot 1936 overheerste volgens Robinson *‘The Hollywood image’*⁷⁶. *‘Day clothes in 1933 were as stylish as evening gowns were glamorous’*⁷⁷. De nadruk lag toen vaak op de schouders, bijvoorbeeld door het gebruik van epauletten, terwijl voordien vooral de taille of de rokzoom de aandacht kreeg. In 1933 bleven de jurken zeer vrouwelijk: smal rond de heupen en taille en verzacht rond de boezem, de schouders en de nek. Tegen de zomer dook er een romantische tint op. Toen de crisis begon te mildereren (tegen september 1933) werden er in Parijs jurken met goud(lamé) en bont gedragen. De modekenmerken van de herfst waren: *vage kleuren, asymmetrische sluitingen, rokken met driekwartlengte, bontversiering, kleine handtasjes en baretten*⁷⁸.

⁷⁴M.CONSTANTINO, *Mode uit de dertiger jaren: 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996, p. 62

⁷⁵M.CONSTANTINO, *Mode uit de dertiger jaren: 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996, p. 6

⁷⁶J. ROBINSON, *Fashion in the thirties*, Londen, Oresko Books, 1978, p.19

⁷⁷idem

⁷⁸M.CONSTANTINO, *Mode uit de dertiger jaren : 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996, p.31

In 1934 zien we de opkomst van elastische stoffen: men kon vanaf dan jurken zonder sluitingen maken. De rokken waren nog zeer lang. ‘s Avonds droeg men ‘*robes-de-style*’. De avondjurken lieten veel huid bloot. Verder begon in dat jaar de interesse voor midden- tot laatnegentiende-eeuws geïnspireerde kledij die haar hoogtepunt zou bereiken in 1938 met onder andere drukke avondjurken met korsetten en crinoline⁷⁹.

In 1935 was de mode ‘*sparkling, gay and light-hearted*’⁸⁰. Ontwerpers als Lanvin, Schiaparelli, Alix en Mainbocher ontwierpen oriëntaalse jurken. Jurken hadden lage ruggen, schuingesneden en diagonale zomen. De jurken werden weer wijder. Als stadskledij werd de tailleur belangrijk. Tafzijde was erg populair als materiaal. Ook de bloemetjesprint was een constante in dat jaar.

Dat bleef zo in 1936: we zien vaak bloemen op heel bleke of heel donkere achtergronden. Overdag droeg men kuitlange jurken en rokken, eventueel met print. ‘s Avonds werden er nog steeds veel blote ruggen getoond. Het was ook de periode van de surrealistische invloed op de mode, die vooral in modetijdschriften te zien is. Of groene wimpers, blauwe nagels, een kreeftenjurk of een schoenhoed ook door de vrouw in de straat geapprecieerd werden, is weinig waarschijnlijk.

De periode 1937-1939 kondigde volgens Robinson ‘*The return of the sex appeal*’⁸¹ aan. Er werden veel en verscheidene soorten stoffen gebruikt. Ook de silhouetten waren heel verscheiden, met een groter onderscheid tussen dag- en avondkledij. De avondjurken waren mooi gevormd en met een diep decolleté. Dit duidt op een sinds lange tijd ongeziene luxe. In de herfst van 1937 zien we glitters, kleuren zo fel als de regenboog, zijde, satijn, lamé, brokaat, goud, zilver, ... kortom: alles wat luxe uitstraalt. De rokken werden iets korter.

Tegen 1938 was de vrouwelijke vorm en de historische inspiratie nog meer uitgesproken met vollere rokken, brede schouders en saaie kleuren. Het waren al voorgangers van de sombere, utilitaristische kleren van de oorlogstijd. Deze ronde vormen betekenen ook het einde van de zogenaamde ‘*pencil outline*’, die de voorbije

⁷⁹V. MENDES, A. DE LA HAYE, *20th century fashion*, Londen, Thames&Hudson, 1999, p. 81

⁸⁰J. ROBINSON, *Fashion in the thirties*, Londen, Oresko Books, 1978, p.24

⁸¹J. ROBINSON, *Fashion in the thirties*, Londen, Oresko Books, 1978, p.85

jaren zo populair was⁸². De kledij bestond niet meer uit rechte lijnen, er zat meer schwing in en de rokken waren korter dan voordien.

In 1939 vielen de rokken tot net over de knie met een uitwaaiende vorm. De schouders hadden een eerder mannelijke vorm. De tailles werden met een strakke tailleband aangeduid boven brede heupen. De mouwen eindigden met manchetten en de hoeden hadden brede randen. Details werden vaak in bont uitgevoerd. In 1939 werd naast kunstzijde uit rayonvezels ook nylon gebruikt als een nieuw ontwikkelde modestof. *‘In Vogue verschijnen sweaters en broeken, Parijs toont strak getailleerde kleding, een voorloper van de na-oorlogse “New Look”*⁸³. Tijdens de eerste dagen van de tweede wereldoorlog voltrok het beeld van de utilitaristische mode zich. We zien uniformen, overalls of een trui met een rok en ook helmachtige hoeden⁸⁴. In Engeland bedacht men de *‘utility clothes’*: kleren met een vierkant silhouet en een minimum aan materialen.

III.3.3. Accessoires

In tegenstelling tot de tasjes van de jaren '20 hebben deze van het volgende decennium vaker lineaire versieringen of abstracte geometrische designs. Ze werden ook iets groter en werden aan een (bredere) riem gedragen. De hoeden kregen weer een boord en de voorhoofden werden weer zichtbaar. Toen in 1935 en 1936 bloemetjes populair waren, werden ook op de hoeden bloemen gedragen. Tegen het einde van het decennium mochten ze overdag wat hoger zijn. Er waren ook hoeden die leken op hoofdkapjes met gedrapeerde vouwen van stof die aan de achterkant of aan de zijden werden aangebracht, of hoeden met randen die slechts één oog vrijlieten⁸⁵. Tegen 1939 hadden de hoeden een brede band.

De accessoires waren luchthartig en grappig. Zo was het in 1933 bijvoorbeeld een rage om de accessoires als een set te dragen: de hoed, de sjaal, het kraagje, de riem, de tas en de handschoenen moesten allemaal in dezelfde tint zijn⁸⁶. Capes en zachte jassen uit bont werden geveerd in uiteenlopende kleuren.

⁸²D. TORRENS, *Fashion illustrated*, Londen, Studio Vista, 1974, p. 171

⁸³M. CONSTANTINO, *Mode uit de dertiger jaren : 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996, p. 62

⁸⁴J. ROBINSON, *Fashion in the thirties*, Londen, Oresko Books, 1978, p.94

⁸⁵ M. CONSTANTINO, *Mode uit de dertiger jaren : 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996, p.8

⁸⁶ D. TORRENS, *Fashion illustrated*, Londen, Studio Vista, 1974, p. 124

De jaren '30 kenden een grote variatie aan modellen voor schoenen. Er waren schoenen in krokodil-, hagedis-, of slangenhuid of satijn, brokaat, zilver en goud⁸⁷. Allerlei sandalen waren populair. In 1936 introduceerde de Italiaanse ontwerper Ferragamo de sleehak⁸⁸. Ook de plateauzool – voor het eerst geproduceerd door Roger Vivier⁸⁹ – werd gedragen bij de elegante japonnen. Gedurende heel het interbellum was gepast ondergoed belangrijk: het mocht niet zichtbaar zijn doorheen de kleren en moest het figuur slanker doen lijken. Ironisch genoeg droegen de vrouwen dan ook terug korsetten, hoewel het lichtere en meer comfortabele versies van hun voorgangers waren.

III.3.4. Make-up en kapsel

In het begin van de jaren dertig mocht ook het kapsel weer wat vrouwelijker en dus langer zijn. Zo zien we onder andere vaak golvend haar en kleine krulletjes. Langer haar werd vooraan en opzij vastgezet en los gelaten op de rug. In 1938 kwam er een nieuw soort kapsel vanuit New York: het haar werd omhoog gekamd. Dat bracht allerlei soorten franjes en froufrous met zich, die deden denken aan de jaren 1900 en daarbij droeg men dan kleine hoedjes⁹⁰. Net zoals voor de kledij, waren de kapsels van de filmsterren een bron van inspiratie. Hetzelfde geldt voor de make-up, een onderwerp dat vanaf dan ook veel aandacht kreeg in tijdschriften.

III.4. Conclusie

*'Er is nauwelijks een periode in de kostuumgeschiedenis waarin het modebeeld van de vrouw in zo'n kort tijdbestek zo'n enorme veranderingen ondergaat als in de jaren na de eerste wereldoorlog'*⁹¹ (ZIE AFBEELDING 1). De periode begon en eidingde met door de oorlog geïnspireerde kledij, met daartussen luxueuze excessen. Tijdens het interbellum gingen de rokken van halflang, naar kort en naar superlang, om weer te eindigen op dezelfde halflange zoomlengte. De nadruk lag afwisselend op de heupen, de taille, de rug of de schouders. De mode werd veel comfortabeler dan in de periode die vooraf ging. Verder werden er nieuwe modellen en stoffen in de vrouwenmode geïntroduceerd. Wat opvalt, is het grote contrast tussen de jaren '20 en de jaren '30. De economische, politieke en sociale context lag hier mede aan de basis van, zoals we

⁸⁷M. CONSTANTINO, *Mode uit de dertiger jaren : 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996, p.16

⁸⁸idem, p. 62

⁸⁹V. MENDES, A. DE LA HAYE, *20th century fashion*, Londen, Thames&Hudson, 1999, p.86

⁹⁰D. TORRENS, *Fashion illustrated*, Londen, Studio Vista, 1974, p.176

⁹¹L.VAN BEURDEN, *Mode in de 20ste eeuw*, Nijmegen, Sun, 1995, p.36

hogere zagen. De gebeurtenissen hadden vaak hun directe weerslag op de mode. In de jaren '20 leek het of de vrouwen erg lange lijven en korte benen hadden, de tailleband zakte op zijn meest extreemst tot op de dij. Hoe jongensachtiger men er uit zag, hoe modieuzer. In de jaren '30, daarentegen leken de vrouwenbenen erg lang, door de hoog gedragen ceintuurtjes. *'De rusteloze, vlinderachtige 'flappers' uit de jaren '20 werden nu vervangen door een nieuw type vrouw – modern, charmant, welbespraakt en onafhankelijk'*⁹². Ook de materialen varieerden tijdens deze twee decennia. In de jaren '20 droeg men in de zomer vooral stoffen als crêpe en voile en in de winter fluweel en bont. Tijdens de jaren '30 waren satijn, crêpe, velours, chiffon en mousseline populair. In de jaren '30 was er qua model meer variatie mogelijk, bijvoorbeeld in vorm van mouwen of décolletés, terwijl een aantal jaren ervoor de snit nog recht en eenvoudig was. Ook de ornamentiek veranderde, binnen de stijl van de Art Deco.

Art Deco was een kunststijl die gebruik maakte van motieven uit vele culturen. In de twintiger jaren hadden elementen uit de Afrikaanse en Pre-Columbiaanse model gestaan, en, na de ontdekking van het graf van Toetanchamon, werden Egyptische thema's populair, naast motieven van fonteinen, gazelle, jachthonden en zebra's. Deze elementen kwamen ook voor in stoffen en sierraden.

*In de jaren '30 was het kenmerk van de Art Decostijl de geometrie, afgeleid van de Kubistische beweging. Motieven van bloemen en beesten, tot menselijke figuren, werden hoekig, maar de populairste onderwerpen waren hardgerande vormen: zigzag, bliksem en zonnestralen. Stroomlijning was verder een belangrijk aspect van Art Deco. Snelheid was een van de wonderen van de moderne tijd, en ontwerpers bedienden zich daarom van aërodynamische vormen en lijnen. De geometrische oervormen waren perfect geschikt voor felle kleuren en contrasten met rood, zwart, wit en zilver als populaire en moderne kleurencombinaties*⁹³.

Opvallend is dat in periodes van economische voorspoed vaak kledij gemaakt wordt waarvoor maar weinig stof nodig is. Bijvoorbeeld de rechte korte charlestonjurken uit het midden van de jaren '20 waarvoor slechts twee of drie meter stof nodig is of ook de mini-jurken uit de jaren '60. In tijden van schaarste, daarentegen, doet men net het omgekeerde. Denk maar aan de oorlogscrinolines met verschillende lagen rokken, of de

⁹²M. CONSTANTINO, *Mode uit de dertiger jaren : 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996, p.33

⁹³ M.CONSTANTINO, *Mode uit de dertiger jaren: 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996, p. 36

avondjurken uit de jaren '30, waarvoor men door de lengte en de biais-snit vele meters stof nodig had.

De vrouwen hadden naast modieuze kledij ook steeds bijpassende accessoires nodig, die werden erg belangrijk tijdens het interbellum en waren soms heel vernieuwend. Natuurlijk waren er in deze twee decennia ook verschillende couturiers populair. Maar algemeen kan men stellen dat in de jaren '20 Parijs het Mekka van de mode was, terwijl dat de volgende tien jaar verschoof naar Hollywood, dankzij de populariteit van de filmsterren. Toch werd hun kleding ook vaak ontworpen door uit Europa geëmigreerde couturiers. Verder was er ook een contrast tussen de nuttige, sportieve outfits, bijvoorbeeld van Chanel en de chique en zwaar gedecoreerde of ingewikkelde jurken. Door al deze veranderingen en het verschil tussen de twee decennia van deze korte en afgebakende periode is het interbellum op modevlak bijzonder boeiend.

Hoofdstuk IV: Mevrouw Alice Roeis⁹⁴

IV.1. Haar leven

Op 9 december 1886 werd de dochter van Mr. Willem en Mevr. Collie geboren te Sint-Jans-Molenbeek onder de naam Alice Adolphine Willem, de latere mevr. Roeis. Mr. Willem werkte op een schip. Toen hij stierf liet hij een echtgenote van 23 jaar achter en een erg jonge dochter. Mevr. Collie hertrouwde later met Jan Herben en zo kreeg Alice er een stiefbroer bij. Haar moeder hield een pension open met kamers met ontbijt. Alice Willem liep school in Heverlee: in het *Weeshuis–Pensionaat voor jonge meisjes, Institut du Sacré-Coeur et de l'Immaculée-Conception*. Dat instituut biedt nu nog de opleidingen 'beroepsonderwijs, huishouding, landbouw' en heeft de 'bedoeling jonge meisjes uit de burgerij een aangepaste opvoeding te geven⁹⁵'. Op 21 februari 1911 huwde Alice in Antwerpen met Petrus Fransiscus Roeis. Hij was geboren te Antwerpen in 1881. Na het huwelijk werd het couturehuis onder de naam Roeis geopend. Het

⁹⁴Deze schets is opgemaakt aan de hand van: ANTWERPEN, STADSARCHIEF, *Adresboeken gebroeders Ratinckx*, de opzoekingen door dienst burgerzaken in het bevolkingsregister en het gesprek met dochter Francine Mees-Roeis op 3 april 2005 en het telefoongesprek op 1 mei 2005 (ZIE BIJLAGE 4, 6 en 7)

⁹⁵http://users.skynet.be/zwysen/Jeugdzorg/WH_VIBrabant.htm, geconsulteerd op 1 mei 2005

echtbaar woonde dan aan de Belgiëlei. Echtgenoot Frank Roeis maakte roeibootjes en had zijn atelier in de Adriaen Brouwersstraat (FOTO 6). In 1914 werd hun eerste dochter geboren: Elvire Catharine Caroline. Het gezin is kort daarna voor de oorlog gevlucht naar Engeland, want op 2 augustus 1915 werd hun tweede dochter Georgette Mary Jenny geboren te Isleworth. Ze bleven in Engeland tot het einde van de oorlog in 1918. Vanaf 1928 woonde het gezin Roeis aan de Isabellalei 13. Daar betrokken ze een ruime woning met meer dan twintig kamers. Uit de bouwaanvraag van 1927 blijkt dat er verschillende kamers, magazijnen en ateliers aanwezig waren⁹⁶ (ZIE BIJLAGE 4 en 5). Maar van buiten af was het huis niet herkenbaar als een modezaak. Een hele tijd na de twee eerste dochters kwam er nog een dochter: Francine Jeanine Monique, geboren te Antwerpen op 25 januari 1930. Dochter Georgette trouwde op 6 juni 1939. Haar zus Elvire trad enkele jaren later in het huwelijk: op 20 september 1945. Voor deze huwelijken maakte Mevr. Roeis alle jurken zelf. In het jaar 1956 overleed mijnheer Roeis. Mevrouw Roeis zette als weduwe haar activiteiten als couturière verder tot ze op 2 april 1961 overleed, op 74-jarige leeftijd. Francine Roeis, de enige dochter die nog leeft, trouwde in het jaar 1968.

IV.2. Haar Modehuis

IV.2.1. Modehuis Roeis doorheen de jaren

Modehuis Roeis werd geopend in 1911, na het huwelijk van Alice Willem met Frank Roeis. Het huis groeide aan tot mevr. Roeis na de tweede wereldoorlog al de leiding had over een atelier van afwisselend tussen de dertig en de veertig personeelsleden, waaronder naaisters met verschillende graden (FOTO 5). Alice werkte in het atelier tot drie weken voor haar dood in 1961. Na de dood van haar moeder zette dochter Elvire de zaak nog een aantal jaren verder. Dit is de verklaring waarom er in de collectie van het ModeMuseum een aantal stukken zitten die na 1961 werden gedateerd. Het mini-trouwjurkje (T89/288) van Francine Mees-Roeis werd voor haar huwelijk in 1968 gemaakt in Modehuis Roeis onder leiding van de oudste dochter. Verder bevinden zich er nog een avondjas in lamé (T89/295) en een bedrukt broekpak (T90/265) die door het museum rond 1970-75 gedateerd werden. Dochter Elvire hield het modehuis nog ongeveer tien jaar open. Modehuis Roeis heeft dus lang bestaan: zo'n 60 jaar.

⁹⁶ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Bouwdossiers, MA-BD 1927/28357: bouwdossier woning Isabellalei 13 (Roeis, I.)

In de bevolkingsregisters van Antwerpen stond mevr. Roeis enkel in 1930 als *'kleermaakster'* ingeschreven (en in de jaren 1910, 1920 en 1947 *'zonder beroep'*) (ZIE BIJLAGE 6). In de adresboeken van de gebroeders Ratinckx⁹⁷ staat mevr. Roeis vanaf 1923 tot en met 1928 vermeld onder de noemer *'robes et manteaux'* op het adres Belgiëlei 137. (ZIE BIJLAGE 4) Ook in de overgebleven kledingstukken blijkt dat ze vooral jurken en mantels creëerde. Verder maakte ze ook blouses, maar de jurken overwegen duidelijk. Tot in 1951 kreeg ze de benaming *'coutures'* in de adresboeken. In de laatste uitgave van het adresboek van 1961-62 van de gebroeders Ratinckx⁹⁸, staat weduwe Roeis op hetzelfde adres onder de noemer *'haute couture'* vermeld. Hoewel er doorheen de jaren verschillende benamingen aan haar beroep gegeven werden, noemde Alice Roeis zichzelf couturière. Ze maakte exclusieve kledij voor een exclusief cliënteel. Mevr. Roeis liet zich niet opnemen in *'Het algemeen handelsadresboek der stad en provincie Antwerpen'*, van 1922-23⁹⁹. De reden daarvoor is allicht dat ze verkoos om een gesloten winkel te houden, die niet elke willekeurige persoon als klant moest aannemen. Haar naam was bekend in de omgeving en werd via mond-aan-mond reclame verspreid, zodat een vermelding in de contemporaine "gouden gids" niet nodig was.

IV.2.2. De klanten

In het atelier van Modehuis Roeis werden dure vrouwenkleren gemaakt voor een exclusief publiek. Het klantenbestand bestond uit vrouwen van rijke industriëlen en handelaren, nobelen, dokters, notarissen en politici. De cliëntes kwamen zowel uit Antwerpen zelf als uit de omliggende gemeenten en steden. Verder kwamen er ook Nederlandse vrouwen naar haar modehuis. Het waren allen vooraanstaande mensen, die flink wilden betalen voor zowel feestkledij als alledaagse kledij. De naam Roeis was dus welbekend in de wijde omgeving, ook al maakte ze geen reclame en had ze geen herkenbare winkel of atelier. Dochter Francine Roeis herinnerde zich nog een aantal klanten van na de tweede wereldoorlog met naam en toenaam (ZIE BIJLAGE 7). Daarnaast maakte mevr. Roeis ook de kleren voor de vrouwen en kinderen uit haar gezin en haar familie.

⁹⁷ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Ratinckx (frères), Livre d'adresses de la ville et de la province d'Anvers/Adresboek van stad Antwerpen en randgemeenten, op microfilm, BIB 3460: 1920-1961/62

⁹⁸idem

⁹⁹ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Aerts, Jos, *Het algemeen handelsadresboek (Vlaamsch Adresboek) der stad en provincie Antwerpen*, 1922-23, BIB 3461

IV.2.3. Werkwijze

Dankzij de informatie van de dochter van Alice Roeis – mevr. Francine Mees-Roeis – weten we hoe er in Modehuis Roeis te werk werd gegaan. Mevr. Roeis ging vier keer per jaar naar Parijs om de modeshows van grote huizen te bekijken. Daar kocht ze dan kledingstukken of patronen in papier of in toile. Die modellen werden over de grens gesmokkeld. Vermoedelijk deed ze dat om de invoerrechten aan de grens te ontduiken, want de kleren of modellen op zich waren al duur genoeg. Het smokkelen had er dan niets mee te maken dat ze de kledingstukken in België onder eigen naam wou verkopen¹⁰⁰. *‘Many top-level manufacturers and retailers posed as potential buyers and stole design by surreptitiously sketching and memorizing details at the shows. The more scrupulous obtained their patterns by purchasing toiles – calico copies – which designers sold expressly for reproduction’*¹⁰¹. Het feit dat mevrouw Roeis zuiver modellen kopieerde is niet zo uitzonderlijk in het haute couture milieu van het interbellum. Christiaens schrijft dat het voor Belgische modehuizen na de art nouveauperiode de regel was om Parijse modellen te kopiëren. De enige vermeldingswaardige uitzondering op deze regel vormde het Brusselse modehuis Norine van het echtpaar Van Hecke¹⁰².

Het in Parijs aangekochte model werd dan door een mannequin, of ook al eens door één van de drie dochters, aan een klant getoond. Dan werd er een passende kopie gemaakt in de kleur en de stof naar keuze. Daarnaast ontwierp mevr. Roeis ook soms eigen modellen. De materialen werden vaak uit Frankrijk gehaald, maar ook van Parijse firma’s met een Brussels bijhuis. Zowel haar ontwerpen als haar materialen waren dus Frans: ze kwamen van Parijse firma’s of hun Brusselse filialen. In de collectie van het ModeMuseum zijn enkele namen te vinden. Verschillende stoffen werden geproduceerd door: HCB uit Parijs (maker van T90/108 en T90/115 en T90/118), Molry uit Parijs (maker van T90/110 en van T89/486), Maison Gaillot Guinot uit Saint-Etienne (maker van T90/112A en B en C en T90/125) en JR Couture (distributeur van T90/113). Knopen werden bijvoorbeeld speciaal gemaakt door de firma Dequanter uit Brussel, ook gespen werden in Brussel besteld. De kledij werd steeds door mevrouw Roeis zelf gesneden, of uitzonderlijk door de première. Het stikken gebeurde met de naaimachine,

¹⁰⁰Informatie uit gesprek met F. Sorber op 17/05/2005

¹⁰¹V. MENDES, A. DE LA HAYE, *20th century fashion*, Londen, Thames&Hudson, 1999, p.72

¹⁰²D. CHRISTIAENS, *De Belgische bijdrage tot de mode in de jaren twintig*, Gent, Interbellum vzw, 1985, p.3

maar de naden moesten binnenin volledig met de hand afgewerkt worden, zodat er aan de buitenkanten niets zichtbaar zou zijn. Na drie of vier bezoekjes met pasbeurten kon de klant haar jurk mee naar huis nemen. Van één prototype werden wel verschillende exemplaren verkocht, maar er werd op gelet dat die mensen elkaar niet tegen het lijf konden lopen. Verder werd ervoor gezorgd dat de kleuren en de motieven de klanten flatteerden.

De manier van werken in Modehuis Roeis kan vergeleken worden die van de grote Franse modehuizen in de jaren '20:

‘Een of twee salons waren gewijd aan het tonen van seizoencollecties van “model”kleding. Dit waren prototypes die werden geshowd door modellen (bekend als “mannequins”) die in de salon voor klanten paradeerden. [...] Klanten konden een ontwerp kiezen dat dan als kopie van het model passend werd gemaakt om in stof en kleur naar keuze te worden vervaardigd. De klant werd persoonlijk bediend, altijd door dezelfde ‘vendeuse’ (verkoopster) en een ‘coupeuse’ die beiden een grondige kennis ontwikkelden van haar smaak, figuur enz. De vendeuse coördineerde de hele opdracht, vanaf de keuze van de modelkleding of kostuum via twee of meer pasbeurten tot de uiteindelijke aflevering. Ze werd bijgestaan door een ‘seconde vendeuse’, die erop toezag dat alle details werden uitgevoerd overeenkomstig de wensen van de klant. De pasdame gaf instructies aan de ‘première main qualifié’, de oudste van de twee geclassificeerde naaisters, die werden geassisteerd door een ‘arpette’, een leerlinge die het spelden oprapen als voornaamste taak had. Daarnaast had het huis een inkoper die verantwoordelijk was voor de inkoop van materialen, van rollen kostbare stoffen tot kralen, lovertjes en veren ¹⁰³.

Net zoals bij de grote couturezaken waren er bij Modehuis Roeis ook verschillende soorten werkneemsters: bijvoorbeeld het meisje dat de cliënten ontvangt (de *vendeuse*), de mannequin, de première, verschillende naaisters en iemand die hielp bij het passen, door bijvoorbeeld spelden aan te geven (de *arpette*)¹⁰⁴. Het verschil tussen de grote Franse couturezaken en het Modehuis Roeis zit natuurlijk in de schaal: verschillende functies werden door mevrouw Roeis of door één van de dochters uitgevoerd. Het aankopen van modellen en stoffen werd door mevr. Roeis zelf gedaan, net als het knippen en het aanpassen van de kledij aan de klanten. De dochters sprongen wel eens

¹⁰³J. HERALD, *Mode uit de twintiger jaren: 1920*, Gilze, Dahlgaard Media, 1995, p. 13

¹⁰⁴Dit zijn de werkneemster die mevrouw Mees-Roeis expliciet vermeldt, in het gesprek van 3 april 2005.

bij als mannequin of als arpette. *Vendeuses*, naaisters en mannequins werden in dienst genomen.

IV.2.4. Collega's of concurrenten

Een zoektocht naar nog andere, gelijkaardige modehuizen in Antwerpen is niet eenvoudig. Misschien werkten vele anderen, net als mevr. Roeis, niet met een open winkel en lieten ze zich ook niet opnemen in handelsadresboeken. In een Nederlandstalig adresboek van 1922-23¹⁰⁵ staan er verschillende benamingen zoals 'damenkleding', 'kleermakers', 'kleermakers voor dames', 'meesterkleermakers' en 'modenmaaksters'. Hiervan zijn er telkens veel in de stad Antwerpen gevestigd. Omdat mevr. Roeis er zelf niet bij stond, is het moeilijk te achterhalen welke van deze beroepen vergelijkbaar is met het hare. Er was geen categorie 'haute couture' of iets dergelijk in het adresboek opgenomen. Bijgevolg is het onmogelijk te achterhalen wie en met hoeveel de concurrenten van Modehuis Roeis waren. Wat opvalt, is dat er nog maar één 'confectiehuis' is opgenomen. De confectie was op dat moment blijkbaar nog geen bedreiging voor het maatwerk. (ZIE BIJLAGE VIII)

De specifieke term 'modehuis' wijst meestal op zaken in Brussel¹⁰⁶. Het is wel mogelijk om de benaming die Alice Roeis in de adresboeken kreeg (opeenvolgend 'robes et manteaux', 'coutures' en 'haute couture'), te vergelijken met soortnamen van die Brusselse modehuizen. 'Robes et manteaux' was duidelijk één van de meest voorkomende specialiteiten. Een benaming die regelmatig voorkwam en die wijst op iets minder hoogstaande activiteiten is 'confections'. De voorgaande termen werden verder gecombineerd met 'soieries, tailleuses, fourrures, lingerie, trousseaux, layettes'. De belangrijkste huizen kregen het bijvoegsel 'du Roi' of 'de la Cour'¹⁰⁷.

In 1929 werd in Brussel de 'Chambre Syndicale de la haute couture de Belgique' opgericht, maar het was niet te achterhalen of mevr. Roeis hierbij aangesloten was en wie haar collega's of concurrenten waren.

IV.3. Couturiers die een rol speelden voor Modehuis Roeis

¹⁰⁵ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Aerts, Jos, *Het algemeen handelsadresboek (Vlaamsch Adresboek) der stad en provincie Antwerpen, 1922-23*, BIB 3461

¹⁰⁶C. ter ASSATOUROFF, M. VREBOS, A. SMOLAR-MEYNART, *Belgische elegantie: modehuizen uit het laatste kwart van de 19de en 20ste eeuw*, Brussel, Museum voor het Kostuum en de Kant, s.d., p.1: Een Antwerpse naam die we vonden was Augusta Remy, die van 1905 tot 1909 in de Huidevettersstraat 25-27 en van 1910 tot 1914 in de Van Breestraat 1-3 actief was in de 'confections pour dames'

¹⁰⁷idem, p.1-2-3

Mevr. Roeis kocht dus modellen aan van Franse ontwerpers. Hoewel de bedrijfsboekhouding van Modehuis Roeis niet bewaard is, zijn er toch enkele namen tot ons gekomen, onder andere op etiketten. De etiketten kunnen op twee manieren tussen de spullen van Modehuis Roeis terecht gekomen zijn. Ten eerste kunnen ze uit een aangekocht kledingstuk gehaald zijn. Ten tweede kan mevr. Roeis ook het recht aangekocht hebben om stukken te reproduceren in dezelfde stof en dan verwierf ze ook het recht om de etiketten van die ontwerper te gebruiken. Op die manier konden er zich soms twee etiketten in één kledingstuk bevinden: die van de originele ontwerper en die van het haute couturehuis dat het model reproduceerde¹⁰⁸. Die etiketten bevinden zich soms los of soms in een kledingstuk in de collectie van het ModeMuseum. Zo is er een reeks losse etiketten van hoofdzakelijk Franse modehuizen en stoffenfabrikanten bewaard, met onder andere de volgende namen: Ballantyne, Georgette Bernard, Brunet P., Bruyère P., Christiane, London Fabric, Janine Denyse, Madeleine De Rauch, Agnès Drécoll, Michel Goma, P. Henry, Marcelle Landowska, Jeanne Lanvin, Marcel Madeleine, Lucile Manguin, Germaine Mathon, Christiane Misset, Charles Montaigne, Palmac Cloth, Lucile Paray, Paquin en Rana (T89/473). De etiketten stammen uit de periode 1920-1940. We gaan verder in op twee van de bekendste namen die terug te vinden zijn op de losse etiketten: Lanvin en Paquin

IV.3.1. Jeanne Lanvin

Door de schenkingen aan het ModeMuseum werd duidelijk dat Roeis modellen kocht van de Franse couturière Jeanne Lanvin. Deze ontwerpster werd geboren in 1867 en opende haar eerste atelier in 1885¹⁰⁹. Ze kreeg vooral naam door haar moeder-dochter outfits en haar romantische toets. In 1925 had ze al de leiding over 23 ateliers met 800 werknemers, de verkopers niet meegerekend¹¹⁰. Ze overleed in 1956¹¹¹. Haar activiteiten situeerden zich dus iets vroeger in de tijd en op veel grotere schaal dan die van Roeis. Lanvins stijl werd gekenmerkt door zorgvuldig handwerk en een typisch kleurenpalet, met combinaties van zwart-wit, goud, zilver, “*lanvin-blauw*, enz. Haar specialiteiten waren kralen en borduurwerk. Haar ontwerpen waren stijlvol en herkenbaar door een voorkeur voor borduursel, passementen, goudkant en kleine knoopjes. Er zijn daarin gelijkenissen te vinden met mevr. Roeis. Ook zij paste veel kralen, borduurwerk en

¹⁰⁸Informatie uit gesprek met F. Sorber op 17/05/2005

¹⁰⁹E. BARILLE, *Fashion Memoir – Lanvin*, Londen, Thames&Hudson, 1997, p. 73

¹¹⁰idem

¹¹¹idem, p. 74

kantwerk op een zorgvuldige manier toe en liet jurken met de hand afwerken. Mevr. Roeis bewaarde net als Lanvin grote hoeveelheden stoffes en onderdelen. Een foto van de collectie van Lanvin toont een grote variëteit van materialen die gebruikt werd voor geborduurde decoraties, met glas, metaal, zijdedraad, en meer ongewone elementen zoals schelpen (ZIE AFBEELDING 20)¹¹². Een erg gelijkaardige foto zou kunnen gemaakt worden in het dépôt van het ModeMuseum met de ornamenten van Modehuis Roeis. Daarnaast is er nog een zijden jurk die in de winter van 1934 door Lanvin ontworpen werd, die gelijkaardig is aan de jurk die Georgette Roeis op een familiefoto van rond 1935 droeg, op het vlak van materiaal, de lange zoom, de halternek en de benadrukte taille (ZIE FOTO 19 en AFBEELDING 13). Voor Jeanne Lanvin was haar dochter haar grote inspiratiebron. Ook Alice Roeis besteedde veel aandacht aan de jurken van haar drie dochters. Beide modezaken werden na de dood van de oprichtsters nog enkele jaren voortgezet door de dochter. De ontwerpen van Jeanne Lanvin werden regelmatig opgenomen in ‘*La Gazette du bon ton*’, een hoogstaand en rijkelijk geïllustreerd Frans tijdschrift, dat ook in België verdeeld werd. Het is echter niet geweten of mevr. Roeis erop geabonneerd was. Wel is het zeker dat ze minstens één keer naar een Lanvin-show geweest is, getuige het overgebleven etiket (T89/473). Maar waarschijnlijk was het geen eenmalig bezoek aan een show van Lanvin, aangezien ze vier keer per jaar naar Frankrijk ging.

IV.3.2. Madame Paquin

Een ander etiket met een bekende naam erop, komt van de Franse modeontwerpster Paquin. Ze werd geboren in 1869 onder de naam Jeanne Marie Charlotte Beckers¹¹³. In 1891 opende ze haar couturehuis in Parijs, dat op zijn toppunt meer dan 2000 werknemers in dienst had ‘*at a time when most important fashion establishments employed from 50 to 400*¹¹⁴. Ze werd snel bekend en kleepte voornaamstaande persoonlijkheden, hoewel ze in haar periode (voornamelijk de jaren '10) in de schaduw stond van Paul Poiret. Ook haar ontwerpen verschenen in *La Gazette du Bon Ton*, onder andere door illustraties van de hand van Barbier en Iribe. Haar ontwerpen waren het resultaat van een combinatie van drapering en coupe. Een van haar vernieuwingen was de split in de avondjurken die ze onzichtbaar maakte door ze op te vullen met

¹¹²idem, p.77: eigen vertaling

¹¹³V. STEELE, *Women of fashion – Twentieth century designers*, New York, Rizzoli, 1991, p. 28

¹¹⁴ idem

onderrokken, wat een elegante en tegelijkertijd comfortabele jurk opleverde¹¹⁵, onder andere de tangokleding met split van 1913. Daarnaast werd ze ook bekend omwille van haar kostuums en mantels afgezet met bont, iets wat ook te zien is op de familiefoto's van mevr. Roeis. Madame Paquin stierf in 1936, maar haar modehuis bleef verder bestaan tot 1956. Hoewel de huizen Roeis en Paquin ongeveer gelijktijdig bestonden, lag het hoogtepunt van Madame Paquin vroeger in de tijd gesitueerd. Uit het voorgaande blijkt dus dat mevr. Roeis tijdens het interbellum modellen aankocht bij de allerbekendste couturières.

IV.3.3. Jacques Fath

Maar soms zijn er ook etiketten op het kledingstuk zelf bewaard. Dit is het geval bij een jurk met het etiket van de Franse modeontwerper Jacques Fath (1912-1954). Het gaat om een namiddagjapon in zwart wollen keperweefsel met een passend lijfje met boothals en zijwaartse schouderbanden en een brede rok (T89/723). Maar dat was al in de periode '55-'60. Fath werd vooral bekend omwille van zijn paraplu-silhouet. Andere grote Belgische modehuizen werkten ook naar model van Fath, onder andere Natan uit Brussel¹¹⁶.

IV.3.4. Coco Chanel

Een naam die nergens expliciet te vinden is in de overblijfselen van Modehuis Roeis, maar die wel regelmatig in de gedachten opduikt bij het bekijken ervan is Chanel. Bij het schrijven van de korte levensschets vielen ook enkele overeenkomsten met Coco Chanel op. Mevrouw Roeis werd slechts drie jaar later dan de bekende Franse couturière geboren. Beiden hadden een eenvoudige afkomst. Chanel verloor op twaalfjarige leeftijd haar moeder¹¹⁷, Roeis verloor haar vader als kind. Daardoor werden ze allebei naar een meisjesinstituut gezonden. Coco Chanel opende in 1910¹¹⁸ haar eerste boetiek: een hoedenwinkel. Modehuis Roeis werd geopend in 1911. Bij de bespreking van de kledingstukken zullen verschillende gelijkenissen opduiken. Beide vrouwen maakten dure kledij die niet extravagant was, maar wel zeer modieus en nauwkeurig afgewerkt. De zwarte jurken, het veelvuldig gebruik van kralen, (valse)

¹¹⁵ idem, p. 29

¹¹⁶C. ter ASSATOUROFF, M. VREBOS, A. SMOLAR-MEYNART, *Belgische elegantie: modehuizen uit het laatste kwart van de 19de en 20ste eeuw*, Brussel, Museum voor het Kostuum en de Kant, s.d., p.9

¹¹⁷A.MADSEN, *Coco Chanel – een vrouw alleen*, Baarn, Uitgeverij De Kern, 1991, p.13

¹¹⁸G.LEHNERT, *Geschiedenis van de mode in de 20ste eeuw*, Keulen, Könemann, 2000, p. 22

juwelen en ornamenten uit kunststof zijn nog zo'n gelijkenis. Mevrouw Roeis moet de collecties van Chanel zeker gekend hebben omdat ze vier keer per jaar naar Frankrijk reisde om daar modellen aan te kopen. Of ze ook daadwerkelijk naar modeshows van Chanel ging, valt niet te achterhalen. Maar Chaneels invloed ging zeker verder dan de Parijse catwalk. Het is dus niet onwaarschijnlijk dat mevrouw Roeis zich liet inspireren door de ontwerpen van Coco Chanel. Beide couturières waren tot aan de vooravond van hun dood bezig met mode. Coco Chanel stierf in 1971¹¹⁹, tien jaar na Alice Roeis. Natuurlijk mag die vergelijking niet te ver getrokken worden. Chanel was de belangrijkste modeontwerpster van haar tijd. Haar invloed reikte tot ver buiten de Franse grenzen en tot ver na haar tijd. Roeis was een zeer goede naaister die bekend was in Antwerpen en omstreken. Ze inspireerde zich eerder op modellen van anderen. Beide vrouwen waren in dezelfde tijdspanne met hetzelfde soort kledij bezig en hebben natuurlijk allebei hun verdiensten, maar dan op een totaal andere schaal.

Hoofdstuk V: De beschrijvingen

V.1. Inleiding

Het volgende deel is gewijd aan het beschrijven van de collectiestukken van het Modehuis Roeis uit het interbellum die zich in het ModeMuseum bevinden. In de eerste plaats worden de kledingstukken beschreven, zowel diegene die zich in originele staat bevinden, als de gedemonteerde. De kledingstukken worden in zinvolle groepen ingedeeld, volgens het type kledingstuk, de stijl, de functie, het model en de datering door het ModeMuseum. Ten eerste wordt er aandacht besteed aan de materialen waaruit het stuk gemaakt is en aan de afmetingen ervan. Vervolgens worden voorkant, achterkant en binnenkant in detail beschreven en wordt de toestand waarin het stuk zich nu bevindt, opgehaakt. De foto's kunnen hierbij duidelijkheid scheppen. De kleuren van de kledingstukken zijn te zien op de foto's bij de beschrijvingen. De modellen zijn beter te zien op de zwart-wit foto's van de TMS-bestanden¹²⁰ in bijlage, want daar hangen de kledingstukken op een paspop en bevinden ze zich niet in een doos of aan een hanger, zoals op de kleurenfoto's. Die fiches zijn geordend volgens

¹¹⁹ idem

¹²⁰ TMS-bestanden: fiches afgedrukt van The Museum System, het digitale netwerk van het ModeMuseum.

inventarisnummer zodat terugkoppelen gemakkelijk wordt. Om dezelfde reden hebben we enkel de TMS-bestanden uit de periode van het interbellum geselecteerd en gebundeld, naast diegene van buiten die periode die expliciet vermeld worden.

Voor de beschrijvingen gelden een aantal regels. Rechts en links moeten gezien worden alsof je het kledingstuk aan hebt. Schouderaden noemen we de naden die horizontaal over de schouder lopen en die dienen om voorpand en achterpand te bevestigen. Mouwnaden noemen we de naden die verticaal lopen en dienen om de mouwen aan het lijfje te hangen.

Verder worden de gespen bondig – in één regel – beschreven. Op die manier kunnen de inventarisnummers gemakkelijker aan de juiste gesp op de foto worden gekoppeld, iets wat voordien nog niet mogelijk was omdat de TMS-bstanden van de gespen nog geen foto's hebben. Voor de afgewerkte riemen is dat wel het geval, daarom is er geen aparte beschrijving van de riemen in dit hoofdstuk opgenomen. We verwijzen hiervoor naar de bijlagen. De ceinturen zullen ook behandeld worden in het hoofdstuk met de besprekingen.

Ter illustratie zijn er nog twee beschrijvingen van een interessant ornament en een interessant stuk vlak textiel opgenomen. In het corpus van dit werk was het onmogelijk dat voor alle onderdelen, ornamenten en weefsels te doen. Het gaat immers om zo'n 585 stuks over de hele periode. Per inventarisnummer kunnen er ook nog eens meerdere items zitten.

Bij het beschrijven zijn er problemen mogelijk met termen die overgenomen werden uit het Frans of het dialect. In de TMS-bestanden wordt bijvoorbeeld gesproken over bloeze en fronselen, terwijl de 'correcte' termen blouse of bloes en fronsen zijn. We proberen hier consequent het correcte systeem te gebruiken. Verder is er het woord surfilleren dat algemeen gebruikt wordt, maar eigenlijk geen correct taalgebruik is. In het A.N. moet het vervangen worden door de uitdrukking 'overhands naaien'. Het woord 'overlocken' wordt gebruikt voor machinewerk en is hier dus niet van toepassing.

Voor de meeste moeilijkheden met namen van materialen en technieken, kan de woordenlijst achteraan uitkomst bieden.

De beschrijvingen (met fotomateriaal) worden hier om praktische redenen weggelaten.

Hoofdstuk VI: Bespreking

Nu de kledingstukken en ornamenten beschreven zijn, kan overgegaan worden tot de bespreking ervan. Er wordt gezocht naar de algemene kenmerken, de constanten en de afwijkingen daarvan, de werkwijzen, de inspiratiebronnen, de periode van ontstaan, enz... De collectiestukken van Modehuis Roeis in het ModeMuseum zijn in verschillende groepen op te delen.

VI.1. Geperleerde jurken van de jaren '20

In de collectie van het ModeMuseum bevinden zich vijf geperleerde avondjurken van Modehuis Roeis. Het zijn alle vijf redelijk rechte en korte jurken zonder mouwen. Ze zijn allemaal in dezelfde stijl uitgevoerd, maar hebben toch hun eigen kenmerken. Zo zijn er twee jurken uit crêpe gemaakt: één in roze crêpe (T90/270), de andere in turkoois (T90/272). Ze zijn allebei maar beperkt met kralen bedekt. Tussen de verschillende sierstroken uit kralen is er nog veel van de crêpe te zien. Gelijkaardig is de jurk uit lila voile (T90/274). Deze stof is transparanter en gladder dan de crêpe van de twee andere jurken. Hier is de bovenste zone volledig met kralen bedekt, waartussen de voile echter ook nog te zien is. Een ander jurk is gemaakt uit zwarte tule (T90/271). Ze is niet volledig met kralen bezet, zodat ze voor een groot deel transparant is. De vijfde jurk is iets apart. Deze (T90/273 A) is ook gemaakt uit zwarte tule, maar is volledig bedekt met

zwarte pailletten. Hier is de ornamentering bereikt door de zwarte pailletten gedeeltelijk met goudverf te bespuiten. Zo kon er gevarieerd worden van volledig zwart naar volledig goud met geleidelijke overgangsvormen ertussen. Hier kunnen we een gelijkenis zien met de lichtroze avondjurk (T90/270), waar er bepaalde zones donkerder roze geverfd werden. De tule en de crêpe van de vier jurken zijn wel allemaal van zijde gemaakt. Er zijn dus verschillende ondergronden mogelijk. Ook qua parels en pailletten is er een groot aanbod. Bij de turkooizen jurk (T90/272) zien we stroken van 2,5 cm breed uit kleine, ronde pareltjes in drie tinten van zilvergrijs naar donkergroen. Bij het roze jurkje (T90/270) zijn er kleine zilverkleurige ronde kraaltjes, lichtroze ronde pailletten, zilverkleurige staafvormige kraaltjes en zilverkleurige bolle kraaltjes, die in verschillende soorten sierstroken op de jurk aangebracht zijn. De lila jurk is versierd met schelpen uit grijze kokervormige kraaltjes en ronde parelmoerkleurige pailletjes. De zwarte transparante jurk is deels bezet met bloemmotieven uit zwarte kokervormige kraaltjes, platte bladvormige pailletten, platte ronde pailletten, gecombineerd met gouddraad. De kralen kunnen van glas zijn (zoals bij de turkooizen en de lichtroze jurk) of van kunststof (bij de goudgespoten en de zwarte jurk). “*Borduren met kralen en lovertjes werd ook met de hand gedaan*”, schrijft G. Esch over de interbellummode in onze streken¹²¹. Ook in het atelier van Modehuis Roeis werden alle kraaltjes toen met de hand vastgezet. Het was dus een erg arbeidsintensieve taak.

De jurken zijn soms uiteen gehaald of beschadigd aan de naden, maar het is nog te zien dat ze zeer zorgvuldig genaaid werden. Na al die jaren hangen de meeste parels, kralen en pailletten nog verbazend goed op hun plaats. Het demonteren van de roze jurk en het afhalen van de mouwen bij de goudgespoten jurk gebeurde jaren na het maken ervan, door de jongste dochter van mevrouw Roeis in haar kindertijd. Wel blijkt dat het jurken van hoge kwaliteit en uitstraling geweest zijn. Ook door de regelmatige afmetingen blijkt dat de jurken op een weldoordachte manier ontworpen en genaaid werden.

Maar door de materialen alleen te bespreken is het nog niet mogelijk de jurken te dateren of plaatsen. Misschien kunnen de modellen van de verschillende jurken hierbij helpen. Zoals eerder vermeld heeft geen enkele jurk mouwen, al zijn die bij de goudgespoten jurk (T90/273 A) apart bewaard. Ook de lengtes zijn van belang. Op het eerste zicht zijn ze alle vijf redelijk kort, maar meestal komen ze niet boven de knie. De kortste jurk is de lichtroze (T90/270): de lengte bedraagt slechts 94,5 cm. Deze jurk kwam dus wel boven de knieën. Hieruit mogen we concluderen dat deze jurk van de

¹²¹G. ESCH, ea., *Mode in de lage landen. België*, De Bilt, Canteecleer, 1989, p. 19

periode 1925-1926 dateert. De volgende lengte is meteen een stuk langer. De jurk met goudgespoten pailletten is 102 cm lang, die met lila schelpmotieven meet 104 cm en de turkooizen is 107 cm lang. Alle drie deze jurken bedekten de knieën dus net wel. De ‘langste’ jurk is de zwarte tule jurk (T90/271): 115 cm lang, een driekwart lengte die de enkels nog altijd ruimschoots bloot liet. Deze vier laatste jurken dateren dus hoogstwaarschijnlijk van na de het jaar 1926, maar het is natuurlijk ook mogelijk dat de revolutionaire korte jurken uit die periode bij het cliënteel van mevrouw Roeis niet aansloegen en dat ze ze daarom niet maakte. Naast de lengte kunnen we ook kijken naar het model van de rok. De typische *garçonne*-jurk heeft een buisvormig en dus recht model. De zwarte tule japon (T90/271) is echt recht, ze is over de ganse lengte 45 centimeter breed. Ook de goud gespoten jurk (T90/273 A) lijkt recht, maar ze is onderaan zes centimeter breder dan bovenaan. De anderen hebben allemaal een uitwaaiierende jurk. De roze (T90/270) en de lila (T90/274) jurk hebben beiden zelfs een gefronste rok. Dit wijst mogelijk op de periode op het einde van de jaren '20. Want vanaf 1928 waren de vrouwelijkheid en de ‘fladderende’ vormen populair. Bij de jurken van mevrouw Roeis is er echter geen enkele met een ongelijke zoom of een zoom in punten, zoals die ook in die periode vaak voorkwamen.

De neklijnen variëren tussen ronde decolletés en V-halzen. Behalve bij de lichtroze jurk (T90/270), met een ondiepe ronde hals, is de halsuitsnijding ook telkens redelijk diep. De meeste van die jurken lieten een (groot) deel van de schouders bloot: de twee zwarte (T90/271 en T90/273 A) en de roze jurk (T90/270) hebben smalle schouderbandjes, de lila jurk (T90/274) heeft er iets bredere en de bandjes van de turkooizen jurk (T90/272) bedekken de schouders wel grotendeels. Avondjurken met blote schouders waren in 1926 in de mode gekomen. De achterkant is bij al deze jurken identiek aan de voorzijde, eventueel met variaties aan de ruguitsnijding.

De transparante jurken hadden natuurlijk een onderjurk nodig. Enkel bij de turkooizen jurk (T90/272) is deze bewaard. Voor de langste zwarte (T90/271), de lichtroze (T90/270) en de lila (T90/274) japonnen is dit echter niet het geval en daarvan kunnen we ons dus moeilijk voorstellen hoe het geheel eruit zag. De meest transparante jurk is die van zwarte tule (T90/271). Die zou er totaal verschillend uitgezien hebben met een zwarte of met een lichtkleurige onderjurk. De jurk met de goudgespoten pailletten is niet transparant, maar werd hoogstwaarschijnlijk ook in combinatie met een onderjurk gedragen. De tule met pailletten zal niet erg aangenaam aanvoeld hebben en zou ook niet zo soepel vallen zonder onderjurk.

De lengtes en de modellen van de rokken geven al een idee van de datering van de jurken, maar misschien kunnen de kleuren uitkomst bieden. Er zijn twee zwarte jurken: een transparante met ook wat gouddraad en een zwarte die met goudverf bespoten werd (T90/271 en T90/273 A). Door de korthed van de tweede doet het jaar 1925 of 1926 vermoeden voor deze jurk. Hoewel zwart natuurlijk een basiskleur is, zagen we eerder dat Vogue het jaar 1926 als het jaar van het zwart bestempelde¹²². Voor de korte lijkt dat plausibel, maar werden er ook langere jurken gezien in dat jaar? De zwarte tule jurk kan dus gedateerd worden ofwel in 1926 ofwel tussen de jaren 1927 (toen de rokken weer langer werden) en 1929 (toen de taille weer op normale hoogte aangeduid werd). Ze is te vergelijken met enkele jurken afgebeeld in *Metropolen Machen Mode*¹²³. (ZIE AFBEELDING 3 en 4) Het betreft een zwarte dansjurk uit de periode 1924-1928 en een gezelschapskleed uit de jaren 1922-1924, beiden met een V-hals en een avondjurk van 1923-24 met ongeveer dezelfde lengte als deze van Modehuis Roeis.

In het overzicht was te lezen dat in het jaar 1925 roze en beige populaire kleuren waren, in navolging van Patou. Zou dat betekenen dat de lichtroze jurk (T90/270) van het jaar van de Parijse Wereldtentoonstelling stamt? De redelijk korte rok kan dit idee ondersteunen. De roze jurk is vergelijkbaar met een avondjurk uit 1926 (ZIE AFBEELDING 5).

De kleuren lila (T90/274) en turkoois (T90/272) staan nergens als typisch voor een bepaald jaar vermeld. Ze stammen waarschijnlijk ook van tussen de jaren '27-'29, toen de geperleerde jurken nog een vast item in de garderobe waren om te feesten, maar toen de korte mode al over haar hoogtepunt was.

Verder is er nog een voor die periode belangrijk detail dat we nog niet besproken hebben: de taille-aanduiding. De taille begon in het jaar 1921 te zakken, om in het jaar 1929 weer omhoog te komen. Van de vijf geperleerde jurken van mevrouw Roeis is er geen enkele met een expliciete taille-aanduiding door middel van een ceintuur rond de heupen. Maar door de versiering wordt wel telkens de nadruk gelegd op de heupen in plaats van op de natuurlijke taille. Bij de lichtroze jurk (T90/270) wordt de lage taille het duidelijkst benadrukt: er is een lage naad tussen lijfje en rok en de gebogen strook van kralen geeft een nog lagere taillelijn aan. Een ander voorbeeld van een indirecte nadruk op de lage taille geeft de lila voilen jurk (T90/274), hier is het lijfje bedekt met schelpmotieven opgebouwd uit kralen en deze ornamentering loopt tot net over het

¹²²C. BENTON, T. BENTON, G. WOOD, *Art Deco 1910-1939*, Londen, V&A Publications, 2003, p.264

¹²³B. MUNDT., *Metropolen machen Mode: Haute Couture der Zwanziger Jahre*, (Tent. Cat.) Berlijn, Reimer, Dietrich, 1977, p.11, nrs. 1 en 23

breedste van de heupen. Daaronder is de stof onbedekt. Bij de turkooizen jurk (T90/272) is dit op nog subtielere wijze gedaan: hier zijn er driehoekvormige motieven over de lengte van het lijfje en vanaf de heupen lopen de kralenrijen recht naar beneden. Hoewel de jurk dus uit één geheel opgebouwd is, wordt er op die manier toch een onderscheid gemaakt tussen het lijfje en de rok. Hetzelfde systeem werd bij de zwarte tulen jurk gebruikt (T90/271), hier begint de bedekking met kralen – onder een grotendeels onbedekte zone ter hoogte van de buik – weer vanaf de heupen. Ten slotte is er nog de goud gespoten paillettenjurk (T90/273 A). Ook hier begint de onderste zone, waar de vormen opnieuw zwarter zijn, ter hoogte van de heupen. We zien dus dat mevrouw Roeis zonder expliciet een lage taillelijn aan te duiden, toch heel modieus was in haar keuze van ornamentering.

Wat betreft de datering geldt natuurlijk weer de eerder genoemde regel, dat de veronderstellingen alleen kloppen indien mevrouw Roeis de (Parijse) mode op de voet volgde, zonder zelf aanpassingen te doen, volgens de wensen van haar cliënteel en zichzelf. Want dat was een werkwijze die in onze streken wel toegepast werd: *‘L’histoire de ces maisons, dont la plupart restent peu connues, montre que les couturières bruxellois font davantage que copier purement et simplement des modèles venus d’ailleurs’*¹²⁴. Hoogst waarschijnlijk nam ze de modellen getrouw over, aangezien ze vier keer per jaar naar Frankrijk ging om modellen aan te kopen van Parijse couturiers.

Maar zijn de vormen van de ornamentiek ook typisch art deco? We zagen eerder dat de meest typische figuratie op stoffen en accessoires bestonden uit Afrikaanse en Pre-Columbiaanse vormen en na de ontdekking van het graf van Toetanchamon ook Egyptische thema’s, naast motieven van fonteinen, gazelle, jachthonden en zebra’s. Deze ornamentiek is hier niet expliciet te zien, maar wel de afgeplatte, eenvoudige en vaak hoekige lijnen van de art deco. Vooral de goud gespoten hemdjurk (T90/273 A) lijkt typisch, met haar combinatie van ronde en hoekige vormen. De andere jurken hebben een ornamentiek van meer uiteenlopende motieven, zoals bloemen, schelpen en sierboorden.

VI.2. Egyptische bloezen uit de jaren ‘20

¹²⁴ *Revue d’histoire sociale et industrielle de la région Bruxelloise, les cahiers de la fonderie : La Mode dans tous ses états*, nr. 30, 08/2004, p. 8

In de collectie van het ModeMuseum bevinden zich twee bloesjes uit de jaren '20. Jammer genoeg is er één gedemonteerd. De gedemonteerde (T90/140) is van lichtbruin crêpe, gemaakt uit zijde en met wit machinaal borduurwerk uit katoen. Het andere bloesje (T90/275) is van beige crêpe, versierd met matte zilvergrijze ronde parels in twee formaten, vierkante grijze pailletten en donkere en lichte gouddraad. Het geheel geeft een gouden effect. Ook deze blouse bevindt zich niet in de oorspronkelijke staat: ze is enkel gedriegd. Waarschijnlijk werden deze bloezen ook allebei door de dochter van mevrouw Roeis gedemonteerd met de bedoeling iets anders met de stofjes te maken. Het zijn immers beiden uitzonderlijk gedecoreerde stoffen. Het zijn allebei bloesjes van een eenvoudig model en zonder sluiting. De gedemonteerde (T90/140) was misschien een mouwloos model met een vierkant décolleté, ofwel werden de mouwen eraf gehaald en zijn ze niet bewaard gebleven. Het goudachtige bloesje (T90/275) heeft korte mouwen en een hoge, ronde halsuitsnijding. Beide bloezen bestaan slechts uit twee panden: het voor- en het achterpand. Voor het bloesje met korte mouwen wil dat zeggen dat de mouwen ineens mee uitgeknipt werden. Zoiets noemt men een kimonomodel wanneer het geheel van lijfje en mouwen een afgeronde vorm vertoont. En dat is hier wel degelijk het geval, hoewel niet uitgesproken. De bloezen zijn allebei quasi even lang, maar de gedemonteerde is breder, onder meer omdat er nog overschot aan de naden was.

Dat beide bloezen Egyptisch aandoen, komt eerder door de ornamentiek en het kleurgebruik, dan door de snit. Want die is eenvoudig gehouden. Bij de gedemonteerde blouse (T90/140) werd de versiering machinaal op de stof geborduurd, alvorens er een blouse uit geknipt werd. De stof werd vermoedelijk zo aangekocht door mevrouw Roeis. Het borduursel beeldt afwisselend figuratieve en decoratieve taferelen af. Deze zijn beide ontegensprekelijk te herkennen als Egyptisch geïnspireerd. Er zijn de tweedimensionale vormen, de figuren in profiel met oud-Egyptische klederdracht en hoofddeksels, de gestileerde planten en de tweekleurige uitwerking (als was het een hiëroglief). Dit alles ligt bij de goudkleurige blouse (T90/275) wel anders. Hier bestaat de ornamentiek uit geborduurde horizontale banden met krullen, achthoeken, vierkanten en zigzaglijnen in grijze glaskralen, lovertjes en twee tinten van gouddraad. Deze versiering moet aangebracht zijn nadat de blouse uitgeknipt werd. Hier zijn er geen herkenbare Egyptische motieven, maar het kleurgebruik met goud, zilver en zandkleur verwijst er toch naar. Er zijn ook gelijkenissen tussen de ornamentiek van beide bloesjes. De versiering is telkens opgebouwd uit afwisselend smalle en brede



horizontale banden, die telkens op een andere manier ingevuld zijn. Bij de beide bloezen volgt de versiering ook de vorm van de blouse. Zo worden er bij het goudachtige bloesje (T90/275) mouwnaden afgebeeld door kralenborduurwerk. En bij de gedemonteerde blouse volgt het decolleté de lijnen van de versiering. Het verschil is dat bij de gouden blouse (T90/275) de ornamentiek aan de vorm van de blouse werd aangepast en dat bij de gedemonteerde blouse (T90/140) de snit aangepast werd aan het borduurwerk op de crêpe.

In de collectie Roeis van het ModeMuseum bevindt zich nog een opvallend Egyptisch stuk. Het gaat om een gesp (T89/630) met een rode cirkel binnenin, die versierd is met een zittende figuur met Egyptische kleder- en haardracht, omgeven door hiërogliefen. De detaillering wordt verkregen door een rode tekening op een koperkleurige achtergrond. Deze techniek geeft tevens een oud of authentiek effect. Rond het centrale gedeelte bevinden zich aan elke zijde twee koperen vleugels. Aan het uiteinde zit tussen die vleugels telkens een rode doodskop vast. De datering en inspiratiebronnen voor beide bloesjes en de gesp zijn niet ver te zoeken. Op 4 november 1922 ontdekte Howard Carter het vrijwel ongeschonden graf van

Toetanchamon (14^{de} eeuw voor Chr.). De koning was begraven in een gouden doodkist, ingelegd met halfedelstenen, faience en gekleurd glas. De gouden kist was in twee vergulde en ingelegde houten kisten geplaatst met daaromheen een stenen sarcofaag. Over het gezicht van de mummie lag een gouden portretmasker. Verder waren er nog drie kamers die geheel gevuld waren met oesjebti's, beelden van goden en godinnen, meubilair, sieraden en andere grafgiften. De ontdekking ontketende een ware Egyptomanie. Zo werden er bijvoorbeeld Egyptische themafeesten gegeven. En die vereisten natuurlijk de aangepaste kledij en accessoires. Misschien werden de stukken van Roeis ook wel voor zo'n Egyptisch feest gedragen. Zowel deze gesp als de twee bloesjes dateren dus zeker van na november 1922. De invloed van de ontdekking op de mode kwam al heel snel tot uiting: vanaf de voorjaarscollectie van 1923¹²⁵. De invloed op interieurvormgeving en architectuur kwam langzamer op gang, maar duurde ook lang. De 'tutmania', zoals de Egypte-gekte in Engelstalige publicaties genoemd werd, duurde zeker tot 1935. Dat zien we onder andere door het interieur van de oceaanstomer Normandie, met gouden reliëfs van vissende Egyptenaren, of de film 'Cleopatra' van Cecil B. De Mille¹²⁶. Ondertussen waren couturiers over de hele wereld geïnteresseerd in de decoratieve kwaliteiten van de erfenis van Toetanchamon. Overal doken er merknamen op die verwezen naar zijn naam¹²⁷. Modehuis Roeis kon dus zeker niet achterblijven bij deze hype. Een kledingstuk dat vergelijkbaar is met de twee Roeis-bloesjes is een jasje met pailletjes en Egyptische motieven uit het Victoria&Albert. Dit jasje is qua ornamentiek en uitwerking (de kralen werden met de hand aangebracht) erg gelijkaardig aan de twee bloesjes en wordt gedateerd tussen de jaren 1922 en 1929¹²⁸. (ZIE AFBEELDING 6)

VI.3. Witte geborduurde kinderjurkjes, jaren '20

In de bestanden van The Museum System (TMS) zijn er twee fiches van kinderjurkjes te vinden. Het zijn twee erg gelijkaardige jurkjes. Om een onderscheid te kunnen maken, gaan we daarom eerst in op de afmetingen. Het langste jurkje (T89/279 A) meet 72 centimeter. Het tweede (T89/279 B) is 60 centimeter lang. De lijfjes zijn allebei gemaakt van machinaal borduurwerk in een motief met ovalen omringd door

¹²⁵C. BENTON, T. BENTON, G. WOOD, *Art Deco 1910-1939*, Londen, V&A Publications, 2003, p. 45

¹²⁶idem, p. 45 en 48

¹²⁷idem, p. 68

¹²⁸idem, p. 44

opengewerkte kleine bloemetjes. Allebei de jurkjes hebben onderaan een boord van een gefronste strook machinale kant. Deze kant imiteert Valenciennes kloskant, dus handgemaakte kant. Het verschil tussen de beide kledingstukken ligt in de bovenkant. Het langste jurkje (T89/279 A) heeft bovenaan een platstuk met strookjes wit borduurwerk. Bij het kortere kledingstuk (T89/279 B) loopt de versiering van het lijfje tot bovenaan door. Verder zijn de mouwtjes identiek. Beide jurkjes sluiten ook met drukknopen op middenrug. Ze zouden gedragen zijn door de kinderen van mevrouw Roeis. De twee oudste dochters zijn geboren in 1914 en 1915. Dus het is logisch dat er twee formaten zijn. Deze jurkjes stammen waarschijnlijk uit de tijd dat Elvire vijf of zes jaar was en Georgette vier of vijf jaar. In 1920 waren ze vijf en zes. In 1930 waren ze al 15 en 16: een veel te late datering. Dus de jurkjes werden dus zeker in de vroege jaren '20 gedragen. We kunnen ze vergelijken met andere jurkjes die Alice Roeis in dezelfde periode voor haar dochtertjes maakte. (ZIE FOTO 8, 9 en 10) Vooral de jurkjes op FOTO 10, van rond het jaar 1917, zijn erg gelijkaardig met hun korte mouwtjes, wijde rokjes en geborduurde afwerking. Maar het gaat toch niet om dezelfde jurkjes, want bij die op de foto zijn de mouwen effen en bevindt het borduurwerk zich vooral onderaan de jurkjes. De bewaarde jurkjes zijn ook langer dan die op de foto, dus een datering van rond 1920 kan kloppen.

VI.4. Bloezen uit de jaren '30

In de collectie Roeis van het ModeMuseum zijn er vier bloezen uit de jaren '30 te vinden. Er zijn twee crêpe bloezen, die op het eerste zicht samen horen, al hebben ze een verschillend model. Het gaat om een bruine blouse met een strik aan de kraag (T89/282) en een groene blouse in cache-coeurmodel (T89/283). Het materiaal is precies hetzelfde en ook de kleuren zijn bijpassend: herfstkleuren, maar toch in een zeer heldere tint. Beide bloezen werden door het ModeMuseum gedateerd in de periode 1930-1940. De twee andere bloezen werden iets preciezer gedateerd: tussen 1930 en 1935. Het gaat om een heel lichtblauwe satijnen blouse met een aansluitende tailleband (T89/270) en een blouse in heel lichtgroene crêpe met machinaal geborduurde, ronde bloemmotieven (T89/271). De crêpe van deze blouse is veel lichter, gladder en transparanter dan de groene en de bruine blouse van hierboven. Onder deze blouse moest zeker nog een ander kledingstuk gedragen worden. Wat alle vier deze bloezen gemeen hebben zijn enerzijds de halflange mouwen die telkens lichtjes poffen. De

mouwen van de bruine blouse (T89/282) zijn het kortst met hun 27 centimeter. De mouwen van de drie andere zijn 40 tot 42 centimeter lang. Anderzijds zorgen ze alle vier voor een benadrukking van de taille (nu op normale hoogte). De taille kan op twee verschillende manieren geaccentueerd worden. Bij de bruine crêpe blouse (T89/282) en de lichtgroene blouse met de gaatjes (T89/271) is de taille ingenomen met relatief lange nepen, vooraan en achteraan. De twee andere bloezen hebben een tailleband. De gladde satijnen blouse (T89/270) heeft een tailleband van 8,5 centimeter die aan de zijkanten met knoopjes gesloten wordt. De band van de groene blouse is 12 centimeter breed en wordt gesloten met twee linten, waarvan er één doorheen de band gaat. Ze kruisen over de rug en worden vooraan vastgeknoopt. Deze laatste twee bloezen zijn erg elegant en vrouwelijk. De eerste twee zijn iets eenvoudiger. Ook de lengtes van de bloezen liggen dicht bij elkaar. De satijnen blouse (T89/270) en de bruine blouse (T89/282) zijn respectievelijk 50 en 53 centimeter lang. De groene blouse (T89/283) en die met de geborduurde bloemetjes (T89/271) zijn iets langer met hun 62 en 63 centimeter lengte. De vier bloezen zijn monochroom en niet erg opvallend, maar halen hun elegante en speciale uitstraling uit hun detaillering of afwerking. De bruine blouse (T89/282) is versierd met een lint aan de kraag en met verscheidene ingestikte plooien aan de voorzijde en de achterzijde. Afwerking door middel van ingestikte plooien, is iets dat we bij de stukken van Roeis uit de jaren '30 vaker zullen zien terugkomen. Bij de satijnen blouse (T89/270) is er een ingewikkelde versiering van machinaal koordborduurwerk in stroken. Deze stroken lopen over de rug, langs de schouders en de hals om vooraan uit te lopen in een geborduurde strik. De toon-op-toon kleur zorgt voor een subtiele versiering. Bij de lichtgroene crêpe blouse (T89/271) behoort de versiering van machinaal geborduurde bloemmotieven met gaatjes aan de stof zelf. Alleen de groene blouse (T89/283) heeft geen naden of borduursel ter versiering, de stof valt soepel om de hals en de borst. De rugzijden zijn telkens met evenveel aandacht uitgewerkt als de voorkant. De bruine blouse (T89/282) heeft er ook ingestikte plooien, de blouse met de geborduurde gaatjes (T89/271) heeft bovenaan op middenrug een verticale opening en bij de satijnen blouse (T89/270) lopen de borduurstroken verder over de rug. Hieruit kunnen we misschien afleiden dat deze bloesjes geen alledaagse kledingstukken waren om weggestopt te worden onder een jasje of een trui. Deze bloezen bevinden zich wel in hun oorspronkelijke, afgewerkte staat. Ze werden ineen gezet door een combinatie van manueel en machinaal naaiwerk. De naden en nepen werden met de machine gestikt en ook het borduurwerk bij de lichtgroene

(T89/271) en de satijnen blouse (T89/270) is machinaal. Een werkje dat meestal met de hand gebeurde was het vastzetten van de zoom en het overhands naaien van de naden, voor zover er geen gebruik gemaakt werd van de zelfkanten van de stof. Deze combinatie van handwerk en machinewerk was blijkbaar iets wat wel vaker voorkwam in die periode: *‘The top twenty salons in Paris, such as Worth, Doucet, Cheruit, Douillet, Lafertière, Lanvin, Paquin, Callot Soeurs and the young Poiret, created vast numbers of semi-hand-made dresses using the finest fabrics and most delicate and complex of hand beading and embroidery’*¹²⁹.

De bloezen een plaats in de tijd geven is niet voor de hand liggend. In modeboeken wordt zelden of nooit ingegaan op bloezen en hun snit, hun kleur, hun lengte. Enerzijds komt dat doordat ze vaak aan het oog onttrokken zijn door andere kledingstukken. Anderzijds wordt in modeboeken- en tijdschriften meestal aandacht geschonken aan avondkledij uit de haute couturehoek, waar bijna alleen japonnen een rol spelen. De bloezen in combinatie met een rok of later een broek is een meer dagdagelijkse outfit, hoewel Coco Chanel er voor zorgde dat ook deze kledingstijl aanvaard werd voor verschillende gelegenheden. Het feit dat deze vier bloezen een smalle taille benadrukken, is wel typisch voor de jaren '30. De satijnen blouse straalt de glamour uit die vanuit Hollywood overwaaide. Satijn in bleke kleuren als ivoor, perzik of heel licht blauw was erg populair, zeker bij de jurken, die door filmsterren gedragen werden. Deze Hollywoodstijl was volgens Robinson¹³⁰ populair in de periode 1933-36, dus misschien dateert ook de blouse van Modehuis Roeis uit deze periode. Een kleur die we tegenkomen in de modebladen uit die periode is *‘duck egg blue’* (ZIE AFBEELDING 9) en daarmee kunnen we de oorspronkelijke kleur van deze blouse wel vergelijken. Een vergelijkbare blouse van Madeleine Vionnet stamt uit 1936 (ZIE AFBEELDING 8). Ze is ook van satijn en gemodelleerd vanuit een strik aan de hals. Dus 1936 lijkt erg plausibel voor deze blouse. De lichtgroene crêpe blouse is een zomerbloesje, waarschijnlijk uit het begin van de jaren '30. In de lente van 1935 waren bloezen met korte mouwen in de mode¹³¹, maar dat is nogal een vage aanwijzing. Ze kan net zo goed uit een ander jaar dateren, want een blouse is een tijdloos en blijvend kledingstuk. Ook het borduursel kan hierover geen uitsluitsel bieden. De twee donkere bloezen zijn meer aan het einde van het decennium te koppelen, toen de hype van de luxe al weer voorbij

¹²⁹L. TAYLOR en F. ANDERSON in D. JENKINS, *The Cambridge history of Western textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.1045

¹³⁰J. ROBINSON, *Fashion in the thirties*, Londen, Oresko Books, 1978, p.19

¹³¹*Le Mode pratique : revue de la famille*, Parijs : Hachette, maart 1935

was en de dreigende oorlog een invloed op de mode begon uit te oefenen. Dat zien we aan de meer sobere stof en de kleur ervan.

VI.5. Lange feestjurken uit de jaren '30

In het dépôt bevinden zich drie erg lange jurken uit de jaren '30 van de hand van mevrouw Roeis. Eén ervan werd gedemonteerd en door het ModeMuseum weer losjes aan elkaar gezet. Het is een paars avondkleed met bijbehorend sjaaltje in een lichte, transparante crêpe (T89/731A en B). Een jurk die we wel in oorspronkelijke toestand aantreffen, is een gelijkaardige rode avondjurk uit zware en ruwe crêpe (T90/269). De derde is gemaakt van een met blauwe bloemen bedrukte kunststof met bijhorend boleroetje (T89/247 A en B).

De materialen van de drie jurken zijn dus erg uiteenlopend. De gedemonteerde jurk (T89/731A) is erg transparant en moest dus zeker met een voering of een onderjurk aangevuld worden. De stof is effen en helder paars. De tweede jurk (T90/269) is ook effen en helder gekleurd, maar dan in een rode tint. Het materiaal van deze stof is zware en ruwe crêpe. Ook de derde jurk is van een ruwe en zware, maar een synthetische stof gemaakt. Het opzicht is wel helemaal anders door het drukke motief. Bovendien werden er nog eens blauwe fluwelen bloemen geappliqueerd, bovenop de gedrukte. De opbouw, de snit en het model van de drie jurken zijn wel gelijkaardig. Het eerste dat we hierbij opmerken is dat ze alle drie opvallend lang zijn. De langste is die met de blauwe bloemen: 165 centimeter! Ook de paarse is 164 centimeter lang! Die jurken moeten dus over de vloer gehangen hebben, ook al werden ze gedragen met hoge schoenen, zoals toen de mode was. De rode is wat korter en meet 140 centimeter, maar dat is nog altijd erg lang, zeker tot over de enkels. En te bedenken dat deze jurken amper 10 jaar verschillen met de hoger genoemde geperleerde jurken. Een groter verschil is amper mogelijk. Ook op andere vlakken, zoals we verder zullen zien. De taille, die op het einde van de jaren '20 weer op haar natuurlijke plaats zat en later zelfs iets hoger, wordt bij deze drie jurken nergens expliciet aangeduid. Er zijn geen ceinturen of koordjes. Dus hier zien we toch een kleine gelijkenis met de korte geperleerde jurken. De drie lange jurken zijn telkens opgebouwd uit verschillende inzetstukken (vergelijk met AFBEELDING 10 en 12). Die zorgen enerzijds voor een elegant spel van naden en geven tevens de mogelijkheid om de rokken naar onder toe veel wijder te laten worden. De blauw gebloemde jurk (T89/247 A) heeft een zoomontrek van 430 centimeter, wat

enorm is. De panden liggen wel voor een groot deel over elkaar. De rode (T90/269) en de paarse (T89/731A) jurk hebben wel een doorlopende en een erg wijde zoom, dus een rok zonder splitten. Die van de rode jurk (T90/269) is ongeveer drie meter. Er kroop dus erg veel textiel in dit soort jurken. Tot september 1933 was de crisis nog groot in Europa. Men gebruikte toen waarschijnlijk met opzet veel materialen, omdat dit op zo'n moment meer dan ooit een teken van rijkdom en luxe was. Wel was het toen erg modieus om de rug zoveel mogelijk onbedekt te laten en hem eventueel nog te benadrukken. Mevrouw Roeis heeft deze mode ook toegepast op de drie avondjaponnen. Zowel de rode (T90/269) als de paarse gedemonteerde jurk (T89/731A) hebben een ruguitsnijding die dieper is dan het decolleté met daaronder twee loshangende panden, die het geheel nog eens benadrukken. De gebloemde jurk (T89/247 A) wordt achteraan op een elegante manier gesloten, doordat de lijstjes samengebracht worden op middenrug door middel van een rij knoopjes. Zodoende is er een discrepantie tussen de zeer open rug, dus een lijfje met erg weinig textiel, en de enorme hoeveelheden stof in de rok. Er zijn discussies of de mode van de blote ruggen ontstaan is onder invloed van de Hollywoodcensuur (die diepe decolletés vooraan verbood) of door het modeverschijnsel van de bruine huid. Die blote ruggen waren misschien wel een enorme hype, maar het brengt technische problemen met zich. De smalle bandjes (bij de gebloemde jurk (T89/247 A) zijn ze slechts drie centimeter breed) moeten het zware gewicht van de rok dragen. Daardoor ontstaat het risico dat de naden beginnen scheuren, wat bij de gebloemde jurk in grote mate is gebeurd. Daarom werd er heel wat – onnauwkeurig – herstellingswerk gedaan aan de lijstjes, met zwart garen en een grote steek. Het weefsel is aan de binnenkant maar gedeeltelijk overhands genaaid, vaak werd er gebruik gemaakt van de zelfkant aan de uiteinden van de stof. De fluwelen bloemen zijn met kleine steekjes met de hand opgenaaid. De binnenkant is niet perfect afgewerkt. Ook de rode jurk is binnenin niet zo zorgvuldig genaaid als de buitenkant doet vermoeden. De naden zijn zeer smal en onregelmatig genomen en zijn aan het uitrafelen. De zoom is gestikt op één millimeter, dat wil zeggen dat de jurk oorspronkelijk iets korter was en dat ze na verloop van tijd werd uitgelegd. Verder zijn er ook herstellingen uitgevoerd. Hoewel de paarse jurk (T89/731A) niet volledig gemonteerd is, zien we dat de oorspronkelijke naden wel heel verzorgd zijn genaaid. Deze gegevens doen vermoeden dat de gebloemde (T89/247 A) en de rode jurk (T90/269) intensief gedragen werden en daarom regelmatig hersteld en veranderd moest worden, terwijl de paarse jurk (T89/731A) al snel na haar ontstaan weer uit elkaar

gehaald werd. Want zowel de gebloemde (T89/247 A) als de rode jurk (T90/269) hebben vlekken of scheuren, terwijl de paarse (T89/731A) er bijna geen heeft. Mevrouw Mees-Roeis vertelde dat ze verschillende jurken in haar kindertijd uiteen heeft gehaald. Deze jurken zijn, net als de bloezen van de jaren '30 een combinatie van hand- en machinewerk. We zagen eerder al dat zo een werkwijze typisch was voor deze periode. Bij de blauwe jurk (T89/247 A) werden bijvoorbeeld de fluwelen bloemen met kleine steekjes van de hand vastgezet. In het algemeen werden de naden machinaal genaaid, terwijl de zomen en de herstellingen manueel genaaid werden. Voor de keuze tussen de naaimachine of de naald, speelden dus zowel het esthetische als het praktische een rol. Wat opvalt, is dat de jurkjes uit de jaren '20 er ondanks hun gevoeligheid vaak beter aan toe zijn. Ze werden zorgvuldiger genaaid en bewaard. Waarschijnlijk zijn ze minder frequent gedragen dan deze uit de jaren '30.

Voor deze jurken werd een nieuwe, in 1926 door Madeleine Vionnet bedachte, techniek gebruikt. De paarse (T89/731A) en de rode (T90/269) crêpe jurk zijn schuin op de draad geknipt: in biais. Zo'n snit gaf het kledingstuk een ingebouwde elasticiteit. Het was mogelijk om zo in een avondjurk met lage rug te stappen, zonder haken, knopen, bandjes of andere sluitingen. Een ander voordeel was dat de stof zich in golvende vouwen drapeerde. (ZIE AFBEELDING 14) Voor de gebloemde jurk (T89/247 A) was het vermoedelijk niet nodig om de stof schuin op de draad te knippen, want de jurk kan aan de rugzijde geopend worden door middel van zes knoopjes .

De blote ruggen werden in twee gevallen opgevangen door een bijbehorend sjaaltje of bolero, beide uitgevoerd in dezelfde stof als de jurk zelf. De blauw gebloemde jurk (T89/247 A) heeft een bijbehorende korte bolero met V-hals en aangeknippte korte mouw (T89/247 B). De paarse gedemonteerde japon (T89/731 A) heeft een sjaaltje met opzij een strik en achteraan een halfronde vorm (T89/731 B). Beide kledingstukjes doen dus niet veel meer dan de schouders en het bovenste van de rug bedekken. De armen blijven bloot en de taille wordt niet bedekt. Capejes en dergelijke kledingstukjes zagen we in 1931.

Alle drie de jurken werden door het ModeMuseum gedateerd rond 1930-35. De effen rode (T90/269) en de effen paarse (T89/731 A) jurk moeten zeker uit het eerste deel van dat decennium stammen, vermoedelijk rond 1932, want toen waren de avondjurken extreem lang en was de blote rug in de mode. Het silhouet was toen heel slank, met een lijfje dat lichtjes bloesde met een rok die onderaan wijder werd, drie kenmerken die zeker opgaan voor de twee jurken van Modehuis Roeis. Vóór dat jaar waren de

avondjurken maximum enkellang en na dat jaar kwam de nadruk meer op de schouders te liggen. De paarse jurk (T89/731 A) doet denken aan een eveneens paarse, satijnen jurk van Lanvin, die dateert uit de winter van 1935, onder andere door de kleur, de lengte, de rechtheid en de losse panden. Het materiaal is wel anders. (ZIE AFBEELDING 11) De rode jurk (T90/269) werd door Georgette Roeis, de tweede dochter van mevrouw Roeis gedragen, voor een fotosessie in een studio (FOTO 28). De datering van de jurk kan kloppen met de leeftijd van Georgette. In 1932 was ze 18 jaar. Aan de foto te zien, kan het zijn dat ze iets ouder was, dan is de jurk van een paar jaar later. Ook de gelegenheid kennen we niet echt. Op deze foto wordt duidelijk dat de jurk vooral aan de taille en heupen aanspande en lossier viel om het bovenlichaam en de benen. De zoom hangt enkel achteraan wat op de grond en vooraan net niet. Ook de paarse jurk (T89/731 A) zal door Elvire of Georgette Roeis gedragen zijn in die periode. Bloemen waren populair in het jaar 1935: op jurken, bloezen en hoeden. In 1936 waren de bloemen vaak op een erg donkere of een erg bleke ondergrond afgebeeld, wat voor een opvallend contrast zorgde. Het is dus goed mogelijk dat de jurk met de donkerblauwe bloemen op een witte achtergrond (T89/247 A) uit 1936 stamt, want toen werd de rug nog steeds benadrukt. Deze datering volgt uit vergelijkend onderzoek, maar werd door de feiten ontkracht. De gebloemde jurk werd door Elvire Roeis, de oudste dochter, gedragen op het huwelijk van haar één jaar jongere zus, Georgette. Het huwelijk vond plaats op 6 juni 1939, dus de voorgaande redenering en de datering van het ModeMuseum zelf blijken er een paar jaar naast te zitten. Het gaat ontegensprekelijk om een suitejurk van 1939.

In de fotoverzameling van de familie Roeis zien we nog een jurk in dezelfde stijl als de drie die we hier besproken hebben. Ze is opgebouwd uit verschillende inzetstukken en losse panden. Die jurk is van een lichte kleur en werd met een geknoopte ceintuur gedragen. (FOTO 29).

Aan de snit merkten we al dat de modellen van deze drie jurken erg modieus waren. Dat wordt nog meer duidelijk nu we één ervan op een familiefoto gezien hebben. *'The new silhouette was very slender and feminine, designed and cut to follow closely the shape of the figure and moulding the waist and hips. Above, the bodice was slightly bloused, whilst below the hips the dress widened and flowed softly, often with inset flared panels of very intricate cut.'*, schrijft J. Robinson¹³². Dit geldt vooral voor de periode vanaf 1932, maar werd door Mevr. Roeis blijkbaar nog veel langer toegepast.

¹³²J. ROBINSON, *Fashion in the 30's*, Londen, Oresko Books, 1978, p. 7

VI.6. Donkere alledaagse kledij uit de jaren '30

De volgende kledingstukken zijn minder gelijkaardig aan elkaar dan de vorige reeksen. We nemen hier een jas, een namiddagjapon en een kamerjapon samen. Het zijn drie donkere kledingstukken, die op het eerste zicht heel sober lijken, maar elk versierd zijn met verzorgde details. De jas (T89/292) is opgebouwd uit verschillende panden van zwarte crêpe, net als de hoger besproken jurken uit dezelfde periode. De namiddagjapon (T89/291) is ook uit zwarte crêpe, maar heeft een randje kant om de halsuitsnijding en is versierd met panden met ingestikte plooien. De kamerjapon (T89/301) is van donkerblauw fluweel, versierd met inzetstukken van bordeaux fluweel met fijne streepjes. Alle drie de kledingstukken komen tot over de knieën: de zwarte jas (T89/292) is 116 centimeter lang en de jurk met kant (T89/291) is 111 centimeter lang. Ze komen dus net over de knieën. De fluwelen jurk (T89/301) komt, met haar 129 centimeter, bijna tot aan de enkels. Vooral de jas (T89/292) en de namiddagjapon (T89/291) hebben een en ander gemeen. Ze zijn beide van dezelfde zwarte crêpe gemaakt. Voor een jurk is dat een eerder zware stof, bij een jas levert dat een niet erg warme jas op. De versiering bestaat bij allebei uit naden en plooien. Bij de japon (T89/291) zijn er middenvoor verschillende panden met V-vormige naden aan elkaar gezet, waar de stof afwisselend vlak en gefronst aan vast zit. Bij de jas (T89/292) zijn er twee siernaden ter hoogte van de taille, waarvan de onderliggende stof in het middelste gedeelte gefronst verder loopt. En aan de buitenzijden zit de stof vlak. Verder hebben beide kledingstukken lichte pofmouwen die fronsend aan het lijfje vastzitten. De jurk (T89/291) heeft weliswaar korte mouwen en de jas (T89/292) lange. De jurk (T89/291) is smal aan de taille, breder aan de heupen en benen en weer iets smaller aan de knieën. Zo krijgt de draagster een silhouet met een smalle taille. Bij de jas (T89/292) wordt een gelijkaardig effect verkregen, eveneens door naden en fronsen, maar ook door het lint dat vooraan de taille – waar de jas wordt dichtgehouden door een haakje en een oogje – kan vastgestrikt worden, terwijl de rest van de jas soepel openvalt. Hoogst waarschijnlijk hoorden ze samen, want ze zijn van dezelfde stof gemaakt, zijn ongeveer even lang en hebben een gelijkaardig model en ornamentering. Dit moet een sober, maar elegant geheel opgeleverd hebben. De fluwelen jurk (T89/301) heeft een gans ander silhouet. Het is een brede jurk, met brede mouwen, een brede kraag,... en dit alles uit dik en zwaar fluweel. Verder is ze ook geheel met voering bekleed. Elegantie wordt

hier niet bereikt door de vrouwelijke vormen te accentueren, maar door een spel van sierstiksels in combinatie met de opstaande kraag en de naar onder toe versmallende mouwen.



Een niet onbelangrijk detail is de kanten afwerking van de crêpe jurk (T89/291). In de collectie van mevrouw Roeis bevinden zich namelijk een groot aantal staaltjes, stukjes, rollen, ornamenten en overschotjes uitkant. Er zijn 95 items van één of meer stroken kant in de collectie en ook 114 items van één of meer stroken borduurwerk, op een totaal van 290 items met materialen. Verder zijn er ook nog 295 inventarisnummers met ornamenten. We zien dus dat de afgewerkte kledingstukken maar een heel klein deeltje van de

schenking uitmaken (ZIE BIJLAGE II) Deze jurk is de enige vrouwenjurk uit de periode van het interbellum die ook echt de toepassing van een strookje kant op een kledingstuk toont. In dit geval gaat het om machinale gebroken witte kant, met een gaatjesmotief en een golvende contour.

De jas wordt heel eenvoudig met een haakje en oogje en een lint om de taille dichtgehouden. Bij de twee jurken is dat wat ingewikkelder. De zwarte crêpe jurk (T89/291) sluit op twee verschillende plaatsen op middenrug: bovenaan met beklede knoopjes en in het midden met drukkopjes aan de binnenzijde. Zoals op de foto te zien, is het décolleté vooraan vastgezet met enkele steekjes. De fluwelen japon (T89/301) wordt vooraan gesloten, ook met beklede knopen, die in reeksen van drie op een afstand van elkaar staan, over een lengte van ongeveer de helft van de naad vooraan. Verder zijn er binnenin ter hoogte van de borst nog twee linten vastgenaaid, die misschien als extra stevigheid dienden, bij het dragen van deze zware jurk. Ook deze drie kledingstukken zijn een combinatie van hand- en machinewerk, op dezelfde manier zoals we die eerder zagen. De naden zijn met de naaimachine gehecht, terwijl bijvoorbeeld bij de fluwelen jurk aan de voorzijde de voeringstof manueel aan het fluweel aan de binnenkant van de knopenrij werd vastgenaaid. Werkjes als dit en omzomen werden met de hand gedaan, omdat dat aan de buitenkant geen sporen laat. Deze drie kledingstukken werden door het ModeMuseum rond 1930-35 gedateerd. Als we deze datering willen staven of nauwkeuriger bepalen, staan we weer voor het

probleem dat in modeliteratuur de meeste aandacht naar avondkledij gaat. Hier hebben we te maken met drie redelijk sobere kledingstukken, om overdag of thuis te dragen. Ze zijn helemaal niet sexy of glamoureuus, zoals de meeste avondjurken uit dezelfde periode. Voor meer dagdagelijkse gelegenheden zijn eerder het comfort en de warmte van belang. Deze twee jurken en jas laten dan ook niet veel huid zien. Natuurlijk dragen ze wel kenmerken van hun tijd, vooral de twee crêpe kledingstukken dan. Zowel de jas als de jurk hebben een ingenomen taille, een licht bloezend lijfje en pofmouwen (in 1933 kwam er meer nadruk op de schouders te liggen). De lengtes van alle drie de kledingstukken zijn die die gangbaar waren tussen 1930 en 1932: halverwege de knie en de enkel.

De zwarte jurk met kant is misschien een variatie op de '*petite robe noire*', die Chanel in het jaar 1926 al ontwikkeld had, maar die sindsdien een blijvend succes kende. Het zit comfortabel, is eenvoudig, maar toch erg elegant. (AFBEELDING 2) Natuurlijk heeft het zwarte jurkje in elk decennium haar typische kenmerken, maar de basisgedachte blijft hetzelfde. Chanel was tevens diegene die de gehaakte kant in de mode bracht (naast leren ceintuurs, pantalons voor vrouwen en imitatiejuwelen)¹³³. De naam Chanel komt bij het vergelijken van de stukken van Modehuis Roeis met andere haute couture mode wel vaker naar boven.

VI.7. Jasjes boven de jurk, jaren '30

Bij de schenking van 1989 met artikelen uit het Modehuis Roeis aan het ModeMuseum zaten ook nog twee kleinere kledingstukken die bij een jurk werden gedragen. Het gaat om een zomers bolero (T89/269A) en een feestelijk capeje (T89/277). In het overzicht van het modebeeld zagen we dat jurken in combinatie met een capeje of klein jasje opkwamen in 1931. Hoger zagen we al dat dit soort kledingstukken ook voorkwamen in de collectie Roeis in combinatie met een jurk. Door de datering van die jurken weten we dat ze later ook nog modieus waren. Bij de zeer lange suitejapon met blauwe bloemen (T89/247 A), uit 1939, hoorde een bolero uit dezelfde stof. En bij de paarse jurk (T89/731 A) hoorde een halfrond sjaaltje met een strik opzij. Zulke kledingstukjes werden dus gedragen om de schouders of blote rug te bedekken zonder al te veel van de jurk aan het zicht te onttrekken. De bolero (T89/269A) en de cape (T89/277) bedekken elk respectievelijk 38 centimeter en 37 centimeter van de rug, dus

¹³³L.VAN BEURDEN, *Mode in de 20ste eeuw*, Nijmegen, Sun, 1995, p. 41

ze zijn beiden even kort. De twee kledingstukjes die we hier bespreken hebben dezelfde functie, maar wel elk een heel eigen uitstraling. De bolero (T89/269A) is van een kunststof met een druk gebloemd motief. Het is een ruwe stof, waarin het raster van ketting- en inslagdraden redelijk duidelijk te zien is. Het capeje (T89/277), daarentegen, is gemaakt van zwarte tule die volledig bedekt is met zwarte staafkralen in verschillende afmetingen. Daardoor ziet de cape er heel feestelijk uit en past hij bij chique avondjurken. De cape heeft geen sluiting en werd los over de schouders gedragen. De bloemetjesbolero (T89/269A) kan op een onopvallende manier gesloten worden door middel van een klein knoopje en een oogje die aan de binnenkant, bovenaan middenvoor zijn aangebracht. Een ander verschil tussen een bolero en een cape is dat een bolero mouwen heeft. In dit geval zijn het pofmouwen met een lengte van 36,5 centimeter. De bolero (T89/269A) kreeg een ronde vorm doordat er verschillende nepen zijn aangebracht, terwijl de cape (T89/277) vlak naar beneden hangt en uit één stuk bestaat. Alweer zijn deze kledingstukken het resultaat van een combinatie van machinaal en manueel naaiwerk. Beide jasjes zijn in redelijk goede toestand bewaard gebleven.

De bolero (T89/269A) werd door het ModeMuseum tussen 1935 en 1940 gedateerd. Zoals we hoger zagen, kwamen bloemetjesmotieven rond 1935 in de mode. In 1936 bleven bloemen modieus, maar dan op een heel bleke of een heel donkere achtergrond. Hier is de achtergrond zwart, maar dat is bijna niet meer te zien door de grote hoeveelheid polychrome bloemen erop. De geperleerde cape (T89/277) werd rond 1930-40 gedateerd. Door de tule, de kraaltjes en de zwarte kleur herinnert ze nog aan de jaren '20. Voor een nadere datering binnen de jaren '30, lijkt de periode vanaf het jaar 1933 waarschijnlijk. Ten eerste was dat de tijd van een glamoureuze mode. Volgens Robinson duurde de periode waarin *'The Hollywood image'* primeerde tot 1936¹³⁴. Glimmende outfits waren toen erg populair. Ten tweede wou men toen vaak de schouders accentueren, iets wat met een blinkende cape als deze zeker geen probleem kon zijn. En ten derde begon vanaf dat jaar ook de crisis te mildereren, en dat had zijn invloed op de mode. Het capeje lijkt op een grotere cape die te vinden was op het Internet¹³⁵. Het gaat om een cape die toegeschreven wordt aan Coco Chanel en gedateerd wordt rond 1930. Ze is ook bedekt is met zwarte kraaltjes, maar in combinatie met gouden kraaltjes (ZIE AFBEELDING 15). De datering komt ongeveer overeen.

¹³⁴J. ROBINSON, *Fashion in the thirties*, Londen, Oresko Books, 1978, p.19

¹³⁵www.vintage textile.com, geconsulteerd op 4/05/2004

Een alternatief voor kralen borduurwerk in diezelfde periode is het gebruik van goudlamé en bont, ook in sjaals en capes. Ook in het jaar 1937 zijn er chique outfits en accessoires met glitters, felle kleuren, zijde, satijn, lamé, brocaat, goud en zilver.

‘Short, shoulder -encircling capes and cape sleeves were fashionable on dresses for all occasions’¹³⁶. Deze twee kledingstukken getuigen dus alweer van het feit dat de kledingstukken van Roeis erg modieus waren.

VI.8. Twee onderdelen

Het laatste deeltje bij de kledingstukken is gewijd aan twee onderdelen die bij een jurk en een rok hoorden. Deze twee stukken verschillen wel van decennium, maar zijn toch vergelijkbaar met elkaar. Het rokpand (T90/267) dateert uit de jaren '20. Er is geen beschrijving toegevoegd, omdat het stuk niet terug te vinden was. Het voorpand, horend bij een jurk (T89/275) stamt uit de jaren '30. Ondanks de verschillende datering zijn ze erg gelijkaardig. Beiden zijn transparant en zwart, versierd met zwart fluweel. Het rokpand uit de jaren '20 (T90/267) kunnen we beschrijven als een *‘gefronselde rokpand in zwarte machinale kant met bloemmotieven, versierd met twee rijen opgenaaide gefronselde kant en twee rijen zwart fluweel; kan met drukknopen aan de taill[e] bevestigd worden’¹³⁷*. Het jurkpand wordt aan de jurk vastgemaakt met een drukknopje bovenaan en met een fluwelen riempje om de taille dat aan de zwarte voile is vastgemaakt. Ook de versiering is van fluweel: geapliceerde zwarte bloemen, in het midden afgewerkt met lovertjes. Bij allebei de onderdelen volgt de versiering de vorm van de zoom. Vermoedelijk werden beide kledingstukken op een meer eenvoudige jurk of rok gedragen, om het geheel af te maken. Die kledingstukken zijn in geen van beide gevallen bewaard gebleven. Ze zouden herkenbaar zijn aan drukknopjes op de gepaste plaatsen. Het jurkpand (T89/275) is vooral met de hand genaaid en alleen daar waar de steekjes van de zoom door de fluwelen bloemen aan het zicht onttrokken worden, als gevolg van de transparante stof. Onder het ceintuurtje is er wel een reeks machinaal aangebrachte stiksels om de rok te doen fronsen. Vermoedelijk werd het zwarte kanten rokpand (T90/267) op gelijkaardige wijze in elkaar gezet.

Het smalle riempje zoals we dat aan het jurkpand zien, hoog in de taille gedragen, is een kenmerk van de jaren '30-mode. Toen was het van belang om de benen langer te doen lijken dan het bovenlichaam, dus net het omgekeerde als een aantal jaar ervoor. Het is

¹³⁶V. MENDES, A. DE LA HAYE, *20th century fashion*, Londen, Thames&Hudson, 1999, p.79

¹³⁷Zie TMS-bestand T90/267 in bijlage (bij gebrek aan eigen beschrijving)

mogelijk dat dit onderdeel uit de jaren 1930-32 stamt, toen de vrouwelijke vormen geaccentueerd werden en toen de jurken tot halverwege de knie en de enkel kwamen, zoals hier het geval was. Daarna worden de avondjurken veel langer en smaller: dat is de tijd van de ‘*pencil outline*’, iets wat met dit pand niet nagestreefd werd. Als het rokpand uit de jaren '20 stamt, moeten dat ongetwijfeld de late jaren '20 zijn, ten vroegste uit 1928. In dat jaar van de nieuwe vrouwelijkheid werden de jurken weer lang en kwamen de taille-aanduidingen weer naar omhoog. Toen waren fladderende, wijde jurken veel modieuzer dan de hemdjurken van enkele jaren daarvoor.

VI.9. Eén muts

Uit de periode van het interbellum is er één hoofddekseel bewaard gebleven. Het gaat om een geknoopte witte muts (T89/278). De ronde muts is aanspannend aan de rand, maar wijder achteraan, zodat ze naar beneden afhangt. Vermoedelijk werd zo'n muts gebruikt om de haren bijeen te houden. De techniek waarmee ze gemaakt is heet netknoopwerk: een witte draad wordt op verschillende manieren geknoopt zodat een soort net ontstaat. (ZIE AFBEELDING 27) Hier hebben de mazen verschillende afmetingen, zodat een decoratief motief ontstaat. Door het ModeMuseum werd deze muts in de periode 1900-1930 geplaatst, maar dat moet toch kunnen vernauwd worden. Volgens N. Poulain is een dergelijke muts typisch voor de interbellummode op vlak van hoofddekseels¹³⁸. In modeboeken en tijdschriften was dit model echter niet letterlijk te vinden. Wel is er een ontwerp van Jeanne Lanvin dat enigszins te vergelijken is met deze muts: ‘*Soft crocheted cap for evening wear*’¹³⁹. Ze wordt gedateerd 1920-30. (ZIE AFBEELDING 26) Het gaat hier wel om een zwarte muts en het patroon van de mazen is nogal verschillend, maar de vorm van de muts is wel vergelijkbaar. In algemene publicaties over hoofddekseels zijn geen gelijkaardige mutsen te vinden. (ZIE AFBEELDING 25 EN 28)

VI.10. Ceinturen uit de jaren '30

Een interessant onderdeel van de collectie Roeis in het ModeMuseum vormen de twaalf afgewerkte riemen. Ze zijn zeer uiteenlopend van vormgeving en materialen. Er volgt een overzichtje volgens inventarisnummer. De eerste ceintuur heeft de vorm van een ketting met afwisselend wit metalen en zwarte stoffen schakels (T89/487). Hij loopt aan

¹³⁸Informatie uit gesprek van 30 augustus 2005

¹³⁹S. HOPKINS, *The century of the hats*, New Jersey, Chartwel Books, 1999, p. 39

één zijde uit in rood en aan de andere kant in wit moiré lint. De tweede ceintuur is gemaakt van blauw lint in een dubbelzijdige kettingkeper structuur met witte bolletjes (T89/488). De sluiting is van wit metaal en met daaraan een afhangend deel uit hetzelfde weefsel als de ceintuur en met metalen uiteinden.

De derde bestaat uit aan elkaar genaaide witte veters met blad- en cirkelmotieven (T89/489). De volgende riem is van grof wit borduurwerk uit witte zijde (T89/490 ABCD), die uitloopt in witte koorden met bollen. Aan de riem met gaatjes- en bladmotieven hangen nog drie geborduurde blaadjes. Vervolgens vinden we een ceintuur van bundels donkerblauwe, gebreide veters (T89/491 AB). Op middenvoor en middenrug is er een gevlochten versiering met metaaldraad erbij. Bijbehorend is er een gelijkaardig strikmotief. Het volgende item is een ensemble van een ceintuur en een ornament om aan de kraag van een jurk te bevestigen (T89/492 AB). Ze zijn beiden half wit en half zwart en gemaakt uit gevlochten veter. Aan het onderdeel hangen witte kwasten. Verder zien we een riem van zwarte crêpe met een gesp in zwarte en jadegroene kunststof (T89/591). Hierna is er een riem in geelgroen zeemleder met een zwarte strik en twee geelgroene kwasten (T90/255). De volgende ceintuur is ook van zeemleder, maar deze keer zwart (T90/256). De gesp en de knopen over de drukknopen zijn gemaakt van geel en groen gevlamde kunststof. Daarna komt er een riem in zwart zeemleder met ruitvormige motieven die verbonden zijn door rechthoekige onderdelen (T90/257). Ook is er een ceintuur van afwisselend tubes in wit en lichtgroen leder, die op de aanzetten omwonden zijn met koperdraad (T90/263). Het ovaal sluitstuk is van geel koper en is met wit en groen ingelegd. De laatste riem van Modehuis Roeis is een ceintuur in geel leder met daarop een zwart bandje dat uitloopt in twee zwarte, afgeronde driehoeken en een kleine zwarte gesp (T90/264). Het zijn allen zeer verschillende ceinturen. Maar één ding hebben ze alvast gemeen: het zijn geen eenvoudige ceinturen met een rechte vorm en simpele gesp. De manieren waarop ze gesloten worden zijn uiteenlopend. De meest eenvoudige vorm is dat de riem geen sluiting heeft, maar dat de uiteinden ervan moeten geknoopt worden. Dit is bij drie riemen het geval (T89/487, T89/489 en T89/490 A). Verder zijn er riemen waarbij de sluiting zoveel mogelijk aan het oog onttrokken wordt. Dat kan gebeuren door haakjes en oogjes (T89/491 A) of door een klein of onopvallend gespje (T89/492 en T90/255, hier bevindt de sluiting zich zelfs op middenrug). Bij het derde model is de gesp of sluiting tegelijk het decoratieve element: bijvoorbeeld in leder (T90/264), metaal (T89/488), in kunststof (T89/591 en T90/256) of een combinatie ervan (T90/257 en

T90/263). We zien dat ook de materialen heel uiteenlopend zijn. In de meeste gevallen worden er ook verschillende materialen in één ceintuur gecombineerd. Naast deze mogelijkheid tot variatie zijn er ook vaak twee contrasterende kleuren gebruikt, meestal een heel donkere en een heel lichte. Een speciaal element dat hier terugkomt is dat er vaak een afhangend deel is. Dit is natuurlijk zo bij de ceinturen die geknoopt moeten worden, de linten hangen dan naar beneden. Dit geeft een elegant effect in combinatie met een lange rechte jurk (ZIE FOTO 29). Maar er zijn ook riemen waar er speciaal één of meer hangende ornamenten aan bevestigd zijn. Bijvoorbeeld een langwerpige stuk ceintuur (T89/488) of geborduurde blaadjes (T89/490 A) of kwasten (T90/255). De ceinturen stammen dus uit de tweede helft van het interbellum. Ten eerste is te zien op de foto's dat ze niet erg breed zijn, zodat ze in de taille moeten gedragen worden en niet op de heupen. Een tweede aanwijzing hiervoor is dat we dergelijke riemen terugzien op de foto's van de familie Roeis in combinatie met typische jaren '30 avondjurken met losse panden en een lange rok (ZIE FOTO 29). Ten derde zijn vooral de riemen met een gesp van kunststof erg typisch voor de art deco ornamentiek met hun hoekige, geometrische vormen, maar dit zal nog duidelijker worden bij de losse gespen. Van sommige ceinturen wordt ook duidelijk dat het de bedoeling was bij één bepaalde jurk gedragen te worden, doordat er een bijpassend onderdeel bij hoort, dat elders op de jurk bevestigd moet worden (T89/491 AB en T89/492).

VI.11. Gespen

In het ModeMuseum zijn er twee dozen met gespen van Modehuis Roeis. In de eerste doos bevinden zich acht kleinere doosjes met allemaal gespen van mevrouw Roeis. In de twee doosjes liggen enkele gespen van haar modehuis tussen gespen van een andere herkomst. In totaal zijn er zo'n 104 gespen van Roeis aan het ModeMuseum geschonken. Het is dus niet mogelijk ze afzonderlijk te bespreken, te meer omdat ze bewaard zijn zonder context: geen riem of jurk. In de kleinere doosjes liggen ze geordend per kleur.

Wel moet vermeld worden dat de gespen in het dépôt en die op de inventaris niet volledig overeenstemmen. Sommige gespen van op de lijst zijn niet aanwezig in de dozen en sommige gespen van het dépôt zijn niet terug te vinden in de inventarislijst met de schenkingen. De meeste gespen zijn gemaakt van kunststof in verschillende kleuren. Zo zijn er rode, groene, blauwe, bruine, veel zwarte en enkele witte plasticen

gespen. Verder zijn er ook gespen van verschillende soorten metaal op te delen in de goudkleurige (in geel koper) en de zilverkleurige (in wit metaal). Dan is er nog een enkele lederen gesp (T89/618). Sommige gespen zijn een combinatie van verschillende materialen of verschillende kleuren. Een aantal gespen zijn met strass- of andere steentjes versierd. Ook de vormen, de grootte en de manier van sluiten zijn erg uiteenlopend. Er zitten vierkanten, cirkels, bloemen, strikken of meer grillige vormen tussen. Velen zijn opengewerkt. Sommige gespen bestaan uit één deel en anderen uit twee of meer delen die aan elkaar bevestigd dienen te worden. Wat vooral opvalt aan deze collectie, is het veelvuldige gebruik van kunststof. Soms imiteert dit materiaal hoorn, hout of steen, maar vaak ook is het heel duidelijk dat het om kunststof gaat.

‘Er zijn ontelbaar veel voorbeelden van het inventieve gebruik van plastic in de Art Deco periode, maar vaak van anonieme ontwerpers, bijvoorbeeld plastic sierraden. Het materiaal was voldoende nieuw om chic te zijn eenvoudig vanwege zijn nieuwigheid, en voldoende goedkoop om voor iedereen beschikbaar te zijn. Het was perfect materiaal om de stroomlijnform van art deco in uit te drukken en het waren plastic voorwerpen die de stijl tot in het naoorlogs tijdperk droegen. De gedachte dat iets goedkoop en tegelijk modieus kon zijn, ontstond in de art deco periode. Daarvoor was mode uitsluitend voorbehouden aan de rijken, die graag veel geld uitgaven aan dure materialen en exclusieve ontwerpen’¹⁴⁰.

Ook Coco Chanel promoveerde het gebruik van plasticen sierraden. Deze gespen zijn dus erg modieus en zeker niet goedkoop van allure. Maar om te produceren waren ze wel relatief goedkoop. De mode van de kunststof gespen kwam dus goed uit in de periode van crisis tijdens de jaren’30. *‘Voor kleine huishoudelijke voorwerpen en mode-accessoires werd nikkel gebruikt ter vervanging van zilver en overdrukplaatjes in plaats van email; plastic werd bewerkt tot het leek op ivoor, koraal of jade. Het meeste daarvan kan omschreven worden als ‘namaak-glamour’, de glamour uit films’¹⁴¹.* Hier geldt hetzelfde argument als voor de complete ceinturen: dat deze gespen uit de jaren ’30 stammen ligt in het feit dat de taille toen een hernieuwde aandacht kreeg. En hoe kan men de taille beter benadrukken dan met een ceintuur met een modieuze, bij de jurk passende gesp. *‘As the waist was renewed as a fashion focus, belts became important*

¹⁴⁰D.KLEIN, N. A. MC CLELLAND, M. HASLAM, *Art Deco – Ontstaan, ontwikkeling en opleving van deze decoratieve stijl*, Rijswijk, Atrium, 1987, p.209

¹⁴¹D.KLEIN, N. A. MC CLELLAND, M. HASLAM, *Art Deco – Ontstaan, ontwikkeling en opleving van deze decoratieve stijl*, Rijswijk, Atrium, 1987, p.210

*accessories, often designed to match the garment and sometimes featuring decorative clasps or buckles in jewelled metal or sleek plastic*¹⁴². We weten dat mevrouw Roeis haar gespen speciaal liet maken, net zoals de knopen, onder andere bij de Brusselse firma Dequanter. Deze ornamenten waren dus niet van ondergeschikt belang voor mevrouw Roeis. Bij de volledig bewaarde ceinturen zijn er maar enkele met een opvallende gesp, zoals we hoger zagen. In de modeboeken wordt er niet vaak gefocust op gespen op zich. Wel vinden we enkele voorbeelden van andere vergelijkbare ornamenten in plastic in combinatie met metaal: bijvoorbeeld poederdozen, etuis en juwelen (ZIE AFBEELDING 22, 23 EN 24). Op deze afbeeldingen vinden we enkele objecten, die erg lijken op gespen uit de collectie Roeis. Zo is er bijvoorbeeld de zwarte bloem in het opengewerkte vierkant (AFBEELDING 22), die sterk doet denken aan een donkerblauw exemplaar van Modehuis Roeis (T89/622). Verder komen ook enkele zwarte gespen zoals de zwarte kunststof strik van op de zelfde afbeelding terug bij de gespen van Roeis (T89/582 B en E). En ten slotte lijkt de groene armband met strass (AFBEELDING 24) erg goed op een klein gespje (T89/600).

VI.12. Overige

Als laatste vallen nog te losse stukken en onderdelen te vermelden, die door mevrouw Mees-Roeis geschonken werden en die dus gebruikt werden in Modehuis Roeis. Ten eerste is er een groot aandeel van kanten stroken. In bijna alle gevallen gaat het om machinale kant (93 inventarisnummers met één of meer stroken kant), slechts zelden om naaldkant of kloskant (bijvoorbeeld T89/351 en 352). Daarnaast is er ook nog een hele collectie borduurwerk bewaard, dat ook meestal machinaal gemaakt is. Hoewel er 114 items bewaard zijn, hebben we weinig kledingstukken gezien met geborduurde ornamenten of onderdelen. Er is ook nog een groot aantal uiteenlopende weefsels overgebleven, gaande van hele kleine overschotjes tot grote opgerolde stukken en zelfs twee stukjes breiwerk (T90/143 en 144). Bij het eerder beschreven weefsel (T 90/81 B) met de witte bolletjes op een blauwe achtergrond vonden we iets zeer vergelijkbaar: een stuk Amerikaans jurktextiel uit 1927 (AFBEELDING 21). Dus het blijkt dat er zelfs op dat vlak mogelijkheden tot vergelijking en datering bestaan. Naast de onderdelen die we hoger al bespraken zijn er ook nog ongebruikte galons, kragen, stukjes bont, knopen, manchetten, kwasten, franjes, veters en andere japon- of rokversieringen (ZIJ BIJLAGE

¹⁴²V. MENDES, A. DE LA HAYE, *20th century fashion*, Londen, Thames&Hudson, 1999, p.85-86

6). Jammer genoeg laat de beperktheid van dit onderzoek ons niet toe al deze onderdelen en materialen nauwkeurig te analyseren. Het kan wel interessant zijn hier iets dieper in te gaan op de bontfragmenten, want zoals we verder zullen zien (in het hoofdstuk over de familiefoto's) was bont een geliefd materiaal voor mevr. Roeis. Er is onder andere een kraag in kortharig bont, dat een imitatie is van castor (T89/475). Daarnaast er een stola in hermelijn, die gevoerd is met wit satijn (T89/476). Een andere stola van mevr. Roeis is gemaakt van zilvros, bruin en wit (T89/477). Een voorbeeld van hoe bont ook bedrukt werd in die periode vinden we in een fragment kortharig bont, mogelijk murmel, bedrukt met zwarte vierkantjes (T89/479A en B). Twee andere bedrukte fragmenten zijn allebei van beige bont, de ene keer met bruine vlekken (T89/478 A en B), de andere keer met streepjes binnen rechthoeken (T89/480). De toepassing van bont bij jassen of als stola was erg modieus en chique.

De verzameling van al deze uiteenlopende fragmenten levert een volledig en zeldzame verzameling op van allerlei voorwerpen die een Modehuis aankoopt ter versiering van de creaties. Enkele opvallende overblijfselen zijn onder andere enkele juwelen, zoals veel spelden, oorkingen of een halssnoer en etiketten en merklinten. Deze laatste dateren echter allemaal van na het interbellum.

VI.13. Conclusie

Alvorens conclusies te trekken, moet vermeld worden dat de kledingstukken die nog bewaard zijn in het ModeMuseum eigendom waren van de familie zelf. Ze moesten dus zeker tot in de puntjes verzorgd zijn. Maar we gaan er van uit dat er aan kledingstukken voor verkoop minstens evenveel aandacht geschonken werd.

Er kon een onderscheid gemaakt worden tussen de kleren van de jaren '20 en van de jaren '30. Hier geldt voor de kleren van Modehuis Roeis hetzelfde als voor de algemene mode. In de jaren '20 droegen modieuze vrouwen kledij met overdadige versiering van kraaltjes, strass, pailletten, borduurwerk, applicaties en franje op uiterst dunne stoffen zoals zijden crêpe, voile en tule in een eenvoudige snit. In de jaren '30 gebruikte men geraffineerde stoffen¹⁴³. Die werden dan in ingewikkelde modellen gesneden. Uit Modehuis Roeis zijn de jurken van de jaren '20 er, ondanks hun broosheid, vandaag vaak beter aan toe dan de lange feestjaponnen van een decennium later, die minder overdadig versierd waren. Algemeen gezien wordt er vaak een groot onderscheid

¹⁴³A. ADRIAANS, *Crêpe en kralen: La mode est un art* (Tent. Cat.), Utrecht, Centraal Museum Utrecht, 1980

gemaakt tussen feestkledij en meer dagdagelijkse kleren, maar bij de stukken van Roeis is dit minder opvallend. Ze zijn met evenveel aandacht voor details vervaardigd.

VI.13.1. Dateringen

In het voorgaande werd er onder andere geprobeerd de stukken nader te dateren. Bij de geperleerde jurken kon dit redelijk in detail gedaan worden aan de hand van de kleuren, de zoomlengte en de rechtheid van de jurken. Deze gegevens leverden volgende resultaten op: de roze jurk (T90/270) is te plaatsen tussen 1925 en 1928, de zwarte tulen jurk (T90/271) tussen 1926 en 1929, de goudgespoten (T90/273 A) rond 1926 en de lila (T90/274) en turkooizen (T90/272) jurken tussen 1926 en 1929. Zo werd een iets nauwere datering dan de oorspronkelijke van op de TMS-bestanden bereikt. Voor de Egyptische bloezen (T90/140 en T90/275) was de *terminus post quem* zeer gemakkelijk te bepalen, maar de *terminus ante quem* is moeilijker. De ontdekking van het graf van Toetanchamon eind 1922 had namelijk een enorm grote impact, die vele jaren invloed bleef uitoefenen. Bloezen en meer alledaagse jurken zijn moeilijk te dateren aan de hand van vergelijkingsmateriaal. Hier konden de kleuren, stoffen en lengtes enkel een vage en onzekere datering aangeven. Voor de satijnen blouse (T89/270) is 1936 plausibel, terwijl de donkergroene (T89/283) en bruine (T89/282) meer naar het eind van het decennium te plaatsen zijn. De datering van de lichtgroene blouse (T89/271) rond 1935 is erg speculatief. De donkere alledaagse kleren (T89/291, T89/292 en T89/301) horen vermoedelijk thuis in de periode vanaf 1930 tot 1935 of eventueel tot 1932. De twee kinderjurkjes (T89/279 A en B) en twee feestjurken (T89/247 A en T90/269) konden gedateerd worden met behulp van de familiefoto's. De aanvankelijk gevolgde redenering over de gebloemde jurk werd achteraf teniet gedaan door de familiefoto's. Dat toont wat voor een riskante onderneming het is om een sluitende datering te proberen vinden. Uit de feiten blijkt ook dat mevr. Roeis modellen en elementen die op een bepaald moment in de mode waren, lang(er) bleef toepassen.

VI.13.2. Constanten qua materiaal en kleurgebruik

Deze bespreking heeft de bedoeling om meer dan alleen tot een relatieve datering te komen. De constanten die telkens terug komen, geven informatie over de werkwijze en de voorkeuren van mevr. Roeis. Bij het overlopen van de materialen valt op dat kledingstukken uit crêpe van verschillende diktes de overgrote meerderheid uitmaken. Bijna alle materialen zijn natuurlijk, de grondstof is meestal zijde, zowel voor de tule als

voor de crêpe. In Modehuis Roeis koos men dus bewust voor een rijkelijk materiaal terwijl er op dat moment al rayon of kunstzijde beschikbaar was. Naar het einde van het interbellum toe werden ook al eens synthetische stoffen toegepast. Daarnaast is ook voile veel voorkomend. En net zoals het toen modieus was, was fluweel het wintertextiel bij uitstek. Fluweel vinden we ook enkele keren als applicaties op jurken. Satijn komt minder vaak voor. Ook bont werd door Modehuis Roeis gebruikt. Het blijkt dat machinale kant en borduurwerk in die periode helemaal de overhand had genomen op handgemaakte kant of borduursel. De machinale kant werd zeker niet als minderwaardig beschouwd, want mevr. Roeis bezat er grote hoeveelheden van om te gebruiken in haar vooraanstaand modehuis. Het witte kant- en borduurwerk werd vooral gebruikt voor kinderkleren, maar er zijn ook een chique blouse met machinaal koordborduurwerk (T89/270) en een jurk met machinale kant (T89/291) bewaard. Machinaal vervaardigde ornamenten waren dus ook gangbaar waren voor rijke klanten. Deze opsomming kan enerzijds informatie geven over welke stoffen modieus waren in het interbellum en anderzijds over welke stoffen de voorkeur van mevr. Roeis genoten. Er werden in Modehuis Roeis ook veel en verschillende kleuren gebruikt, met een dominantie van zwart, iets wat eigenlijk zeer normaal is. Verder zijn er regelmatige bruin- en goudachtige stoffen, naast erg heldere kleuren. Motieven komen minder vaak voor. De kindjurkjes – en dit wordt gestaafd door de familiefoto's – zijn nagenoeg altijd wit, met zelden een variëteit daarop.

VI.13.3. Constanten qua techniek

De manier van werken die in een eerder hoofdstuk uiteengezet werd, wordt hier gestaafd. Alle kledingstukken zijn genaaid door middel van een combinatie van hand- en machinewerk. Overhands naaien, parels vastzetten en zomen onzichtbaar vastnaaien waren typische handwerkjes, terwijl naden en nepen machinaal genaaid werden. In Modehuis Roeis had men zeker geen afschuw voor erg arbeidsintensieve technieken, zo werden alle kraaltjes met de hand aangebracht. Bij stukken zoals de zwarte cape (T89/277) moet dit een enorme opdracht geweest zijn.

Zorgvuldig aangebrachte versiering door middel van naden, sierstiksels en ingestikte plooien zijn een constante in het werk van Roeis. Deze techniek werd op creatieve manieren toegepast bij feestjurken, bloezen, jassen en namiddagjaponnen van de jaren

'30. Ze kan dienen om saaie of effen kleren wat op te vrolijken of te verfijnen, om meer bewegingsvrijheid te creëren of om de vrouwelijke vormen te benadrukken. Het is een techniek die ook terug te vinden is op contemporaine modeprenten, maar die toch een specialiteit van het Modehuis Roeis blijkt te zijn.

Nog constanten die opduiken bij het overschouwen van het geheel van de interbellumkleren van Modehuis Roeis zijn enerzijds de V- of driehoekvormige ornamentiek, die kon gecreëerd worden door naden, plooiën of kralenrijen en anderzijds de fronsingen, die telkens bereikt werden door evenwijdige stroken stiksel, zowel bij pofmouwen als bij fronsrokken. Beide constanten gelden over de grenzen van de twee decennia heen.

Bij de beschrijvingen viel op dat er vaak nog aanpassingen gedaan werden aan kledingstukken, nadat die afgewerkt waren. Voorbeelden hiervan zijn: het verbreden van bloezen of het verlengen van rokken, het aanbrengen van drukknopjes naast de initieel voorziene sluitingen, het inbrengen van linten om de kleren op de juiste plaats te houden, het bevestigen van zweetkussentjes en het uitvoeren van allerhande herstellingen en verstevigingen. Dit soort verstelwerkjes werden vaak veel minder nauwkeurig gedaan dan het oorspronkelijke werk.

VI.13.4. Kort

Als besluit kan gesteld worden dat de kledij die mevr. Roeis naar Frans voorbeeld creëerde erg modieus was. Ze pikte alle trends op, bijvoorbeeld de Egyptomania, de druk gebloemde stofjes of de rugdraperingen. Maar ze ging ook nooit in het extreme en maakte bijvoorbeeld niet veel erg korte rokken of te diep uitgesneden ruggen. Ze gebruikte modieuze elementen nog een lange tijd na hun ontstaan. Ze werkte ontegensprekelijk voor rijke klanten, want zowel de dagdagelijkse als de feestkleding werd zorgvuldig afgewerkt. De creaties van Modehuis Roeis waren dus populair, modieus en stijlvol ondanks het feit dat het niet om eigen ontwerpen ging, want: ‘*anything with a Paris label or a Paris ‘feel’ was guaranteed to find an eager market*’¹⁴⁴.

¹⁴⁴L. TAYLOR en F. ANDERSON in D. JENKINS, *The Cambridge history of Western textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p.1045

Hoofdstuk VII: De familiefoto's

In bijlage bevindt zich een selectie van interessante foto's die eigendom zijn van mevrouw Mees-Roeis, de jongste dochter van Alice Roeis. Het gaat om foto's uit een heel lange periode: van portretten van het einde van de 19de eeuw uit Alices jeugd, over familiefoto's uit de kindertijd van de drie dochters in het interbellum, tot latere opnames uit de jaren '50. De foto's zijn erg interessant voor deze studie omdat de vrouwen en kinderen van de familie steeds kleren van de hand van mevrouw Roeis droegen. Zo krijgen we nog bijkomende informatie naast de bewaarde kledingstukken en onderdelen uit de collectie van het ModeMuseum. In enkele gevallen hielpen de familiefoto's zelfs om enkele een collectiestuk te dateren, zoals we in het hoofdstuk met de bespreking van de kledij zagen.

Hier overlopen we de informatie die de foto's ons kunnen geven.

VII.1. Fotoreportages

Uit het einde van de 19de en begin 20ste eeuw hebben we enkele portretten op karton van Alice Roeis tijdens haar jeugd. Volgens dochter Francine naaide mevrouw Roeis al heel vroeg haar eigen kleren en die van haar familie, dus we mogen ervan uit gaan dat de drie jurken (FOTO 1, 2 en 3) en de jas (FOTO 4) door haar zelf gemaakt zijn. Het zijn erg elegante jurken die zorgvuldig afgewerkt zijn met stroken kant en dergelijke. De nadruk ligt op de smalle en hoge taille. De heupen, borsten en schouders zijn rond en vrouwelijk. Dit soort kledij stond Alice Roeis bijzonder goed. Ook bij de familiefoto's (FOTO 7) zien we zo'n jurk met kant, smalle taille en benadrukte boezem. De trouwjurk van Alice Roeis (FOTO 32) van 1911, is in dezelfde stijl. Het gaat om een lange witte jurk met voile. Vooral de vorm doet denken aan de belle époque jurken: de taille zit hoog en ziet er smal uit door het korset. De borsten en heupen zijn rond. De jurk heeft een heel erg hoog en aanspannend kraagje. De driekwartmouwen zijn aanspannend.

Op de opnames van rond 1914-15 en verder, de geboortejaren van de twee oudste dochters van Alice Roeis, zien we nog steeds een voorkeur voor kant. Mama Roeis draagt twee keer een witte bloes met kant of ruches in combinatie met een lange, donkerdere jurk (FOTO 8 en 9).

Een volgende reeks foto's zijn portretten van mevrouw Roeis, vermoedelijk uit het begin van de jaren '20. De kledij – voor zover die te zien is – verschilt erg van de vorige reeks. De jurken vallen soepel en wijd. Een korset was hier al niet meer nodig. Bij de twee jurken die tot aan de benen te zien zijn op de foto's (FOTO 11 en 12), valt op dat de taille al heel wat lager zit dan bij de belle époque jurken. Hier springt ook de zorgvuldige afwerking in het oog: twee kledingstukken (FOTO 12 en 13) zijn met donker garen geborduurd op een lichte stof. Deze afwerking doet denken aan de "*broderies nègres, arabes et hindoues*" die na de Parijse koloniale tentoonstelling in 1924 opkwamen¹⁴⁵. De krullige vormen doen Arabisch aan. Een gelijkaardige afwerking is te zien op een familieportret dat dateert van dezelfde periode (FOTO 18). Mevrouw Roeis draagt een jurk met wikkemodel, dus met een lint om de taille. Het is een donkere jurk met lichtkleurig borduursel op het lijfje. De rok is enkellang en wat wijder naar onder toe. Hier is er dus nog geen sprake van de charlestonmode. De volgende

¹⁴⁵B. MUNDT, *Metropolen machen Mode: Haute Couture der Zwanziger Jahre*, (Tent. Cat.) Berlijn, Reimer, Dietrich, 1977, p.61

blouse of jurk (FOTO 14) lijkt geperleerd. De halslijnen zijn in deze periode al dieper uitgesneden. De datering van deze vijf kledingstukken – rond 1920 – hebben we afgeleid uit de leeftijden van Elvire en Georgette, de gezichtstrekken van Alice en natuurlijk door de kenmerken van de kledij.

Verder is er nog een fotoreeks van mevrouw Roeis alleen. De kledij die ze hier draagt is te dateren rond het midden of het einde van de jaren '20, vermoedelijk tussen 1925 en 1927. Toen was Alice Roeis ongeveer 40 jaar. De jurk die ook op de titelbladzijde is afgebeeld (FOTO 16 en 17) is redelijk kort en heeft een onregelmatige zoom. Bij de bespreking van de geperleerde jurkjes uit de collectie van het ModeMuseum viel op dat er geen enkele was met een onregelmatige zoom, maar nu blijkt dus dat ze die wel degelijk maakte. De jurk heeft een erg diep decolleté en bestaat uit twee lagen, waarvan één van kant. De smalle ceintuur bevindt zich op de heupen. Op één schouder is een grote bloem aangebracht. De jas (FOTO 15) is ook erg typisch voor de jaren '20: een 'wrap over'. Zoals we hier zien is dat een warme jas, zonder sluitingen. De omgeslagen kraag, de manchetten en de zoom zijn afgewerkt met brede stroken bont. Verder in het fotoalbum (FOTO 23 en 24) zien we gelijkaardige mantels met bont aan kraag en manchetten. Deze foto's dateren wel al uit het begin van de jaren '30. De bontstrook aan de manchetten kan variëren van vorm.

Een bijzondere foto (FOTO 34) toont ons Elvire Roeis, die verkleed is als markiezin voor haar eerste bal masqué. De foto is gedateerd: hij werd genomen op 30 januari 1932. Hier kon mevrouw Roeis dus haar fantasie de vrije loop laten en moest ze zich niet houden aan de mode van dat moment. Ze maakte een jurk met een aanspannend donker lijfje en een kraag met brede stroken kant die naar beneden hangen. Het lijfje heeft een onderaan een driehoekige vorm. De lange en wijde rok heeft een bovenlaag van stroken tule en is bezet met bloemen.

Nog uit de jaren '30 beschikken we over enkele foto's van het gezin op de binnenplaats van het huis aan de Isabellalei (FOTO 20, 21 en 22). Hier is er niet meer alleen vrouwenmode bij mevrouw Roeis zelf te zien, maar ook bij de twee oudste dochters, die nu 18 en 19 zijn. De opnames zijn gemaakt in de zomer. De vrouwen dragen soms bloemetjesjurken. In het overzicht zagen we dat bloemetjesprints vooral populair waren in 1935 en 1936. Maar deze foto's zijn gedateerd: ze zijn genomen in de zomer van 1933. Een typisch kenmerk van deze acht jurken is de strik aan het decolleté, iets wat we ook zagen in de collectiestukken van het ModeMuseum. Iets wat terug komt is ook de diepe V-hals, die opgevuld is met een stukje textiel. De jurken hebben een taille op

normale hoogte, die benadrukt wordt met een riempje. De rokken zijn van driekwartlengte en zijn iets wijder naar onder toe. Op FOTO 22 draagt Elvire een bijzondere jurk. Ze is smaller dan de andere. De mouwen zijn aan de onderarmen meer aanspannend dan aan de bovenarmen. De jurk is opgebouwd uit twee kleuren textiel. Ze heeft een totaal andere ornamentiek dan de andere jurken van deze fotoreeks.

Op een familiefoto van enkele jaren later (FOTO 19) zien we het gezin in feestkledij. De drie vrouwen dragen een zeer lange en redelijk rechte jurk, met een ceintuurtje in de taille. Elvire draagt een bleke jurk, waarschijnlijk uit crêpe, met een soort halternek. De ceintuur is van dezelfde stof. Mama Roeis draagt een donker kleed, dat afgewerkt is met een halfdoorzichtige bovenlaag met stipjes. De jurk heeft een platliggende kraag in V-vorm die tot over de schouders valt. Hierbij draagt ze een metaalachtig ceintuurtje. Georgette draagt een lichtkleurige satijnen jurk. De stof wordt aan de hals samengenomen door middel van een zwart lint. Ook de brede (lederen) riem is zwart. De jurk lijkt qua materiaal, de lange zoom, de halternek en de benadrukte taille op een jurk en een jurk van Lanvin van de winter van 1834 (AFBEELDING 13) en ook op een jurk van Vionnet uit 1933 (AFBEELDING 14). Het kinderjurkje van Francine bespreken we verder. Deze foto is een zeer mooi voorbeeld van de prachtige feestjurken die mevrouw Roeis in de jaren '30 maakte. Net zoals die drie jurken die in het ModeMuseum bewaard worden (T89/731A en B, T90/269 en T89/247 A en B), zijn deze jurken op een bijzondere manier in elkaar gezet, is er aandacht besteed aan de details en hangt de zoom tot net op de grond.

Nog twee voorbeelden van zulke feestelijke jurken met inzetstukken zien we op een fotoreportage van de zussen Elvire en Georgette als jonge twintigers (FOTO 28 en 29). Georgette draagt de rode crêpe jurk die nu nog bewaard is in het ModeMuseum (T90/269). De stof valt soepel rond haar benen en ze draagt er een tweekleurige halsketting bij. Elvire draagt een lichtkleurige, asymmetrische jurk met een onregelmatige zoom en loshangende flap ter hoogte van de borsten. De zoom komt ongeveer tot aan de enkels, maar de punten aan de linkerkant hangen tot op de grond. Van de rode jurk is geweten dat ze loshangende panden heeft ter hoogte van de schouderbladen. Bij de lichte jurk zien we het loshangende deel vooraan het lijfje, maar hebben we het raden naar de afwerking van de rug. Een diepe ruguitsnijding is niet onwaarschijnlijk. Hierbij draagt Elvire een geknoopte ceintuur, met naar beneden hangende delen eindigend op kwasten. Zulke riemen zijn er ook nog bewaard in het ModeMuseum (T89/489). Deze foto vormt dus een voorbeeld van hoe zo'n ceintuur

gedragen werd. De rode en de lichtkleurige jurk hebben beide smalle lijstjes, zijn opgebouwd uit verschillende panden en spannen het meest ter hoogte van de taille. Op twee andere foto's (FOTO 30 en 31) uit dezelfde periode dragen de zussen meer dagelijkse kledij, beiden met een witte kraag. Georgette draagt een donker kleed met een erg brede en stijve kraag met een lint er door heen. De kraag sluit hoog aan de hals, heeft een gegolfde rand en reikt tot ver over de schouders. Ook de mouwen eindigen in witte manchetten met een donker lint. De jurk is afgewerkt met ornamentele zakjes. Dezelfde jurk zien we ook op de straatfoto's (FOTO 48), gedragen met een bijpassend hoedje. Elvire draagt een donkere jurk met bleke stipjes. Het V-vormig decolleté is afgewerkt met een wit kraagje met een kanten boordje in een halfronde vorm.

VII.2. Kinderkleedjes

Op de opnames van rond 1914-15 en verder, de geboortejaren van de twee oudste dochters van Alice Roeis, zien we al een voorkeur voor kant. De witte kinderjurkjes zijn gelijkaardig aan deze uit de collectie van het ModeMuseum (T89/279 A en B). Het zijn witte jurkjes met een kort en aanspannend lijfje en een lang, wijd uitlopend rokje. De afwerking bestaat ook hier uit decoratieve kantstroken en plooien (FOTO 12, 13 en 14). Uit de kindertijd van Elvire en Georgette Roeis is nog een familiefoto (FOTO 18) overgebleven, waarop de twee meisjes een zelfde jurkje dragen. Het zijn twee witte jurkjes, waarvan het lijfje redelijk lang is, in overeenstemming met de vrouwenmode uit de jaren '20. Ze hebben korte mouwtjes. De rokjes zijn dan weer redelijk kort en bestaan uit allemaal strookjes stof onder elkaar.

Nog een kinderjurkje is het communicleedje van Georgette uit 1927 (FOTO 33). Dit jurkje lijkt erg goed op twee die hierboven besproken werden. Het is ook een wit kleedje met een lage taille en een korter rokje, bestaande uit verschillende laagjes boven elkaar. Alleen heeft deze jurk lange mouwen en wordt ze gedragen met een sluier, handschoentjes en broekkousjes.

Andere voorbeelden van kinderjurkjes van de hand van mevrouw Roeis zien we in de kindertijd van Francine Roeis (FOTO 23, 25, 26 en 27), dus in de jaren '30. Het zijn mooi afgewerkte jurkjes. Hier zijn de knietjes ook bloot en zijn er pofmouwtjes in plaats van rechte mouwen. De lijfjes zijn nu weer veel korter dan in de jaren '20 en de kleedjes lopen wijder uit. Op de foto's van het gezin die genomen zijn op de binnenplaats van het huis aan de Isabellalei (FOTO 20 en 21) zijn er kinderjurkjes van de hand van

mevrouw Roeis afgebeeld. Ook hier zien we de jongste dochter in witte jurkjes met een kort lijfje en een wijder rokje. Verder in de tijd zien we de ongeveer vijfjarige Francine met een heel feestelijke jurk (FOTO 19). Het gaat om een wit kleedje tot op de grond met een bovenlaag van voile. Onderaan zitten enkele stroken gefronste stof en ook de mouwen bestaan uit een gefronste strook voile. De taille zit hoog. Eigenlijk is dit meer een vrouwenjurk die lichtjes aangepast werd om door een kind gedragen te worden. Zo passen de drie dochters goed samen, met hun lichte jurken, ondanks het grote leeftijdsverschil. Mama en papa Roeis zijn duidelijk herkenbaar met hun donkere outfits.

Ook op de straatfoto's zien we Francine in enkele kinderjurken uit de periode 1935-1940. Het zijn afwisselend witte of gebloemde jurkjes, met een kort lijfje en een wijde rokje tot boven de knieën en pofmouwtjes (FOTO 48, 49, 50, 51 en 52).

Voor de trouw van Georgette droeg de toen negenjarige Francine een lange gebloemde jurk, met een wijder uitlopende rok. Aan de zoom is het kleedje versierd met een reeks donkere streepjes. Ook het kraagje en de randen van de pofmouwtjes zijn hiermee afgezoomd. Om de taille zit een donkerkleurig ceintuurtje.

Van 1942 dateert de communiejurk van Francine Roeis (FOTO 35). Het is een lange witte jurk, waarvan de wijde rok bestaat uit afwisselend stroken transparante en ondoorzichtige stof. Ook de wijde lange mouwen zijn versierd met een streepjesmotief. Hierbij draagt ze een hoedje met een voilen sleep eraan.

VII.3. Trouwfoto's

Bij het huwelijk van haar beide oudste dochters, verzorgde mevrouw Roeis niet alleen de trouwjaponnen, maar ook de jurken van de vrouwen in de suite. Hier kreeg ze dus de kans om extra chique kledij, in een eenvormige stijl te maken. Aan de foto's zien we ook dat het twee keer om erg grote feesten ging.

Georgette Roeis trouwde in 1939. De bruid droeg een witte satijnen jurk met een hoog en aansluitend kraagje en lange mouwen (FOTO 36). De bruidsjurk heeft een enorm lange sleep. Vanuit het hoedje vertrekt een even lange tulen sluier. Er moet zeer veel meters stof voor deze japon nodig geweest zijn.

Zus Elvire droeg de witte jurk met blauwe bloemen en fluwelen applicaties met bolero (FOTO 37), die nu nog bewaard zijn in het ModeMuseum (T89/247 A en B). Hierbij droeg ze witte handschoentjes, een platte hoed schuin op het hoofd geplaatst, een fijne

parelketting en een broche aan één zijde van het décolleté, die er een vierkante vorm aan geeft. We zien dat de jurk boven lichtjes bloest, maar aan de heupen goed aanspant en net tot op de grond komt. Elvire Roeis was een grote vrouw. Mama Roeis (FOTO 38) droeg een donkere lange en wijde jurk met een lint om de taille. De halsuitsnijding is versierd met donkere kant en twee witte bloemen. Maar de jurk zit voor het grootste deel verborgen onder een grote bontcape. Ook Alice droeg een parelketting en een schuin geplaatste hoed. Juffrouw Hennaert (FOTO 39), allicht de zus van de bruidegom, was gekleed in een lange gebloemde jurk. De rok is smal aan de taille en breed onderaan. Het lijfje zit voor het grootste deel verborgen onder een geknoopte bontstola. Mevrouw Hennaert, de moeder van de bruidegom, droeg een donkere en redelijke rechte jurk, met lange en aanspannende mouwen (FOTO 40). Ook zij droeg daarbij een bontcape en witte bloemen ter versiering. Juffrouw Hennaert droeg een lichtkleurige jurk die aanspant aan de borsten. De rok bestaat uit een bovenlaag van redelijk transparante stof boven een ondoorzichtige laag. Ook deze jurk is afgewerkt met bloemen aan het décolleté en werd gedragen met een smalle bontstola.

Elvire Roeis trouwde een aantal jaren later: in 1945. Ook zij droeg een witte satijnen jurk met een enorme sleep van satijn met de tulen sluier erboven (FOTO 42). De jurk heeft een redelijk diepe V-hals, die aan de nek wat omhoog staat. De schouders zijn verbreed en de mouwen zijn lang en worden onderaan smaller. De rok valt in soepele plooien naar beneden. Zus Francine droeg een jurk van lagen voile met een verschillende kleur boven elkaar, zodat er een speciaal effect ontstond (FOTO 43). Om de hals zit er een klein kraagje, daaronder is er een vierkante afwerking met fronsjes. Het lijfje is geplooid met poffende mouwen eraan. De rok is lang en breed. Mama Roeis droeg een donkere rok of jurk met bijbehorende jas (FOTO 45). De rok is erg breed en hangt ruim over de grond. De jas komt tot halverwege de dijen en wordt ter hoogte van de taille gesloten met twee knopen. De jas is versierd met zakken en ingestikte plooien. Hier kunnen we misschien een voorbeeld in zien van de mode die geïnspireerd is op de militaire uniformen. Mevrouw Roeis houdt een bontstola in haar hand. Georgette droeg een lichtkleurige jurk met een V-hals met een boordje in een andere stof, korte mouwen en een smal ceintuurtje (FOTO 44). Mevrouw Beernaert-Geerts droeg een jurk die erg lijkt op die van Georgette Roeis, behalve dat deze in een donkere kleur en met lange mouwen is uitgevoerd (FOTO 46). Hier ook is er een ceintuurtje in dezelfde stof als de jurk en wordt de V-hals gesloten met een broche. Deze vrouw draagt er een bonten sjaal bij. Mevrouw De Coninck draagt een jurk die ook lijkt op de vorige twee, maar deze

heeft een plat stuk in een gebogen vorm ter hoogte van de buik, waar de stof gefronst aan vast zit (FOTO 47). Daardoor heeft ze veel weg van de jurk die de hertogin van Windsor droeg op haar huwelijk in 1937 (AFBEELDING 7). Deze door Mainbocher ontworpen jurk heeft een gelijkaardig platstuk, gefronste stof en een broche aan het decolleté. Verschillen zitten in de lengte van de mouwen, de manier van sluiten en de breedte van de rok. Hierbij kan vermeld worden, dat de familie Roeis in verband stond met de hertogin van Windsor: een nicht van mevrouw Roeis was gezelschapsdame van de hertogin¹⁴⁶. De door Roeis ontworpen suitejurk dateert van een aantal jaren later. Het is dus mogelijk dat mevr. Roeis de trouwjurk van de Hertogin gezien had en ze misschien als inspiratiebron gebruikt heeft.

VII.4. Straatfoto's

In de jaren '30 en '40 stonden er fotografen op de Antwerpse Meir die de voorbijgangers fotografeerden. De foto's konden dan door die voorbijgangers gekocht worden. De familie Roeis maakte hier regelmatig gebruik van. Deze foto's geven een beeld van de meer dagelijkse kleren van de vrouwen en ook soms de mantels. Die waren immers ook een specialiteit van mevrouw Roeis, maar staan bij andere gelegenheden zelden op foto's. De meeste van deze straatfoto's zijn echter tijdens de zomer genomen, want er zijn niet zo veel mantels te zien. De fotootjes zijn wel erg klein, zodat ze ons niet de mogelijkheid geven de gedragen jurken in detail te bespreken.

De jurk met de grote witte kraag van Georgette (FOTO 48) werd hierboven al besproken. Op FOTO 49 draagt mevrouw Roeis een donkerkleurige jurk in een redelijk transparante stof. De mouwen zijn aan de onderarmen smaller dan bovenaan. Op de twee volgende foto's (FOTO 50 en 51) zien we twee bloemetjesjurken, de ene gedragen door Elvire, de andere door Alice. Het zijn beide rechte jurken met driekwartlengte en een donkere ceintuur in de taille. De jurk die mevrouw Roeis draagt, dateert van 1938. Van 1940 bestaat er een straatfoto waarop mevrouw Roeis een mantelpak draagt, met een strak jasje en een rok van driekwartlengte (FOTO 52). Op een andere foto (FOTO 53) is Elvire te zien in een donkere, aanspannende jurk met uitwaaiierende zoom. Hierbij draagt ze een bontsjaal en een witte ceintuur, maar de foto is niet zo duidelijk. Verder zien we Alice en Georgette samen op de foto (FOTO 54). Mama Roeis draagt een bloemetjesjurk met een zwarte mantel, die laag gesloten wordt door middel van een

¹⁴⁶Informatie van mevrouw Mees-Roeis op 3/04/2005

aantal knoopjes. Georgette draagt een donkere jurk met een witte asymmetrische kraag en witte manchetten.

VII.5. Latere feestjurken

De laatste reeks foto's uit het fotoalbum tonen Francine Roeis in de jaren '50 en '60. Deze foto's werden opgenomen ter illustratie en voor de volledigheid. We zien drie baljurken van rond het jaar 1950. Ze zijn alledrie in een lichte kleur uitgevoerd. De eerste (FOTO 55) is asymmetrisch met een brede kraag, die over één schouder heen loopt en de andere onbedekt laat. Op deze foto zien we ook mevrouw Roeis in een donkere jurk met een aanspannend lijfje dat bovenaan een transparante strook heeft, brede schouderbandjes en een rok met glitters. Elvire Roeis draagt er een donkere jurk met smalle lijstjes, met aan één kant een bloemencorsage erop. Op FOTO 56 zien we Francine in een witte jurk met een aanspannend lijfje, smalle lijstjes en een wijde rok met een transparante bovenlaag. Het is een echte baljurk. Op FOTO 57 is ze afgebeeld met een lichtkleurige satijnen jurk. Die heeft een wijde kraag die over de schouders hangt. Uit het rechte lijfje vetrekken twee losse stroken ter hoogte van de heupen.

De allerlaatste foto (FOTO 58) beeldt de trouwjurk van Francine af. Die dateert van 1968 en werd dus niet meer door mevrouw Roeis zelf gemaakt. Zij overleed in 1961 en toen werd het Modehuis verder gezet door dochter Elvire. Deze mini-trouwjurk is dus afkomstig van Modehuis Roeis, maar wel onder leiding van Elvire Roeis. De jurk met vruchtentrossen en zilverdraad, is in de collectie van het ModeMuseum terecht gekomen (T89/288).

VII.6. Conclusie

De kledij die op de familiefoto's te zien is, lijkt op het eerste zicht representatief voor de overgebleven collectiestukken uit het ModeMuseum. De stukken uit het ModeMuseum zouden allemaal kleren zijn afkomstig van de familie zelf. Die kleren dienden dus als een soort reclamebordje voor de naaikunsten van mevrouw Roeis, ook al had ze geen open winkel. De charlestonkleedjes uit het ModeMuseum vinden we niet vaak terug op de familiefoto's. Er is maar één fotoreportage met een korte jurk met lage taille en een 'wrap over'. Voor de rest droeg mevrouw Roeis liever langere en meer gedetailleerde jurken, misschien om dat die haar beter flatteerden. De feestjurken uit het ModeMuseum zijn wel representatief voor die op de foto's. Zowel op de fotoreportages

van het gezin en de dochters als in de trouwalbums zien we gelijkaardige jurken. De foto's helpen ons ook om bepaalde onderdelen uit de collectie beter in hun context te plaatsen. Zo vonden we veel stukken losse kant of borduurwerk, maar zagen we die niet vaak toegepast in reële jurken. Op de foto's zien we dat mevrouw Roeis die wel vaak gebruikte, zowel in de vroege periode, voor kinderjurkjes als voor de afwerking van latere bloezen. We zien hier ook haar voorkeur voor bonten capes en stola's bij avond-, namiddag- en suitejurken. Capes of bolero's uit andere materialen zoals we in het ModeMuseum vinden, komen op de foto's minder vaak voor. Bij de vergelijking van de bewaarde jurken met de foto's duikt hetzelfde probleem op als met tijdschriften: feestjurken worden veel meer afgebeeld dan bloezen, huisjaponnen of mantels. Op deze foto's was ook vaak te zien hoe een jurk in combinatie met een smal ceintuurtje gedragen werd, wat interessant is omdat de jurken en ceinturen in het ModeMuseum apart bewaard zijn. Er zijn dus punten waarop het beeld van de kleding van Modehuis Roeis gestaafd wordt, maar er doken ook nuanceringen op. Zo bleek dat kant wel veel voorkwam in vrouwenkleren, iets wat al te vermoeden was door de vele bewaarde stroken. Uit de conclusie bij de schenking in het ModeMuseum, leek het alsof Alice Roeis niet veel satijn gebruikte, maar op de foto's zijn er wel enkele voorbeelden van te zien, waaronder twee bruidsjurken en enkele feestjaponnen. En verder zijn er veel meer kledingstukken met bloemenprints te vinden dan in het dépôt van het ModeMuseum.

VIII: Besluit

VIII.1. De mode tijdens het interbellum

Het interbellum bleek daadwerkelijk interessant om een onderzoek naar haute couture te voeren: zowel de economische, politieke, sociale als culturele gebeurtenissen van deze woelige periode kenden een vrijwel directe impact op de mode. Er heerste een wederzijdse beïnvloeding tussen kunst en mode¹⁴⁷. Dit geldt zowel voor de illustratie van tijdschriften als voor modeontwerpen zelf. Ook voor de vrouw veranderde er veel in de jaren '20 en '30 en dat liet zich weerspiegelen in haar garderobe. Nieuwe stoffen en technieken werden in het interbellum wijd verspreid en werden evenwaardig aan natuurlijke of handgemaakte stoffen en decoraties. De periode tot 1914 was het laatste hoogtepunt voor handgemaakte kant¹⁴⁸. Mevr. Roeis maakte in het interbellum dan ook meestal gebruik van machinaal vervaardigde kant, maar synthetische stoffen gebruikte

¹⁴⁷VAN DOORSLAER, B., CHRISTIAENS, D., *De relatie beeldende kunst en mode: 1910-1930, met bijzondere belangstelling voor Sonia Delaunay* (licentiaatsverhandeling Universiteit Leuven, 1982)

ze niet vaak. Het interbellum was tevens de bloeitijd van de couture, want confectie stond nog in de kinderschoenen¹⁴⁹. Couturiers verkochten bepaalde modellen voor reproductie, mede daardoor bepaalden ze geheel het modebeeld¹⁵⁰. Mevrouw Roeis maakte daar gebruik van. Er was een groot onderscheid tussen de twee decennia van het interbellum: er bestond een duidelijk verschil qua modellen, detaillering en materialen van kledingstukken. Er werden andere lichaamsdelen benadrukt. Het algemene beeld van de interbellummode ziet er als volgt uit: in de jaren '20 droegen garçottes met hun platte figuur rijkelijk versierde buisjurkjes en in de jaren '30 huldten glimmende vrouwen zich in lange en ingewikkeld gesneden jurken. Die visie klopt maar gedeeltelijk. De korte charlestonjurkjes waren maar een aantal jaren populair in het midden van de twintiger jaren. Er waren steeds alternatieven op de buisjurken. In de jaren '30 werden ook wel eens andere dan rechte en lange jurken gedragen, denk maar aan de interesse voor de romantische wijde en gedecoreerde jurken. Er bestaan ook gelijkenissen tussen deze twee periodes, bijvoorbeeld hun begin en einde met militair geïnspireerde kleren, met daartussen luxueuze excessen en de enkellange rokken voor wat betreft de minder revolutionaire mode.

VIII.2. Modehuis Roeis

De bedoeling van dit onderzoek was zoveel mogelijk informatie over Modehuis Roeis te achterhalen. Alice Willem-Roeis leefde van 1886 tot 1961. Modehuis Roeis werd geopend in 1911, bleef groeien tot na de tweede wereldoorlog en werd zeker verder gezet tot het einde van de jaren '60. Er was geen winkel met een uithangbord of een etalage en mevr. Roeis maakte geen reclame. De zoektocht naar foto's met een winkelpui of reclameadvertenties in het begin van het onderzoek bleek dus vergeefs.

Mevr. Roeis ging vier keer per jaar naar Frankrijk om daar modellen aan te kopen van bekende ontwerpers, die ze dan in Antwerpen reproduceerde voor een bepaalde klant. Ook de materialen waren van Franse makelij. Ondanks het feit dat er meestal aangekochte jurken werden nagemaakt, beschikte Modehuis Roeis over een breed en exclusief cliënteel, dat bestond uit vrouwen van rijke industriëlen en handelaren, dokters, notarissen, politici en adel uit Antwerpen en omgeving en uit Nederland. De

¹⁴⁸P. WARDLE, M. DE JONG, *Kant in Mode – mode in kant: 1915-1914* (tent. cat.), Amsterdam, IU, 1985, p. 44

¹⁴⁹ADRIAANS, A., *Crêpe en kralen: La mode est un art* (Tent. Cat.), Utrecht, Centraal Museum Utrecht, 1980, p. 9

¹⁵⁰idem

echte rijken hadden niet zoveel last van de inflatie¹⁵¹. Er bleef vraag naar luxueuze kledij, want dat was waar de art deco(mode) vooral om draaide. De kleren uit de jaren '20 en die uit de jaren '30 waren elk op hun eigen manier erg luxueus. Er waren tijdens het interbellum geen echt hoogstaande of originele ontwerpers in ons land. De mode bij ons werd volledig door Parijse couturiers bepaald. Door de benamingen van haar beroepsactiviteiten in de adresboeken bleek dat het modehuis van mevr. Roeis op een hoog niveau stond, maar toch niet op het allerhoogste.

De jurken en andere kledingstukken van Modehuis Roeis kwamen tot stand door een combinatie van handwerk en naaimachines. De manier van werken is vergelijkbaar met de klassieke werkwijze van grote Franse modehuizen. De belangrijkste taken werden wel door Alice Roeis zelf gedaan. Enkele kenmerken van de kledingstukken uit Modehuis Roeis zijn: de zorgvuldig aangebrachte versiering door middel van naden, sierstiksels en ingestikte plooien, het vaak voorkomen van driehoekige ornamentiek, pofmouwen, fronsstrookjes en het gebruik van zijden stoffen, met crêpe op kop.

Mevr. Roeis nam de grote trends over, paste ze op een subtiele, maar modieuze manier toe, en bleef ze ook langer gebruiken dan de periode waarin ze ontstonden. Er werden vaak nog aanpassingen en herstellingen gedaan. De reden waarom er zoveel kledingstukken gedemonteerd zijn is dat het een kinderspelletje was van de jongste dochter van mevr. Roeis .

De kledij op de familiefoto's is representatief voor de stukken die bewaard zijn in het ModeMuseum. De foto's leverden ook nog extra informatie op, onder andere over het gebruik van kant, bont en bloemetjesprints, de onregelmatige zomen in de jaren '20, ceinturen en satijnen stoffen in de jaren '30. Daarnaast volgden er zowel relatieve als absolute dateringen uit.

De benaming haute couture blijft behouden. Ten eerste noemde mevr. Roeis haar beroep zelf zo. Ten tweede vinden we die benaming in de meest recente adresboeken. Ten derde weten we nu ook dat haar activiteiten tijdens het interbellum van de meest hoogstaande waren, ook al ontwierp ze niet al haar modellen zelf. Alle kledingstukken werden op maat en in de materialen die de klant koos, uitgevoerd. De kledingstukken

¹⁵¹G. H. DUMONT, P. MERTENS, P. DANBLON, P. EDMOND, J. P. MERCKX, R. MOENS, R. PERNET, N. POULAIN, A. VAN IMPE, J. WILLEQUET, *De Dolle jaren in België 1920-30*, Brussel, ASLK, 1981, p.19

waren duur, zorgvuldig ineen gezet en modieus. Het feit dat mevrouw Roeis zuiver modellen kopieerde is niet zo uitzonderlijk in het haute couture milieu van het interbellum. De term ‘haute couture’ geldt voor modehuizen die kwalitatief naaiwerk leveren, die individuele kledingstukken maken en die over een grote deskundigheid beschikken. Er mag geen goedkoop naaiwerk uitgevoerd worden of in reeksen gewerkt worden, zoals bij confectie. Wat kleermakers en meesterkleermakers zijn voor mannenkleding, zijn naaisters en haute couturehuizen voor vrouwenkledij.

VIII.3. Onopgeloste problemen

Er zijn geen archieven van Modehuis Roeis bewaard gebleven. Daardoor ontbreekt er veel specifieke informatie, zoals de bezochte modeshows, namen van leveranciers, aan- en verkoopprijzen, aantallen van verkochte stuks, gegevens over het cliënteel, belangrijke datums, enz. De gevonden informatie stamt uit secundaire bronnen enerzijds en anderzijds uit de materiële resten: de geschonken kledingstukken, de materialen om kledij te maken en de iconografische bron van de familiefoto's. Dat er zoveel materiële resten bewaard zijn van een dergelijke couturehuis, is uitzonderlijk. Vele collega's die ook een gesloten winkel hadden of die in het zwart werkten, zijn nu zonder sporen verdwenen. Het is niet geweten waar of van wie Alice Roeis haar naaivaardigheden geleerd heeft. De kleren zelf zijn niet voor honderd procent representatief voor haar collecties: het gaat enkel om kledingstukken die door mevr. Roeis en haar familieleden gedragen zijn.

Ook over het haute couturelandschap in Antwerpen zelf was weinig informatie te vinden. We mogen – naar analogie met de rest van België – veronderstellen dat die niet veel origineels te bieden had. Dat de bestaande modehuizen geen originele ontwerpen maakten, wil niet zeggen dat de kledingstukken niet kwalitatief of niet hoogstaand waren.

Er zijn nog geen studies gebeurd die gelijkaardig zijn aan deze, daardoor was vergelijkend onderzoek niet mogelijk. Hopelijk mag uit al het voorgaande blijken dat een zoektocht naar de resten van een modehuis interessante resultaten oplevert. Het kan zeker een in de toekomst te onderzoeken onderwerp zijn, ook al wordt mode als vak niet onderwezen in de richting kunstwetenschappen. Mode, kunst en geschiedenis zijn onderwerpen die niet van elkaar los te koppelen zijn.

IX. Woordenlijst¹⁵²

Brokaat: 1. zware zijden stof met schering van goud- of zilver draden, of met opgewerkte figuren, ook wel zijde met figuren doorweven; (2. grofkorrelig bronspoeder; 3. gekleurd papier met figuren in metaalpoeder.)

Chiffon: doorzichtig weefsel van (kunst)zijde of katoen in tafbinding.

Confectie: 1. het in grote hoeveelheden vervaardigen van kledingstukken of onderdelen ervan volgens vaststaande maten; 2. in voorraad gemaakte kleding, tgov. kleding op maat.

Coupeur/euse: kleermaker die de maat neemt en de stof knip.

Couturier/ière: ontwerper en vervaardiger van modieuze dameskleding.

Crêpe: 1. gekroesd, niet glanzend weefsel van linnen draden; *crêpe de Chine*, crêpeachtig zijden weefsel; *crêpe georgette* (kunst)zijden of kamgaren weefsel met

¹⁵² F. DE TOLLENAERE, A.J. PERSIJN, *Van Daele nieuw handwoordenboek der Nederlandse taal*, Utrecht, Antwerpen, Van Daele Lexicografie, 1984

crêpegaren als ketting en inslag; (2. vorm van ruwe, witte caoutchouc met hoog latexgehalte).

Crinoline: hoepelrok.

Driegen: met losse rijgsteken vasthechten.

Fluweel: geweven stof met opstaande draden.

Gekeperd: 1. van geweven stoffen: met een keper geweven, t.w. zodanig dat de draden van de inslag zich niet rechthoekig, maar schuins vertonen: *gekeperde stoffen*; (2. van een wapenschild: met kepers bedekt)

Haute-couture: het ontwerpen en maken van de hoogste modevormen in (dames)kostuums, ontwerpkunst der grote modehuizen, de toonaangevende (dames)mode.

Jersey: I. zn. 1. nauwsluitend gebreide trui als sportkleding: ook voor dames; 2. soort van tricot; II; bn. van jersey: *een jersey pullover*.

Kant: 1. fijn, licht weefsel van linnen garen enz. met opengewerkte patronen en opgelegde ornamenten, dat als versiering van randen en boorden en als tussenzetsel dient: *Mechelse, Brusselse kant*, 2. strook, boordsel van zulk weefsel: *een muts, een rok met een kant*.

Lamé: weefsel doorwerkt met goud- of zilverdraad.

(Middenrug en middenvoor: naaitermen gebruikt om de denkbeeldige verticale lijn midden over de rug of midden over de borst aan te duiden.)

Moiré: bn. gewaterd, gevlamd: een *moirélint*, zn. gemoireerde, gevlamde zijde.

Mousseline: los geweven stof van katoen, wol of zijde, genoemd naar de stad Mosoel in Mesopotamië.

Onyx: soort agaat of chalcedoon met witte of lichtgrijze strepen die met donkere strepen afwisselen; onyxmarmer: wit tot geel doorschijnend kalksinter.

Overhands naaien: met dichte steken over de hand naaien, vooral om zelfkanten te verbinden; (*overhandse naad, steek:* sloopsterm)

Paillette: lovertje,; plaatje, reepje gouden of zilveren foelie, parelmoer enz. ter versiering van dameskleding.

Queu: uitbuiging aan de achterzijde van een damesrok

Rayon: kunstzijde

Satijn: glanszijde, zijden of halfzijden gekeperde, glad geweven stof met hoge glans.

Taf: lichte, geheel uit gekookte zij geweven effen stof, thans oa. voor verbanden en ballons gebruikt.

Tailleur: getailleerd mantelpak.

Tule: doorzichtig garenweefsel met fijne mazen.

Voile: korte, wijdmazige sluier

X. Bibliografie

X.1. Literatuur

ADAMS, S., *De Complete geschiedenis van de 20^{ste} eeuw*, Lisse, Rebo International, 2000.

ADRIAANS, A., *Crêpe en kralen: La mode est un art* (Tent. Cat.), Utrecht, Centraal Museum Utrecht, 1980.

ASSATOUROFF, ter, C.; VREBOS, M.; SMOLAR-MEYNART, A., *Belgische elegantie: modehuizen uit het laatste kwart van de 19de en 20ste eeuw*, Brussel, Museum voor het Kostuum en de Kant, s.d.

BALTHAZAR, H.; GERARD, E.; LAMBRECHTS, M.; REYNEBEAU, M.; SIMON, F.; VANDENBROEKE, C.; VAN DEN WIJNGAERT, M.; VAN LOO, A.; VANTEMSCHE, G.; VERAGHTERT, K.; ZAMPA, F.; *De jaren '30 in België – De massa in verleiding*, Brussel, ASLK i.s.m. Ludion, 1994.

BARILLE, E., *Fashion memoir – Lanvin*, Londen, Thames&Hudson, 1997.

BATTERSBY, M., *Art Deco Fashion – French designers 1908-1925*, Londen, Academy Editions, 1984.

BAUDOT, F., *Fashion memoir – Elsa Schiaparelli*, Londen, Thames&Hudson, 1997.

BAYER, P., *Art Deco bronnenboek – Een visuele gids voor de periode van 1920 tot 1940*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 1988.

BENTON, C.; BENTON, T.; WOOD, G.; *Art Deco 1910-1939*, Londen, V&A Publications, 2003.

BERGER, D.; COLARD, D.; DE REYMAEKER, M.; DESMYTTER, A.; FESTRE, M.; THIMISTER, Y.; *Nachtraven – Het uitgaansleven in Brussel van 1830 tot 1940*, Brussel, Gemeentekrediet, 1987 tentoonstellingscatalogus.

Bouwen door de eeuwen heen: inventaris van het cultuurbezit in Vlaanderen – Provincie Antwerpen, Arrondissement Antwerpen (3c), Gent, Snoeck-Ducaju, 1985.

CHRISTIAENS, D., *De Belgische bijdrage tot de mode in de jaren twintig*, Gent, Interbellum vzw, 1985.

CONRADS, M., *Handboek kostuumaccessoires*, Baarn, Tirion, s.d.

CONSTANTINO, M., *Mode uit de dertiger jaren: 1930*, Gilze, Dahlgaard Media, 1996.

DE COURTAIS, G. *Woman's headdresses and hairstyles in England from AD 600 to the present day*, Londen, Batsford, 1973.

DELPPIERRE, M., *Le Costume de 1914 aux années folles*, Parijs, Flammarion, 1997.

DELPPIERRE, M., *Modes en dentelles 1590-1983*, (tent. cat.) Parijs, Musée de la Mode et du Costume, 1983.

DUMONT, G.H.; MERTENS, Ph.; DANBLON, P.; EDMOND, P.; MERCKX, J.P.; MOENS, R.; PERNET, R.; POULAIN, N.; VAN IMPE, A.; WILLEQUET, J.; *De Dolle jaren in België 1920-30*, Brussel, ASLK, 1981.

EARNSHAW, P., *Lace in fashion: from the sixteenth to the twentieth centuries*, Londen, Batsford, 1985.

ESCH, G., GOYVAERTS, A., VAN RIET, S., *Mode in de lage landen. België*, De Bilt, Cantecleer, 1989.

Europe 1910-1939: quand l'art habillait le vêtement, Parijs, Paris-Musées, 1997.

FRANCK, D., *De jaren dertig*, Utrecht, Stichting Teleac, 1988.

GARNIER, G., *Paris-couture-années trente*, Parijs, Paris-Musées, 1987.

HALL, C., *The thirties in Vogue*, Londen, Octopus Books, 1984.

HERALD, J., *Fashion of a decade - The 1920s*, Londen, Batsford, 1991.

HERALD, J., *Mode uit de twintiger jaren: 1920*, Gilze, Dahlgaard Media, 1995.

HÖLSCHER, J., *1920's fashion design*, Amsterdam, Pepin Press, 1998.

HOPKINS, S., *The century of the hats*, New Jersey, Chartwell Books, 1999.

JELLES, B. C., *Ik kan handwerken*, Leiden, A.W. Sijthoffs, 1953.

JENKINS, D., *The Cambridge history of Western textile*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

KLEIN, D.; MCCLELLAND, N. A.; HASLAM, M.; *Art Deco – Ontstaan, ontwikkeling en opleving van deze decoratieve stijl*, Alphen aan de Rijn, Atrium, 1987.

LAVER, J., *Women's dress in the jazz age*, Londen, Hamish Hamilton, 1964.

LEHNERT, G., *Geschiedenis van de mode in de 20ste eeuw*, Keulen, Könemann, 2000.

MADSEN, A., *Coco Chanel – een vrouw alleen*, Baarn, Uitgeverij De Kern, 1991.

MENDES, V.; DE LA HAYE, A., *20th century fashion*, Londen, Thames&Hudson, 1999.

MUNDT, B., *Metropolen machen Mode: Haute Couture der Zwanziger Jahre*, (Tent. Cat.) Berlijn, Reimer, Dietrich, 1977.

O'HARA CALLAN, G., *Dictionary of Fashion and Fashion designers*, Londen, Thames & Hudson, 1998.

PEACOCK, J.; QUANT, M.; *Fashion sketchbook 1920-1960*, Londen, Thames&Hudson, 1977.

PROBERT, C., *Hats in vogue since 1910*, Londen, Thames&Hudson, 1981.

ROBINSON, J., *Fashion in the 30'ies*, Londen, Oresko Books, 1978.

SALVY, G.J., *Modes des années 30*, Parijs, Sueil, 1991.

SMOLAR-MEYNART, A.; VINCKE, A.; *Van Worth tot Chanel: De tijd van de tango*, (Tent. Cat.), Brussel, Museum voor het Kostuum en de Kant, 1983.

SORBER, F., BOGAERTS, I., *Kant uit de Belle Epoque: de laatste hoogbloei van het Belgische kantwerk*, (tent. cat.), Antwerpen-Deurne, Provinciaal Museum Sterckshof, 1992.

STEELE, V., *Women of fashion – twentieth century designers*, New York, Rizzoli, 1991.

TIJS, R., *Antwerpen – Cultuurhistorische synthese van een kunststad*, Gent, Stichting Mens en Cultuur, 1991.

TORRENS, D., *Fashion Illustrated*, Londen, Studio Vista, 1974.

VAN BEURDEN, L., *Mode in de 20ste eeuw*, Nijmegen, Sun, 1995.

VAN BEURDEN, L., *Over mode en mensen – Tien eeuwen kostuumgeschiedenis*, Amsterdam, Sun, 2004.

VAN CAUWENBERGH, G., *Het Antwerpen van toen*, Marc Van de Wiele, pvba, Brugge, 1983.

VAN DE LEMME, A., *De Wereld van Art Deco, Veenendaal*, Gaade en Co Uitgevers b.v., 1987.

VAN DER HELM, *Hoeden*, de Bilt, Cantecler, 1991.

VAN ISACKER, K.; VAN UYTVEN, R.; *Antwerpen – Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1986.

VAN USSEL, F., *Leer knippen – ABC – Volledig onderricht over knippen van dameskleeders*, Brussel, 1929.

VLAAMSE VERENIGING VOOR OUD EN HEDENDAAGS TEXTIEL, bulletin 1990, *Kostuum*, Provinciaal Textielmuseum Vrieselhof, Oelegem.

VREELAND, D., *Inventive Paris clothes: 1909 – 1939*, New York, Viking Press, 1977.

WARDLE, P., DE JONG, M.C., *Kant in mode: mode in kant, 1815-1914*, (tent. cat.), Amsterdam, IU, 1985.

WATKIN, D., *De Westerse architectuur – een geschiedenis*, Roeselare, Roularta Books, 2001.

X.2. Tijdschriften

Femme d'aujourd'hui: modes et ouvrages féminins, Brussel: Felix. J.

Jardins de mode, Parijs: Condé Nast.

La Gazette du bon ton – Arts, modes et frivolités, Parijs, Editions Lucien Vogel, 1920, 1922, 1923.

Le Mode pratique: revue de la famille, Parijs: Hachette.

Modes et travaux, Parijs, Boucherit.

Revue d'histoire sociale et industrielle de la région Bruxelloise, les cahiers de la fonderie: La mode dans tous ses états, nr. 30, 08/2004.

Vijfde Nationaal Kongres voor industriële archeologie, textiel, Gent, 26-27 november 1977, Handelingen, werkgroep voor Industriële Archeologie, Rijksuniversiteit, Gent, 1978.

X.3. Internet

<http://search.skynet.be>

http://users.skynet.be/zwysen/Jeugdzorg/WH_VIBrabant.htm

www.provant.be/textielmuseum/collectie/lijt.htm

www.rosadoc.be/site/nieuw/kantklaar/tijdslijn.htm

www.vintagetextile.com

X.4. Onuitgegeven bronnen

ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Aerts, Jos, *Het algemeen handelsadresboek (Vlaamsch Adresboek) der stad en provincie Antwerpen, 1922-23*, BIB 3461.

ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Bouwdossiers, MA-BD 1927/28357: bouwdossier woning Isabellalei 13 (Roeis, I.).

ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Inventaris van archieven van bedrijven, verenigingen en professionele activiteiten van personen (1596-1999).

ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Opgekleefde foto's inventaris.

ANTWERPEN, STADSARCHIEF, Ratinckx (frères), Livre d'adresses de la ville et de la province d'Anvers/Adresboek van stad Antwerpen en randgemeenten, op microfilm, BIB 3460: 1920-1922-1923-1924-1925-1926-1927-1928-1929-1931-1932-1937-1951-1961/62.

HOOREWEEGE, I., *Het toerisme in Antwerpen tijdens het interbellum* (licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent, 1995-1996).

LAENENS, E., *Voorstelling en evolutie van de Art Deco in de Belgische kunsttijdschriften 1910-1930* (licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent, 1995-1996).

VAN DOORSLAER, B., CHRISTIAENS, D., *De relatie beeldende kunst en mode: 1910-1930, met bijzondere belangstelling voor Sonia Delaunay* (licentiaatsverhandeling Universiteit Leuven, 1982).

