

HET LEREN MAKEN VAN *NOT JUST CLOTHES*

AAN DE ACADEMIE VOOR SCHONE KUNSTEN TE ANTWERPEN

Masterscriptie Culturele Antropologie, richting Media & Materiele Cultuur

Door: Georgine Adriaansen

Studentnummer: s0893137

Begeleidster: Prof. Patricia E. Spyer



Universiteit Leiden

INHOUDSOPGAVE

INTRODUCTIE	4
Verantwoording indeling scriptie	4
Methodologie	6
<i>Omgeving</i>	6
<i>Stage bij het ModeMuseum van de Provincie Antwerpen</i>	7
1 ANTWERPEN ALS MODESTAD: KWEEKVIJVER VOOR AVANT-GARDE ONTWERPERS	10
1.1 Mode, dit is Belgisch	10
1.2 Geschiedenis van de Afdeling Mode van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen	12
1.2.1 <i>Een internationale reputatie</i>	13
1.3 Walter van Beirendonck	14
1.3.1 <i>Een Kabouter met een Piemel</i>	14
1.3.2 <i>'Dream the World Awake' in het MoMu</i>	15
1.4 De Paradox van Antwerpen	18
2 HET ANTWERPSE MODEVERHAAL IN PERSPECTIEF	20
2.1 Kleding en betekenis	20
2.2 Mode en kapitalisme	22
2.2.1 <i>Mode en tijd</i>	23
2.3 Originaliteit en imitatie	24
3 HET LEERPROCES	28
3.1 De praktijk van het curriculum	28
3.1.1 <i>Het rooster</i>	29
3.1.2 <i>De stappen in de realisatie van een ontwerp</i>	30
3.1.3 <i>Relatie docent / student</i>	32
3.2 Socialisatie en taal	33
3.3 Case: het etnische kostuum	34
3.3.1 <i>De ideale student</i>	36
4 OFF STAGE VAN DE PRAKTIJK	38
4.1 Werkethiek	38

4.1.1 <i>'Talenten' versus 'harde werkers'</i>	40
4.2 Gebruik maken van assistentie	41
4.2.1 <i>Japanse en Koreaanse gemeenschappen van studenten en assistenten</i>	43
CONCLUSIE	46
LITERATUURVERWIJZINGEN	48
APPENDIX	50 -

INTRODUCTIE

'We do not just make clothes' (Linda Loppe in Martinez, 2007: 2455).

Deze zin typeert bij uitstek het gedachtegoed van de befaamde modeafdeling aan de Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen en is daarom een nuttig uitgangspunt voor mijn onderzoek. 'Gewoon kleding' verwordt tot een kennelijk neutraal en betekenisloos gegeven voor de Academie en haar studenten en met het citaat wordt bovendien gesuggereerd dat er iets wordt toegevoegd aan *just clothes*. Op de website van de Academie staat geschreven op welke manier de studenten bezig zijn met betekenis van kleding:

*'The fashion department of the Antwerp Academy sees fashion in the broadest sense of the word, as a form of expression of the emotions of our times. Clothing reflects society or, adversely, questions it. Fashion people are not a self-absorbed clique, but committed people who question prevailing concepts of ethics and aesthetics and take a stand for or against aggression, rejection, denial, helplessness. In fashion, there is a freedom of expression which can at times be shocking, alarming, astounding or tempting.'*¹

De waarde die in Antwerpen wordt toegevoegd, heeft dus kennelijk te maken met een bijna altruïstische betrokkenheid bij de samenleving. Daarnaast worden de studenten gestimuleerd om innovatief te zijn: *'...this training is aimed, at encouraging the students to create and to explore innovative forms, new color combinations and original treatments of materials. The approach is focused on experimentation, improvisation and formal innovation.'*²

Verantwoording indeling scriptie

In deze scriptie onderzoek ik op welke manier het leerproces aan de Antwerpse modeacademie verloopt, met enerzijds een focus op de ideologie en anderzijds op de praktijk. Zodoende zal ik in kaart te brengen hoe de ideale ontwerper in Antwerpen wordt geconstrueerd en welke consequenties dit heeft voor de praktijk van het modeonderwijs de activiteiten van de studenten. De hoofdvraag die ik hiervoor zal aanhouden is: *Hoe wordt je een Antwerpse ontwerper?*

In hoofdstuk een zal daarom de context van mijn onderzoek worden geschetst. Hoe laat Antwerpen zich als modestad karakteriseren en welke instituten bepalen de koers die het modediscours vaart? In dit hoofdstuk leg ik mij in het bijzonder toe op de

¹ <http://www.antwerp-fashion.be/about.html>

² Ibid.

geschiedenis van de Academie. In de jaren '80 is het curriculum grondig veranderd waarbij in hoofdlijnen een Avant-Gardistische visie is ontwikkeld waarmee Antwerpen als modestad wereldfaam heeft bereikt. Een belangrijk persoon die aan de wieg van deze verandering stond, is de huidige directeur van de modeafdeling Walter van Beirendonck. Aan de hand van zijn tentoonstelling *Dream the World Awake* wordt zijn werk besproken met als doel om te kunnen aangeven op welke manier zijn ideeën van invloed zijn op het curriculum.

Voordat er kan worden ingegaan op de praktijk van het curriculum, is het van belang om in hoofdstuk twee de gebeurtenissen in Antwerpen in een antropologisch perspectief te plaatsen. De specifieke context brengt een bepaald imago met zich mee en om hieraan te kunnen voldoen, moeten de studenten vaardigheden ontwikkelen die hen hiertoe in staat stellen. Nog belangrijker dan technische geoefendheid, moeten de studenten conceptmatig kunnen werken. De nadruk ligt op het goed kunnen ontwikkelen en uitwerken van een verhaal. Als antropoloog ben ik geïnteresseerd in de manier waarop mensen betekenis geven aan hun omgeving. De studenten van de afdeling Mode aan de Academie voor de Schone Kunsten in Antwerpen, worden gestimuleerd om betekenis aan hun leefwereld en deze uit te werken in een collectie. Ik begin daarom met de link tussen kleding en betekenis. Wat maakt kleding geschikt voor het vertellen van een verhaal?

Vervolgens richt ik mij op welk verhaal er dan precies wordt verteld, waarbij ik als belangrijk argument opvoer dat met de antikapitalistische blik op mode waardoor Antwerpen gekenmerkt wordt, in feite wordt miskend dat mode in werkelijk juist onlosmakelijk verbonden is met het kapitalisme.

'... creativity and vision are the only antidote to the rat race fashion has become'
(Van Beirendonck in Show Off #5, 2012: 5).

De modeacademie is dus wars van commercialiteit en alles wat te maken heeft met massaconsumptie maar het object van studie is wel degelijk inherent aan het systeem wat zij verwerpelijk vinden. Omdat de studenten worden uitgedaagd om de gevestigde orde ter discussie te stellen en een ander perspectief te bieden, komen in hun werk veel gemeenschappelijke thema's naar voren, wat mij brengt bij het spanningsveld tussen imitatie en originaliteit. Opnieuw ontkennen zij hiermee te maken te hebben, terwijl de realiteit leert dat iedere ontwerper binnen met dit spanningsveld geconfronteerd wordt.

In de eerste twee hoofdstukken wordt aldus besproken wat de studenten krijgen aangeleerd en hoe deze visie ter discussie kan worden gesteld. In de hoofdstukken drie en vier echter, richt ik mij op de manier waarop de socialisatie in de praktijk is

gestructureerd en wordt opgevolgd. Hoofdstuk drie is hierbij gefocust op hoe het modeonderwijs aan de Antwerpse modeacademie is vormgegeven. Met een analyse van de structuur van het onderwijs en een casus, zal ik aantonen dat het curriculum bijzonder effectief is in het overbrengen van de ideologie. Hoofdstuk vier is tot slot volledig gewijd aan de wijze waarop de individuele studenten zichzelf met betrekking tot het schoolwerk organiseren. Een opmerkelijk verhaal wat ik ontdekte tijdens het veldwerk, is dat er veelvuldig gebruik gemaakt wordt van externe hulp, ofwel assistentie, bij het maken van de collecties. Dit kan gezien worden als een manier waarop de studenten hun werkzaamheden coördineren om te kunnen voldoen aan een ideaalbeeld wat, zoals besproken, onrealistische eisen stelt.

Methodologie

De methodologie is een onmiskenbaar onderdeel van mijn onderzoek en verschillende onderdelen ervan behoeven om die reden speciale aandacht. In deze paragraaf zet ik daarom uiteen hoe de methodologie vooraf nauwkeurig gepland is. Dit heeft met name te maken met het bredere institutionele netwerk de ModeNatie waar de modeacademie in Antwerpen onderdeel van is. Binnen dit netwerk werken het *Flanders Fashion Institute*, de *Copyright Bookshop*, het ModeMuseum en de afdeling Mode van de Koninklijke Academie voor de Schone Kunsten nauw samen. Mijn veldwerk heeft plaatsgevonden in het centrum van de stad Antwerpen, rondom de Nationalestraat; het epicentrum van waaruit de ModeNatie haar werkzaamheden organiseert.

Omgeving

De ModeNatie is gehuisvest in een gebouw aan de Nationalestraat. In en rondom deze straat vinden tevens alle activiteiten plaats die georganiseerd worden door het samenwerkingsverband. Ik heb mij om deze reden dan ook geconcentreerd op dit gebied, dat wil zeggen dat ik in de voorbereidende fase én tijdens het onderzoek alle plaatsen in kaart heb gebracht waar de ModeNatie zichzelf profileert. Belangrijke plekken rondom het gebouw van de ModeNatie waren verschillende winkels en cafés die ieder op een andere manier van waarde waren voor het verzamelen van informatie.

Verkenning van het veld vond zogezegd plaats in de buurt rondom het hoofdkwartier van de ModeNatie. Hier heb ik regelmatig winkels en cafés bezocht om een beeld te krijgen van wat er zich in de contreien van de ModeNatie afspeelt. Hetzelfde geldt voor de interviews, ik heb de studenten uitgenodigd in cafés die allen, zij het op

verschillende manieren, van betekenis zijn binnen het netwerk van de Natie. Het Dagelijks Brood zit naast de ModeNatie en wordt dagelijks bezocht door zowel docenten en studenten, hetzelfde geldt voor In de Roscam en in beide cafes heb ik dan ook een groot aantal van mijn interviews afgenomen.

Een belangrijke plaats was ook RA13, de *conceptstore* die is opgericht en wordt gerund door (ex-)modestudenten van de Academie. Hier heb ik met name in de beginfase van het veldwerk veel tijd doorgebracht vanwege de hoge concentratie (mogelijke) informanten die de winkel en het bijbehorende café bezochten. Het feit dat dit een *conceptstore* is, maakt de plaats een waardevolle bron van informatie omdat de studenten op de Academie getraind worden in het uitdenken van concepten en visies. In RA13 is te zien hoe deze werkwijze vorm krijgt door de inrichting van het café (een ogenschijnlijk lukrake verzameling van houten stoelen en tafels, een stapelbed waaronder en –op men consumpties kan nuttigen) en de kledingstukken en andere producten die worden verkocht in de winkel (Belgische merken, kleding van geselecteerde afgestudeerden).

De stage bij het ModeMuseum van de Provincie Antwerpen

Een belangrijke methodologische stap in de voorbereiding van het onderzoek was de aanvraag voor een stage bij het ModeMuseum van de Provincie Antwerpen. Dit was een strategische beslissing met betrekking tot het onderzoek en de toegang tot het veld; de afdeling Mode van de Academie voor de Schone Kunsten te Antwerpen en het ModeMuseum zijn namelijk beide gehuisvest in het gebouw van de ModeNatie. Het ModeMuseum beslaat de eerste drie verdiepingen en de Academie bevindt zich op de vierde en vijfde verdieping.

Vanaf het eerste contact met het ModeMuseum ben ik altijd open geweest over mijn motieven. Tijdens het kennismakinggesprek met mijn begeleider heb ik mijn beweegredenen uiteengezet, waarna ik de mogelijkheid heb gekregen om met een aangepaste invulling 1 a 2 dagen per week aan de slag te gaan als stagiaire. In de dagen daarnaast mocht ik ten bate van mijn onderzoek vrij gebruik maken van alle ruimtes en voorzieningen in het museum. Ik gebruikte dagelijks dezelfde ingang, trappen en lift al de studenten en kwam hen ook tegen in de bibliotheek van het museum. Ik heb daarom veel informatie opgedaan in de wandelgangen en op die momenten duurzame contacten gelegd met zowel de medewerkers van het MoMu als docenten en studenten van de Academie. Doordat men mij op den duur ging herkennen, verliep het leggen van contacten gemakkelijker. Deze methode was met name bij de studenten vruchtbaar

omdat ik niet als dreiging van buitenaf werd gezien. Naarmate ik vervolgens meer studenten ontmoette voor interviews, groeide ook het vertrouwen van de andere studenten en dit zgn. sneeuwbaaleffect heeft in belangrijke mate mijn respondentenaantal doen groeien.

In mijn functie als productieassistente heb ik specifiek geholpen bij de praktische totstandkoming van de af- en opbouw van twee elkaar opvolgende tentoonstellingen. Beide tentoonstellingen komen in de scriptie aan bod als object van analyse ter onderbouwing van mijn argument. Op de tentoonstelling over Walter van Beirendonck *Dream The World Awake*, die op 19 februari ten einde kwam, zal worden gereflecteerd in hoofdstuk 1 in het kader van de karakterschets van de Academie. Na deze datum ging het museum een maand dicht om de tentoonstelling *Een Leven In Mode – vrouwenkleding 1750 - 1950* op te bouwen, welke gaat over de verzameling van Jacoba de Jonge die laat zien hoe van 1750 tot 1950 de mode van de elite werd opgevolgd door de middenklasse. Deze tentoonstelling zal kort aandacht krijgen in hoofdstuk twee, alwaar dieper ingegaan wordt op de wetenschappelijke aandacht voor mode. Simmel beargumenteert in zijn essay over *Fashion* dat specifiek de mode van de hogere klassen wordt opgevolgd en de verzameling van de Jonge is hiervan bij uitstek een voorbeeld omdat zij precies laat zien wat Simmel beschrijft. Echter wordt er in de huidige maatschappij en tevens in opdracht van de Academie juist gekeken naar verschillende klassen en uiteenlopende facetten van de maatschappij worden ‘opgevolgd’.

In de maand maart maakte *Dream the World Awake* plaats voor *Een Leven In Mode* en wisselde tevens de galerij van het MoMu van tentoonstelling. De ruimte werd omgebouwd om werk van eerstejaars studenten te tonen. De Academie stelde zelf een selectie van 27 studenten samen, met wiens werk de bezoeker een kijkje werd gegeven in de wereld van de Academie. Naast de rokstudies zelf, werden ook de schetsen van de studenten tentoongesteld, om zodoende het proces van ontwerpen erbij te betrekken. Dit betrekkelijk kleine project werd mij in het kader van mijn onderzoek toegewezen. Enkele van deze studenten heb ik geïnterviewd en dat maakte dat ik hen met dit project een wederdienst kon bewijzen.

Aanvankelijk was mijn doel om onderzoek te doen op vier verschillende niveaus, namelijk: op de afdeling Mode aan de Academie, in het ModeMuseum, in de winkels die verbonden zijn met de ModeNatie en waarbij ik als vierde niveau ook de stad als decor in beschouwing zou nemen. In theorie zou deze combinatie het meest diverse inzicht geven in de modewereld van Antwerpen, maar in de praktijk werd al gauw duidelijk dat niet iedere plaats toegankelijk was. Doordat ik verbonden was aan het ModeMuseum als stagiaire en dus tevens aan de ModeNatie, hoopte ik op die manier gemakkelijker

contacten te kunnen leggen op de Academie. Ondanks het feit dat mijn onderzoeksvorstel aanvankelijk enthousiast werd ontvangen, werd de toegang tot de lessen mij uiteindelijk ontzegd. De interesse voor de Academie en haar studenten is groot en de studenten worden hiertegen behoed door hen zoveel mogelijk af te schermen van de vraag van buitenaf. De Academie is, zoals mij verteld werd door een van de docenten, immers geen *zoo*.

1 ANTWERPEN ALS MODESTAD: KWEEKVIJVER VOOR AVANT-GARDE ONTWERPERS

De context van de modeafdeling aan de Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen is allesbepalend voor de manier waarop het curriculum is vormgegeven. In dit hoofdstuk staat daarom het karakter van Belgische mode centraal met een specifieke focus op de verwevenheid van de stad Antwerpen met mode. Beargumenteerd wordt dat deze mode een overwegend Avant-Gardistisch karakter heeft, wat ook haar invloed heeft gehad op het ontwikkelen van het huidige curriculum van de Academie. In het kader hiervan wordt eerst het beeld geschetst van de manier waarop België haar plaats heeft verworven in de internationale modewereld.

1.1 Mode, dit is Belgisch

Om het denkraam van docenten en studenten te kunnen begrijpen, is kennisname van de typerende ideologische context, aan de hand waarvan het curriculum is gevormd, van essentieel belang. Een analyse van het verhaal wat is geconstrueerd rondom Belgische mode en meer specifiek de opkomst en ontwikkeling van een Avant-Gardistische groep [in Antwerpen], verheldert allereerst de manier waarop mode haar intrede heeft gedaan in de stedelijke identiteit (Martínez 2007: 2450). Martínez beschrijft de processen waardoor postindustriële Europese steden de aspiraties om Europese hoofdsteden te worden in praktijk brengen en richt zich hierbij in het bijzonder op Antwerpen.

Het institutionele netwerk waarbinnen mijn onderzoek heeft plaatsgevonden, is gehuisvest in de ModeNatie in Antwerpen [Figuur 2.]. Sinds 2002 zijn in dit gebouw de afdeling Mode van de Academie voor Schone Kunsten, het ModeMuseum, het *Flanders Fashion Institute* en de *Copyright Bookshop* gevestigd. De verhouding tussen de instituten en haar stedelijke omgeving is onlosmakelijk verbonden met de koers die het modedepartement vaart. Het woord 'Natie' in dit verband verwijst immers naar het Zuid-Nederlandse woord voor 'veem', wat een onderneming is die zich belast met het wegen, sorteren, lossen en laden, opslaan en bewaren en daarna weer uitslaan van haar goederen in pakhuizen³. Deze woordkeuze is een zorgvuldig gekozen verwijzing naar het karakter van Antwerpen als havenstad en de ModeNatie staat dan ook symbool voor alles wat met de 'verankering' van mode in Antwerpen te maken heeft maar ook met haar uitstraling en plaats in en naar de rest van de 'mode'-wereld⁴. De specifieke keuze

³ website van de Modenatie, <http://www.modenatie.com/NL/welkom.html>

⁴ Ibid.

voor de benaming van het verband geeft aan dat de ModeNatie duidelijk een plaats wil veroveren in de Belgische geschiedenis en cultuur; zij wil er voor zorgen dat Belgische mode nationaal en internationaal in beeld komt en blijft.

Vanwege problematiek in de Belgische textielindustrie introduceerde de toenmalige minister van Economische Zaken, Willy Claes, in de jaren '80 het Textiel-plan met als doel onder meer het opleveren van 10.000 banen (Goyvaerts, 2009: 12). Dit plan richtte zijn pijlen ook op het ontwikkelen van creativiteit en stimuleerde zodoende bestaande producenten om samen te werken met inventieve ontwerpers (Ibid.: 12). De slogan voor dit nieuwe beleid om Belgische mode nieuw leven in te blazen, luidde dan ook *Mode, dit is Belgisch*.

Er ontstond in deze jaren in Antwerpen een duidelijke splitsing tussen *mainstream*- en Avant-Garde mode. Dit resulteerde in het blad BAM (Belgische Avant-Garde Mode) waarmee designermode de mogelijkheid kreeg om haar intrede te doen in het gebied van de stedelijke identiteit en *mainstream* mode tegelijkertijd op de achtergrond raakte. De transformatie van Antwerpen tot modestad vond plaats in de jaren 1990 [figuur 3.]. Dit verliep via een uitzonderlijk proces omdat dit in Antwerpen, in tegenstelling tot andere beroemde modesteden als Londen, Milaan, Parijs en New York, niet samenviel met de handelsactiviteiten van de stad op het gebied van mode. Bovendien heeft de Belgische stad nog geen enkele keer een zgn. *Fashion Week* georganiseerd, welke van groot belang is voor onder meer de eerder genoemde modesteden. De geroemde status echter, heeft Antwerpen verworven door georganiseerd toerisme en grootschalige culturele evenementen. Door inzet van invloedrijke publieke en private netwerken is mode een onmiskenbaar onderdeel geworden van de karakteristieke creatieve industrie van de stad die zich laat omschrijven als experimenteel en bovendien niet geassocieerd wil worden met massaconsumptie en dito marketing. Een dergelijke situatie schept vruchtbare omstandigheden voor een samenwerking tussen ontwerpers, musea en andere instituten die zich bezighouden met Avant-Gardistische kunst en mode.

Belangrijk om te benadrukken is dat het concept van Avant-Garde waardoor de Antwerpse mode zich laat karakteriseren, afwijkt van de historische Avant-Garde van het begin van de 20^e eeuw. Om dit uit te leggen, verwijst Martínez naar werk van Barnard waarin de ideologie van de Situationisten wordt uiteengezet. Hij beargumenteert dat het Antwerpse Avant-Gardisme hier goed mee vergeleken kan worden. De Situationisten vormden een beweging waarbinnen zij met creatieve en artistieke uitingen de dominante patronen van consumptie willen betwisten. Op die manier trachten zij culturele, artistieke en politieke vormen van weerstand te creëren

(Barnard in Martínez 2007: 2453). Ze streefden naar 'een nieuwe vorm van leven in een nieuwe omgeving', ofwel 'unitair urbanisme' (Boomgaard 2003: 26). Barnard stelt dat de artistieke populatie van de stad Antwerpen een visie op massacultuur heeft die gelijk is aan de Avant-Gardistische zienswijze van de Situationisten. Dit heeft alles te maken met massaconsumptie en de manier waarop dit fenomeen bekritiseerd wordt. De leden van een samenleving waarbinnen massaconsumptie hoogtij viert, zijn volgens de Situationistische benadering passief geworden en niet in staat om een kritische blik te werpen op de situatie waarin zij zich bevinden. Zo ook willen de *Fashion people* in Antwerpen de bevolking bewust maken van de verderfelijke massaconsumptie en het onvredig samenleven.

1.2 Geschiedenis van de afdeling Mode van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen

Vanaf de jaren '90 van de vorige eeuw, is mode als belangrijk cultureel element opgenomen in de plannen voor de promotie van de stad Antwerpen. Dit heeft in belangrijke mate invloed gehad op de manier waarop het curriculum van de Academie is ontwikkeld. In het laatste decennium van de twintigste eeuw bepaalde de Avant-Gardistische ideologie van de stad het karakter van de afdeling Mode. De standpunten die vanaf dat moment werden ingenomen, kwamen dus voort uit het discours over de brede inzetbaarheid van mode waarmee Antwerpen zich specifiek als modestad beroemd en berucht heeft gemaakt. Toen deze veranderingen werden doorgevoerd, bestond de afdeling Mode echter al ruim 30 jaar en in 2013 viert zij haar inmiddels 50-jarige jubileum.

Mary Prijot staat aan de wieg van de afstudeerrichting Mode aan de Academie voor de Schone Kunsten te Antwerpen. In 1963 speelt België nog geen onderscheidende rol in de wereld van mode en wordt voornamelijk de dichtbij Parijse mode gekopieerd. Prijot volgde dan ook precies de klassieke regels, waarbij artistieke waarde en middenklasse-esthetiek belangrijk waren bovendien Chanel als groot voorbeeld gold (Debo in Show Off, #5: 66). De eerste jaren na de oprichting, produceren de studenten dan ook uitsluitend brave ontwerpen waarbij ze getrouw de gevestigde, Parijse esthetiek volgen.

Pas in het begin van de jaren '80 stond er een generatie rebelse studenten op die verder dacht dan de Belgische grenzen. Niet alleen hadden ze dezelfde werklust, en jutte de ene de andere op om het nog beter te doen, ze waren ook echte vrienden, die elkaar steunden, die samen feestten, reisden en uitgingen (Goyvaerts, 2009: 11). De bekendste

namen die gelinkt worden aan dit keerpunt, zijn die van Dries van Noten, An Demeulemeester, Dirk Bikkembergs, Dirk van Saene, Marina Yee en de huidige directeur Walter van Beirendonck. Hun ambities bracht ze onder meer in Londen alwaar ze een verpletterende indruk achterlaten én een beroemde naam krijgen: *'Er is maar één probleem: hoe moeten ze namen als 'Van Beirendonck', 'Demeulemeester', en 'Bikkembergs' uitspreken? De oplossing is gauw gevonden: ze komen uit Antwerpen en zijn met zijn zessen: The Antwerp Six zijn geboren'* (Ibid.: 18).

Hiermee zetten niet alleen de Antwerpse Zes zich op de kaart, maar ook het aanzien van de Belgische mode kreeg een enorme impuls. *'What makes them special is that they are so fresh. Belgium had no tradition or history in fashion and that's why they are so original and open minded'* (Teunissen, 2001: 158). Gevolg hiervan was bovendien ook dat de interesse van buitenlandse studenten voor de Academie groeide. En waar de eindejaar show vóór het keerpunt nog van klein formaat was, is het format anno 2012 al naar gelang alle vernieuwing veranderd in een *'... three day event with live streaming, more than 6000 paying visitors and vast international interest from press and buyers'* (Debo in Show Off, #5: 2012).

1.2.1 Een internationale reputatie

Zoals gezegd is de Academie sinds de jaren '80 en '90 internationaal georiënteerd en trekt zij daarnaast (aspirant-)studenten van over de hele wereld. Het moment waarop de Antwerpse Zes hun naam verworven, schreef een Britse krant al: *'Het lijkt erop dat Saint Martins niet langer de school is waar je moet zijn'* (Goyvaerts, 2009: 21). Op de algemene website van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten presenteert het modedepartement haar reputatie dan ook met een afbeelding van een Aziatische student [figuur 4.].

'In 2012, the fashion department has become a melting pot of 27 different nationalities' (Debo in Show Off #5, 2012: 68). Het begon met een aantal aanvragen door studenten uit het buurland Nederland maar inmiddels werft de Academie studenten op mondiaal niveau. Ieder jaar zijn er twee momenten waarop er toelatingsexamens plaatsvinden en hier komen honderden aspirant-studenten op af. Van de gemiddeld 300 aspiranten die aan het 2-daagse examen meedoen, worden er maximaal 70 toegelaten. Door de persoonlijke begeleiding op de Academie, houdt zij het aantal studenten bewust klein. *'Some 60 students started last year and only 11 will graduate in 2012'* (Debo in Show Off #5, 2012: 68). En van de 11 laatstejaars dit jaar, hebben er maar 2 een Belgisch paspoort, aldus Van Beirendonck in een interview voor de Belgische nieuwszender VTM.

1.3 Walter van Beirendonck: 'Wie dráágt dat in hemelsnaam?'

'Zijn groots opgezette modeshows zijn legendarisch, evenals zijn engagement, zijn optimistische visie op de wereld en de verwijzingen in zijn collecties naar rituelen en seks' (Goyvaerts, 2009: omslag).

Op de kaft van het boek *Walter van Beirendonck*, wordt hij 'de controversieelste Antwerpse ontwerper' genoemd en bovenstaande zin vat vervolgens precies samen waaraan hij zijn omstreden naam te danken heeft; zijn eigenzinnige kijk op de wereld en zijn fascinatie voor etnografie en seks [figuur 5.]. Later in dit hoofdstuk wordt duidelijk hoe gevoelig hij is voor de consequenties van mondiale fenomenen op zijn eigen leven en hoe hij dit verwerkt in zijn werk. In deze paragraaf worden zijn werk en werkwijze geïntroduceerd, met als doel om aan de hand van die informatie de basis te leggen om in hoofdstuk 3 zijn invloed op de Academie en haar studenten bloot te leggen. Een belangrijk instrument bij het in kaart brengen van Van Beirendonck's ideeën, is de tentoonstelling *Dream the World Awake*, die te zien was in het ModeMuseum in de periode waarin ik mijn veldwerk deed en er mijn stage liep.

1.3.1 Een Kabouter met een Piemel

'Enfin, Walter is een grote mijnheer in de mode, in België en daarbuiten.' (Windels, 2009: 41).

Walter van Beirendonck wordt geboren in 1957, in het plaatsje Brecht in België. Al op jonge leeftijd was het voor hem duidelijk dat hij een creatieve kant op zou gaan (Goyvaerts, 2009: 7). Na het zien van de eindejaarsshow viel hij voor het vak mode, maar hij kwam niet door zijn eerste toelatingsproef: 'Misschien, denkt hij achteraf, had het wel iets te maken met zijn verschijning. Hij arriveerde namelijk bizar gekleed en op hakken van tien centimeter, terwijl mevrouw Prijot eerder een keurig Chanel-type was' (Ibid.: 7). Na het volgen van een voorbereidend jaar, startte hij medio jaren '70 aan de Academie voor Schone Kunsten met drie anderen aan de afdeling die toen nog Mode en Theaterkostuum heette. Hij behoorde tot een groepje studenten die de ommekeer van het karakter van de Academie heeft ontketend en werd later ook (wereld-)beroemd als onderdeel van deze Antwerpse Zes. Binnen deze groep, waarvan de leden overigens niet samenwerkten maar individueel collecties maakten - stond en staat hij bekend als de meeste rebelse vanwege zijn provocerende collecties.

'Ballroomdansers met gasmaskers op, modellen op stelten, modellen in latex met geprononceerde genitaliën, modellen met bobbel op hun gezicht, zestien hemden trapsgewijs over elkaar of een man met een roze boerka over zijn hoofd, we hebben het allemaal gezien. Bij van Beirendonck is dat echter geen tactiek om aandacht te krijgen, het is zijn hoogstpersoonlijke ideeënwereld en esthetiek, waarin vaste elementen telkens terugkomen – verfijnd, afgezwakt of omgekeerd, net meer uitgewerkt' (Goyvaerts, 2009: 3). Niet voor niets wordt Van Beirendonck de controversieelste ontwerper of de rebel van Antwerpen genoemd. Zijn werk wijkt behoorlijk af van het gangbare modebeeld en dat is precies zijn bedoeling. Van Beirendonck maakt kleding om verhalen te vertellen en mensen anders te laten kijken naar de wereld om hen heen. Achter elk kledingstuk zit een verhaal en achter elke collectie een - vaak kritisch - statement, waarbij met name zijn fascinatie voor seks en etnografie richtinggevend is. Deze verhalen illustreren in belangrijke mate de ideeën en drijfveren van de ontwerper Van Beirendonck. Aan de hand van de tentoonstelling *Dream the World Awake*, zien we hoe Van Beirendonck mode conceptualiseert, wat vervolgens een belangrijke bron van informatie is met betrekking tot de context en het curriculum van de Academie.

1.3.2 *Dream the World Awake*

'We bekijken hoe Van Beirendonck de grenzen van de schoonheid aftast, zijn eigen invulling geeft aan door de maatschappij opgelegde denkbeelden, met betrekking tot bijvoorbeeld gender en seksualiteit en hoe hij actuele thema's als ecologie, HIV of massaconsumptie verwerkt in zijn collecties en presentaties (Bezoekersgids *Dream the World Awake*: 1).

De tentoonstelling geeft aan de hand van een zestal thema's weer op welke manier Van Beirendonck betekenis toekent aan wat hij in de wereld om hem heen observeert [Figuur 6]. Achtereenvolgens *Fairytales, Alien Spirits, Technocrafts, Alterations, Rituals en Actions / Reactions* vormen de structuur van de tentoonstelling en zijn grafisch in beeld gebracht op de twee begeleidende wanden, die de *Wonderwalls* worden genoemd [Figuur 7].

Fairytales, als eerste thema, heeft betrekking op het narratieve element in het werk van Van Beirendonck. *'In zijn collecties is taal alomtegenwoordig. Het gebruik van slogans, woorden en het grafische spel met taal in print en tricot is wellicht een van zijn sterkste handelsmerken'* (Bezoekersgids *Dream the World Awake*, 2012: 3). Enerzijds zijn hiervan zijn inspiratiebronnen grafisch afgebeeld op de *wonderwall* en anderzijds zijn er in de zaal kledingstukken opgesteld die items uit verschillende collecties laten zien waarin Van Beirendonck taal inzet om een statement te maken.

Alien Spirits is vervolgens tekenend voor een karaktereigenschap van Van Beirendonck's gehele oeuvre en heeft betrekking op de wijze waarop hij de wereld ziet en wil laten zien. Dit heeft te maken met zijn blik op de wereld. *'Etnografie en buitenaards leven worden op een gelijkaardige manier ingezet. Het zijn instrumenten die de ontwerper [Van Beirendonck] toelaten met een onbevungen blik en onbevooroordeeld naar de wereld te kijken en die zijn publiek uitnodigen om hetzelfde te doen'* (Bezoekersgids *Dream the World Awake*: 7). De manier waarop hij etnografische onderwerpen en objecten onbevooroordeeld benadert, kan gezien worden als een tegenreactie op discriminatie waarbij men 'de ander' veroordeeld vanwege een angst voor het onbekende. *'Net zoals de alien zich verwondert over voor ons alledaagse en doodnormale dingen, isoleert Van Beirendonck bepaalde motieven en symbolen en introduceert hij ze radicaal in een andere context, die van de hedendaagse mode. Hier is het Walter die zich opstelt als 'de ander'* (Bezoekersgids *Dream the World Awake*: 7). Respect voor de (primitieve) ander is dus een belangrijk component van Van Beirendonck's werk.

Techno Crafts is een directe verwijzing naar Van Beirendonck's interesse in ambachtelijke technieken en zijn zoektocht naar technologische mogelijkheden voor het vervaardigen van nieuwe stoffen. *'Prints werden bewerkt met parfum, zodat de print van een aardbei daadwerkelijk naar aardbei geurde. Licht- en geluidseffecten werden in kleding geïncorporeerd en de productie van een plastic, opblaasbaar jasje dat een gespierde mannetorso nabootst, was een technologisch hoogstandje'* (Bezoekersgids *Dream the World Awake*: 10) [Figuur 8]. Etnografie is ook bij dit thema een voorname inspiratiebron, ditmaal wat betreft het verwerken van bepaalde materialen in zijn ontwerpen, zoals stro, raffia en kralen.

Alterations geeft weer hoe Van Beirendonck ons denken over schoonheid in vraag stelt en op zoek gaat naar alternatieve lichaamsbeelden (Bezoekersgids *Dream the World Awake*: 15). Zijn mannelijke modellen variëren altijd van omvang en hij ontwerpt dan ook voor ieder type lichaam. Bijvoorbeeld bij de show van zijn collectie *Dare Devil Daddy* - uit 1988 -: *'Ook hier ondergraaft Van Beirendonck verder het beeld van de stereotype, sterke man. ... Afslanken en trimmen wordt gezien als een must, maar Walters mannen hebben een gezellig buikje, en als ze dat niet hebben, zorgt enige vulling in de kleding er wel voor'* (Goyvaerts, 2009: 24). Hij laat zich ook inspireren door gebruiken van stammen in Papoea Nieuw-Guinea en het Nuba gebied in Sudan, bij wie make-up door zowel mannen als vrouwen wordt gedragen (Ibid.: 15). Ook de Maori spelen een belangrijke rol in zijn collectie *Starship Earth* waar hij bij de show de tatoeages in latex laat aanbrengen op de gezichten van de modellen. Zijn belangstelling voor het

veranderen van het uiterlijk door plastische chirurgie krijgt een enorme boost wanneer hij in contact komt met de Franse artieste Orlan: *'Ik wou een alternatief vinden voor kleur. Het gebruik van kleuren voor make-up was voor mij totaal passe. Ik keek overal maar vond het niet. Tot ik op een portret van de Franse performance artieste Orlan botste, met bobbel op haar slapen. Dat was een revelatie!'* (Aldus Van Beirendonck in Goyvaerts, 2009: 103). Als gevolg hiervan, liet hij alle modellen voor de show met speciale prothese make-up bobbel en hoorntjes aanmeten.

Het vijfde thema is *Rituals*, en is vanwege de titel de meest heldere verwijzing naar Van Beirendonck's interesse in etnografie. Het onderwerp blijft echter niet beperkt tot rituelen uit andere culturen, hij zoekt ook in zijn eigen omgeving naar gelijksoortige gebruiken en verbreedt hiermee het thema tot aan fetisjisme en SM. *Paradise Pleasure Productions*: deze show vindt plaats in een periode waarin ontwerpers strijden om de duurste en meest bekende modellen in hun show te krijgen. *'Door zijn modellen onherkenbaar te maken, maakt Walter hier op zijn manier een statement over. Daarnaast staat het rubber ook voor safe seks, en voor een ecologische gedachte'* (Goyvaerts, 2009: 66). Walter's collecties zijn altijd doordrenkt van reflecties op gebeurtenissen in de maatschappij die hem aan het hart gaan. Zo ook is bij al zijn shows te zien dat van Beirendonck tegen de gevestigde orde wil indruisen, zoals in bovenstaand voorbeeld waar de lichamen (en gezichten) van de modellen zijn bedekt met latex. Hij ziet dit rubberen omhulsel als *'een soort basiskleding, een beschermende laag tegen de agressie van de elementen van buitenaf'* (Ibid.: 66). Om de pakken te verwezenlijken, zoekt hij ook hulp in een onconventionele hoek, namelijk een fabrikant die normaliter produceert voor sekswinkels.

Actions/Reactions focust op de controversiële thema's en de maatschappelijke en sociale statements in Van Beirendonck's oeuvre. In Walters wereld mag mode dan wel *fun* zijn, hij laat niet na zijn publiek zo nu en dan een geweten te schoppen. De manier waarop hij dat doet, vergelijkt hij graag met de fantasierijke wijze waarop in sommige delen van West-Afrika wordt omgegaan met tragische gebeurtenissen als de dood, bijvoorbeeld door de doden te begraven in kisten in de vorm van een auto, ui of andere fantasiefiguren (Bezoekersgids *Dream the World Awake*, 2012: 21). *'De collectie Stop Terrorizing Our World (S.T.O.W.)* (herfst-winter 2006-07) is wellicht Van Beirendonck's meest maatschappelijk geëngageerde: *"Ik heb personages gecreëerd op de rug van de modellen. Zij vertegenwoordigen in mijn optiek de hoofdrolspelers die belangrijk zijn in onze hedendaagse wereld. Bijvoorbeeld de Exterminator, met alle ziekten die in de wereld rondwaren, zoals aids, overbevolking, koorts... en Mr. Greedy, die stond voor Amerika en de fastfoodbranche, ...'* (Bezoekersgids *Dreamt the World Awake*, 2012: 21)

[Figuur 9].

Het gaat steeds om het zoeken naar alternatieven en nieuwe perspectieven als aanklacht op de gevestigde orde. Je ziet aan zijn collecties dat hij inspeelt op actuele gebeurtenissen en hierop zijn eigen visie geeft. Hij lijkt de situatie zelfs te willen neutraliseren en onze blik te willen verschuiven naar andere problematiek die hem persoonlijk meer aan het hart gaat. Een voorbeeld hiervan zijn opnieuw de rubberen omhulsels die hij gebruikte voor zijn modellen omdat hij hier de aandacht van de toeschouwers wilde richten op de problematiek rondom HIV / Aids, problematiek waarvan de omvang in die periode ging groeien. Vanwege zijn verbondenheid met de Antwerpse *gayscene*, ging hem dit ook persoonlijk aan het hart omdat het virus in van Beirendonck's naaste omgeving ook slachtoffers ging eisen.

Van Beirendonck's werk is doordrenkt van etnografische objecten en referenties naar rituelen, bijna iedere collectie is gestoeld op etnografische verhalen. Dit geeft aan dat Van Beirendonck de primitieve ander als voorbeeld ziet. *'Voor mij zijn maskers een variatie op make-up. In deze collectie mixte ik ze met walkmans, dus een mix van etnisch en technisch'* (Goyvaerts, 2009.: 37). Hij zet de primitieve ander op een voetstuk en prijst hen als onbevlekt en suggereert daarmee feitelijk dat de huidige maatschappij haar onschuld is verloren en vergiftigd is met massaconsumptie, ziekten en luiheid. In ieder thema is te zien hoe Van Beirendonck de gevestigde orde omver werpt, waarbij hij telkens teruggrijpt naar de primitieve ander als voorbeeld.

1.4 De Paradox van Avant-Garde Antwerpen

Het moment waarop mode een wezenlijk onderdeel werd van het stedelijke beleid en karakter van Antwerpen, werd de landelijke politiek gekenmerkt door een interne verdeling tussen het Nederlandstalige en Franstalige deel van België. In Antwerpen groeide de aanhang van de omstreden partij Vlaams blok. Het hevige politieke discours rond de interne verdeling van België, viel aldus samen met de periode waarin Antwerpen zich ging ontwikkelen als creatieve hoofdstad. In 1993 werd Antwerpen gekozen als Europese Cultuurstad en met het programma Antwerpen 93 werd het duidelijk dat er een keuze was gemaakt om de Vlaamse stad te promoten als multicultureel en als platform voor hedendaagse kunst (Martínez 2007: 2455). Naar buiten toe, wilde Antwerpen zich presenteren als populaire reisbestemming maar intern was men erop gefocust om de politieke instituties in een vriendelijker daglicht te zetten (Ibid.: 2455). Dit was een tegenreactie op het heersende beeld van de stad op een moment waarop Vlaams nationalisme steeds meer extreemrechtse vormen aannam.

Echter, de praktische uitvoering van bovenstaande statements wordt veelvuldig in twijfel getrokken: 'Het is een intellectuele vergissing om te denken dat Avant-Garde theater, minimalistische muziek of een halve koe op sterk water mensen meer tolerant zou maken', aldus de Vlaamse schrijver Leo de Haes in 2002 (Martínez 2007: 2456). Dit statement in combinatie met het feit dat de mode van de Antwerpse 6 en andere afgestudeerden van de Academie onbetaalbaar is geworden, onderstrepen beide dat de instituten niet dichterbij de populatie zijn komen te staan, maar in feite ver van elkaar verwijderd zijn. Een ander voorbeeld hiervan is het uiteindelijk niet uitgevoerde project waarbij in 2001 aan Walter van Beirendonck werd gevraagd om de werkkleding van de werknemers van de stadsdienst te ontwerpen. Dit kan gezien worden als een creatieve vorm van verzet omdat een politiek statement zichtbaar gemaakt zou worden in het straatbeeld. Echter, dit project werd niet uitgevoerd omdat de ontwerpen voor de verschillende beroepen, zoals vuilnismannen en wegwerkers, de bewegingsvrijheid en dus het werk zouden belemmeren (Martínez 2007: 2457).

De studenten van de Academie worden continu uitgedaagd om te reflecteren op de eigen samenleving en zich te laten inspireren door andere culturen. Mode wordt naar een hoger niveau getild waarbij het lichaam een instrument wordt om een idee uit te dragen, een statement te maken. Mode wordt dus gezien als een manier om betrokken en bovendien kritisch te zijn en dit maatschappelijk bewustzijn is dan ook verwerkt in het curriculum van de Academie. Niettemin, blijkt deze houding in realiteit gestoeld op een paradox. Mode van studenten en afgestudeerden van de Academie in Antwerpen wordt naar buiten gebracht als Avant-Gardistisch. Het betreft producten die niet gerelateerd zijn aan massaconsumptie en zeker niet aan luxe of status. Er is intussen echter veel kritiek op de pretentieuze houding van de hoofdrolspelers binnen dit discours over mode en de samenleving. Want in tegenstelling tot de manier waarop de zgn. *Fashion people* de producten zelf bestempelen, zijn de producten en activiteiten allerminst toegankelijk voor de gemiddelde Antwerpenaar.

H2 HET ANTWERPSE MODEVERHAAL IN PERSPECTIEF

In het vorige hoofdstuk heb ik een beeld geschetst van Antwerpen als modestad, met als doel om de context van mijn onderzoek te introduceren. Opvallend is dat de ideologie en praktijk niet altijd nauw op elkaar aansluiten. Als voorbereiding op de hoofdstukken over de praktijk van het curriculum van de Academie, is het vervolgens ook belangrijk om kennis te nemen van een antropologisch raamwerk aan de hand waarvan ik de activiteiten van de Academie en haar studenten in een antropologisch perspectief kan plaatsen. Voordat ik dieper inga op het curriculum - en van welke invloed dit is op het leven van de studenten - zal ik mij daarom in dit hoofdstuk richten op waar het voor de *fashion people* in Antwerpen in feite allemaal om draait, namelijk: kleding en mode. In §2.1 wordt besproken op welke manier kleding betekenis kan dragen waarna in de § 2.2 een blik wordt geworpen op hoe een nationaal modeverhaal te distilleren is uit tekst over kleding. Op basis van deze informatie laat ik zien dat de concepten die de studenten in Antwerpen krijgen aangeleerd en de verhalen die zij vertellen een sterk antikapitalistisch karakter hebben. Een belangrijk argument wat ik hier zal opvoeren, is dat de Academie in feite ontkent om onderdeel te zijn van een groter systeem omdat mode in werkelijkheid juist onlosmakelijk verbonden is met het kapitalisme. Maar van deze frictie ondervinden de studenten nog geen hinder, zij worden immers op alle mogelijke manieren afgeschermd van de zakelijke kant van de modewereld.

2.1 Kleding en betekenis

Nog meer dan op de technische vaardigheden, ligt in Antwerpen de nadruk op het vermogen om conceptmatig te werken, ze maken immers *not just clothes*. Mode wordt hier dus gezien als instrument waarmee de studenten betekenis kunnen geven aan hun leefwereld. De manie waarop in Antwerpen kleding wordt aangewend om een ideologie uit te dragen, kan goed gekoppeld worden aan het werk van Barthes die kleding zag als een *meaning-making activity* (Mayhew, 2006: 3). Voordat ik de daadwerkelijke boodschap van de Antwerpse mode in een breder perspectief zal bestuderen, is het belangrijk om allereerst te onderzoeken op welke manier kleding betekenis kan dragen en dus niet 'gewoon' kleding hoeft te zijn.

*'Fashion signs can contain explicit references to the world or implicit references to the ideology of fashion itself.'*⁵

⁵ <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/roland-barthes/the-fashion-system/>

Het tijdschrift *Fashion Theory* conceptualiseert mode als 'de culturele constructie van de belichaamde identiteit' ⁶. Mensen kunnen dus kleding aanwenden om een bepaalde identiteit of een imago publiekelijk uit te dragen. In deze scriptie staat dit gegeven dan ook centraal en wordt er bovendien met name gekeken naar de verhalen die worden verteld met de kleding. Alles wat in Antwerpen op modegebied gebeurt, draait om betekenisgeving en het maken van statements. Kleding wordt dus ingezet om verhalen te vertellen.

Barthes heeft met zijn semiotische studie van kleding een analytisch raamwerk ontwikkeld aan de hand waarvan de betekenisvolle structuren achter de representatie, consumptie en circulatie van betekenis in de alledaagse ervaringen van de hedendaagse samenleving verklaard kunnen worden (Mayhew.: 1). Hij kijkt in zijn onderzoek niet alleen naar de kledingstukken *an sich* maar ook naar hoe tekst van invloed is op de kleding. *'Much more than the photographic image ever might, Barthes feels that "language conveys a choice and imposes it, it requires the perception of this dress to stop here (i.e., neither before nor beyond), it arrests the level of reading at its fabric, at its belt, at the accessory which adorns it The image freezes an endless number of possibilities, words determine a single certainty'*⁷.

Misschien nog meer dan met alleen afzonderlijke kledingstukken kan ook met een combinatie ervan een boodschap worden uitgedragen. *'There are in costume several levels of semantic production. The outfit as a whole makes a statement, developed out of the particular arrangement of garment parts and by contrast to other total outfits* (Sahlins, 1976: 180). De betekenis van de afzonderlijke onderdelen van de outfit krijgt een specifieke waarde aan de hand van de combinatie met andere onderdelen. In ander onderzoek wat hierop aansluit, wordt gewezen op de aanwezigheid en waarde van details in een outfit, het zijn namelijk vaak juist de details die verwijzen naar een bepaald standpunt (Black, 2009: 499). *'We know that the range and combination of garments does not change—the possible combinations go something like this; trousers and a top, skin and a top, dress, jacket and trousers, and so on. Most items of clothing have a general form which might be abstract (the generality) as in a "sheath"—tube or sphere or rectangle, or even a "gap where the garment opens." It is the detail that "expresses" the generality'* (Ibid.: 508).

⁶ <http://www.bergpublishers.com/?tabid=524>

⁷ <http://mh.cla.umn.edu/txtimdb2.html>

2.2 Mode en Kapitalisme

In opdracht van het NWO is aan de Radboud Universiteit in 2008 het onderzoek *Dutch Fashion Identity in a Globalised World* van start gegaan. In dit multidisciplinaire onderzoek wordt gekeken naar mode en identiteit, individueel en op groepsniveau, naar de totstandkoming en betekenis van bepaalde merken en naar de economie rondom mode en kleding, in en om Nederland. Meer in het algemeen is het doel van dit onderzoek om te ontdekken wat internationaal gezien de relevantie van Nederland als modeland is en waardoor die bepaald wordt⁸. Onderdeel hiervan is het onderzoek van Maaïke Feitsma naar de Nederlandse modementaliteit, waarin zij analyseert welke kenmerken door Nederlandse ontwerpers en tijdschriften worden toegekend aan Nederlandse mode en hoe zo een verhaal over de Nederlandse mode identiteit wordt geconstrueerd. Feitsma refereert naar deze constructies als modeverhalen, waaruit men een beeld kan destilleren van de manier waarop Nederlanders naar zichzelf kijken ten aanzien van mode.

'Maar de Belgische koper hield vooral van fatsoenlijk en keurig, en we bleven toch meer een land van frieten en pralines, dan van extravagante mode' (Goyvaerts, 2009: 15).

Bovenstaand citaat van Goyvaerts kan in het kader van het onderzoek van Feitsma ook gezien worden als een modeverhaal over Belgische mode. Met haar uitspraak omschrijft Goyvaerts de toon van artikelen uit verschillende modebladen uit de jaren '80 en begint zij haar bespreking met als uitgangspunt de vraag wat Belgische mode nu precies is. Zoals beschreven in hoofdstuk 1, kan het modeverhaal van Antwerpen sinds de omwenteling in de jaren '80 gekarakteriseerd worden als antikapitalistisch. Directeur van de afdeling Mode Van Beirendonck snijdt thema's aan zoals aids, het boerka-debat, massaconsumptie, ecologie en kapitalisme en kan daarom gezien worden als een van de hoofdrolspelers in de constructie van het Antwerpse modeverhaal (Bezoekersgids *Dream the World Awake*, ModeMuseum 2012, 21). Onder zijn invloed zijn de ideologie en dus het curriculum doorvlochten van aanklachten op de gevestigde orde. Overal waar het Antwerpse modeverhaal wordt opgetekend, is te zien dat dit doordrenkt is van maatschappijkritische thema's.

De thematiek die in Antwerpen de boventoon voert, is in belangrijke mate van invloed op het imago van de Antwerpse (aspirant-)ontwerpers. Bij het worden van een Antwerpse ontwerper, is dus een kritische houding vereist waarmee onder meer

⁸ http://www.ru.nl/acw/onderzoek/dutch_fashion_in_a/

massaconsumptie en andere onderwerpen die inherent zijn aan het kapitalisme worden veroordeeld. Maar is kapitalisme niet juist inherent aan datgene wat zij bestuderen? Ik vraag mij daarom af in hoeverre het te rechtvaardigen is om een zo bewust antikapitalistische visie te hebben terwijl de essentie van waarmee de ModeNatie zich bezighoudt in werkelijkheid onlosmakelijk verbonden is met het kapitalisme. Ik zal in onderstaande paragrafen stapsgewijs uitleggen dat de vereiste karaktereigenschappen van (aspirant-)ontwerpers in Antwerpen allemaal gelinkt zijn aan economische processen en daarom met het kapitalisme.

2.2.1 Mode en tijd

'The thing about fashion, as we all know, is that once passé, it very rapidly looks ridiculous' (Spyer, 1998: 169).

Op het niveau van een combinatie van kledingstukken, van kledingstukken afzonderlijk of van details in kleding kan betekenis worden uitgedragen. Deze betekenis is vrijwel altijd te linken aan een plaats en aan tijd. Zoals bovenstaand citaat duidelijk maakt, speelt het tijdsaspect bij de werking van mode een belangrijke rol. Spyer legt dit uit aan de hand van een studie van geschriften van Europese kolonisten met betrekking tot hun opmerkelijke reacties als gevolg van de invloed van tijd en plaats op kleding. Een analyse van de notities die werden gemaakt in de koloniën, laat zien dat de Europeanen gedesoriënteerd raakten op het moment dat zij de inheemse bevolking met westerse kledingstukken zagen. *'..., one move made repeatedly by the colonizers when describing Aruese in European-style clothes was to highlight the discomfort with which such dress was worn, in an effort, I suspect, to disguise their own sense of being unsettled by the clothing's off-centered "look"'* (Spyer, 1998: 165).

Niet alleen werden zij geconfronteerd met de zgn. *off-centered* look van de ander, maar ook van hun eigen *off-centered* positie en uiterlijk als gevolg van de invloed van plaats en tijd; wat zij zelf droegen was eigenlijk ook alweer uit de mode, want: *'Besides the issue of time itself, one crucial, material consequence of the quick turnover characteristic of what Barthes called "the fashion system'* (Spyer, 1998: 169). Het snelle verloop van vernieuwing is een karakteristiek van de kapitalistische samenleving; *'An emphasis on stylistic innovation resonated with the rage for novelty at the heart of consumer culture; advertisers' preoccupation with staying a half-step ahead of the pack ...'* (Lears, 1994: 301).

'By nature, a designer has a limitless interest in the unknown and the new, a tendency that we stimulate in our students'. Website van de Academie.

Hoewel de Academie zich wil distantiëren van alles wat te maken heeft met het kapitalisme, blijken er in het curriculum toch directe verwijzingen te vinden zijn waarmee duidelijk wordt dat ze, als ze het mode willen blijven noemen, ze zich niet van het systeem los kunnen maken. De focus van deze paragraaf op de rol van tijd laat zien dat mode gelinkt is aan het kapitalisme en zodoende in andersoortige samenlevingen een andere betekenis krijgt. Sahlins echter, verwerpt de verschillen die zouden bestaan tussen zgn. primitieve en kapitalistische samenlevingen omdat de laatste minstens even symbolisch zouden zijn als primitieve samenlevingen. Alleen zijn onze 'totems', ofwel symbolen, onlosmakelijk verbonden met *bourgeois* productiewijzen en gericht op de toekomst in plaats van op het verleden. Ook hij wil laten zien hoe bepaalde sociale betekenissen gekoppeld zijn aan elementaire fysieke contrasten in het kledingobject, met zijn theorie over totemiek in het achterhoofd (Sahlins, 1976: 180).

Inherent aan het kapitalisme is het gegeven dat referentiekaders continu veranderen en mensen op deze veranderingen inspelen door actief op zoek te zijn naar nieuwe dingen en verassingen. Dit kapitalistische gedrag ligt dan ook ten grondslag aan mode als verschijnsel wat maakt dat het tijdsaspect een belangrijke rol speelt voor een ontwerper. Onze huidige samenleving is gericht op de toekomst. Op het moment dat de mens zich bewust wordt van het feit dat het onvoorziene een wezenlijk onderdeel is van het leven, wordt het complexer om veiligheid te vinden in vaste referentiekaders. Het ontstaan van mode zoals wij het fenomeen nu kennen, vindt parallel aan bovenstaande gebeurtenis plaats en kan worden gezien als een reactie op deze nieuwe omstandigheden. Mode is een manier waarop men kan refereren naar de veranderlijkheid van tijd en van mensen waardoor het mogelijk wordt om ons meer flexibel te oriënteren (Esposito, 2011: 607).

Zelfs Van Beirendonck benadrukt de waarde die hij hecht aan het bij de tijd blijven: *'Ik breng elementen samen waartussen geen verband bestaat, maar waaruit ik een beeld distilleer dat niet al te duidelijk refereert aan de ingrediënten, maar dat wel erg 'nu' is.'* (Goyvaerts, 2009: 26). En hoewel de nadruk dus ligt op originaliteit en vernieuwing, worden de studenten altijd getraind in het vertellen van verhalen waarbij maatschappijkritische en antikapitalistische thema's de boventoon voeren.

2.3 Originaliteit en imitatie

'One last piece of advice please? Be original, do not copy.' (Interview met oud student in Show Off #3, 2010: 98)

Dit advies van een oud student is tekenend voor de ideologie omdat Antwerpse (aspirant-)ontwerpers in hun visies niet alleen kritisch maar ook zo origineel mogelijk moeten zijn. De tentoonstelling *Een Leven In Mode* laat zien dat tussen 1750 en 1950 de mode van de hogere klassen werd gekopieerd. *'Van ochtend- en huiskleding tot reiskostuums, van zwangerschapskleding tot sportieve japonnen en zomerse ensembles: de vrouw die uit deze verzameling naar voren komt, is modieus maar niet trendsettend. Ze probeert zo goed en zo kwaad als het gaat de mode van haar tijd te volgen, zonder slaaf te zijn van de mode van de dag'* (van Godtsenhoven, 2012: 9). Er is hier dus te zien dat vrouwen toen al de keuze maakten om niet alleen te imiteren maar ook een eigen draai te geven aan de kleding die ze droegen. Simmel zocht de essentie van mode in paradoxaal menselijk gedrag; de dynamiek van het verschijnsel verklaarde hij enerzijds aan de menselijke drang om origineel te zijn en anderzijds te willen imiteren. Tussen de twee afzonderlijke driften is dus een spanningsveld, waar ook de *fashion people* in Antwerpen mee te maken hebben. De focus maatschappijkritische concepten en vernieuwing is immers een gemeenschappelijk denkraam wat de studenten krijgen aangeleerd. Dus in hoeverre is hun werk dan echt origineel? Ik beargumenteer in dit onderdeel dat zij zich dus wel degelijk moeten positioneren in een spanningsveld tussen imitatie en originaliteit, terwijl ze pretenderen dit veld te kunnen overstijgen.

'Fashion is an inherently paradoxical phenomenon, as was observed at the beginning of its diffusion in the 17th century, a time that discovered, like the recent theory of organization, the necessity and the strategic role of disorder.' (Esposito, 2011: 603)

Esposito legt allereerst de nadruk op het gebrek aan orde wat samenhangt met het verschijnsel mode. Zij wijst de lezer op de irrationaliteit die onlosmakelijk verbonden is met mode en ook een obstakel vormt voor de studie ervan. *'When it comes to fashion one often thinks of 'gregarious' attitudes, where people base their behaviour on the behaviour of others rather than on observing the world, and this is generally considered irrational and uncontrolled, usually producing negative effects'* (Esposito, 2011: 604). Mode wordt in het algemeen geassocieerd met kuddegedrag (wat volgt uit het afkijken bij anderen) en dit wordt veelal negatief beoordeeld en bestempeld als irrationeel, ongecontroleerd gedrag. Maar als irrationaliteit een wezenlijk onderdeel van mode is, waarin kan men dan een vorm van rationaliteit vinden?

Zij maakt voor een belangrijk deel gebruik van Simmel's werk over mode, waarin hij de essentie van mode vindt in paradoxaal gedrag en waarbij imitatie en de

neiging om autonoom te zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Mensen zijn enerzijds afhankelijk van elkaar en anderzijds bestaat er de drang om autonoom te zijn. Hoe kun je op zoek naar een vorm van rationaliteit als de relaties van individuen in dit geval gestoeld zijn op irrationeel gedrag, namelijk het imiteren van elkaar en toch een uniek individu willen zijn? Deze onredelijkheid is volgens Simmel de essentie van mode. *'Fashion, indeed, has the strange ability to impose itself on everyone, whether they want it or not, whether they follow it or refuse it – because even those who reject fashion cannot avoid taking it into account* (Esposito, 2011: 605). Als je er bewust voor kiest om de mode niet te volgen, ontkom je er alsnog niet aan om de mode te imiteren, maar dan in negatieve zin (Simmel in Esposito, 2011: 605).

In de huidige samenleving bestaan imitatie en originaliteit dus naast elkaar, maar wordt er niet meer uitsluitend gekopieerd van de hogere klassen, maar van allerlei verschillende klassen van de samenleving. In *Expectations of Modernity* beschrijft Ferguson gelijksoortig gedrag met betrekking tot de culturele stijlen in Zambia. Moderniteit moet volgens hem niet meer in termen van lineariteit maar als *bushy* worden besproken. In de manier waarop de Zambianen kiezen voor een kledingstijl, grijpen zij niet uitsluitend naar moderne kleding waarmee ze kunnen uitdragen dat ze modern zijn, maar kunnen zij ook bewust kiezen voor een traditionele *look* of zelfs de combinatie van verschillende referenties. De hedendaagse mode recyclet ook oude concepten en brengt deze 'in een nieuw jasje' op de markt. Hetzelfde geldt voor de studenten; zij kopiëren ook oude stijlen maar geven die stijlen nieuwe betekenis. Ook zij kunnen dus niet ontsnappen aan imitatie.

Hoe is het mogelijk dat het met mode mogelijk is om te bestaan uit paradoxen waar de mens zich bovendien niet bewust is. Zijn we echt blind voor de dualiteit van mode? Een wezenlijk verschil tussen vroegere samenlevingen en de onze is dat wij nu onze levens inrichten met de blik op de toekomst, terwijl men zich vroeger oriënteerde op het verleden. Hoewel wij nu onze acties baseren op een veranderlijke en dus onzekere toekomst, wordt dit gegeven echter wel een stabiele factor. *'Modern society, ..., within just a few decades has become obsessed by the new, which not only begins to be welcomed but becomes the necessary condition to appreciate something'* (Esposito, 2011: 607). Ontwerpers moeten altijd vernieuwend zijn want de consument is altijd op zoek naar vernieuwing. *'Fashion implements a very efficient combination of flexibility and reliability: we can count on it, but we can also count on the fact that it will change'* (Esposito, 2011: 608). Stabiliteit wordt gezocht in de constante verandering en dit wordt niet langer gezien als een obstakel maar als de vereiste conditie voor het functioneren van onze structuur.

Het succes van mode zit hem dus in de onbeduidendheid van het fenomeen. De paradoxen zijn zo inherent aan mode dat het mensen niet opvalt als zodanig. Mode wordt veelal gerelateerd aan frivoliteit en is daarom onderschat. Niemand heeft er grip op. *'Fashion rises and spreads by itself; what designers and companies do is only to launch stimuli and see how they are accepted, or go hunting developing trends in order to follow and strengthen them'* (Esposito, 2011: 610). Mode blijft daarom een mysterie, echter wel een mysterie dat zichzelf presenteert in een banale vorm, waardoor het nog mysterieuzer wordt.

We hebben gezien dat kledingstukken zijn verbonden zijn aan tijd en plaats. Ook hiervoor gelden regels waarbij men doorgaans geen vraagtekens plaatst. Kleding is volgens de interne logica van mode altijd geschikt of juist ongeschikt voor bijvoorbeeld een bepaalde leeftijd, tijd van het jaar, plaats waar het wordt gedragen, voor gender, etc. De (aspirant-)ontwerpers in Antwerpen stellen deze maatschappelijk geconstrueerde regels juist wel ter discussie en kunnen hiermee als origineel gezien worden. Ze spelen met regels voor volume, leeftijd en kleur maar ook met de eigenschappen van stoffen en de manier waarop die in de samenleving bijvoorbeeld aan gender gekoppeld worden – ruige stoffen zijn voor mannen, zijde is voor vrouwen, etc. -. Ze imiteren in feite de verwerping van imitatie, en wanneer zij dat doen, conformeren zij zich net zo goed als dat ze willen afwijken, *'conforming because we do like the others and enjoy the corresponding social support, but deviant because we refer to the refusal to be like the others'* (Esposito, 2011: 609). Mensen zitten gevangen in deze paradox omdat allereerst niet iedereen zich ervan bewust is, en degenen die dit wel zijn, kunnen er niet tegen vechten. Want om af te wijken heeft een individu een tegenpool nodig en is dus altijd afhankelijk van de mens die hij bekritiseert.

3 HET LEERPROCES

'... more than ever, I want to fight to keep our school a cocoon, where we can devote ourselves to the essence: education' (Van Beirendonck in Show Off #5, 2012: 5).

Dit hoofdstuk bestaat uit drie onderdelen die allen betrekking hebben op de praktijk van het leerproces van de studenten. Belangrijk om te benadrukken is dat er voor deze scriptie uitsluitend gekeken wordt naar de praktijklessen van de opleiding – wat zich afspeelt in het gebouw van de ModeNatie – omdat het theoretische deel van het vakkenpakket maar een klein aandeel betreft en in een ander gebouw van de overkoepelende Artesis Hogeschool gevolgd wordt. In navolging op de aandacht voor de ideologie, wordt nu de praktijk van het curriculum uiteengezet door achtereenvolgens het rooster, de stappen in de realisatie van een ontwerp en de omgangsnormen tussen docent en student te belichten. Vervolgens wordt dieper ingegaan op de socialisatie, waarbij aangetoond wordt dat taal hierbinnen een belangrijke plaats inneemt. Ten slotte zal aan de hand van een casus, de opdracht waarvoor de derdejaars een exacte replica van een etnisch kostuum moeten maken, besproken worden hoe de unieke ideologie van de Academie in de praktijk tot uiting komt. Beargumenteerd wordt dat de opdrachten zeer effectief zijn in het binden van de studenten aan de ideologie van de Academie en haar omgeving.

3.1 De praktijk van het curriculum

Zoals gezegd in hoofdstuk 1, waren de jaren '80 en '90 twee decennia waarin het curriculum van de Academie rigoureus is veranderd. Het onderwijsprogramma is toen volledig afgestemd op de nieuwe, Avant-Gardistische identiteit. In deze periode hebben lokale modeontwerpers en -specialisten nieuwe pedagogische activiteiten en methoden ontwikkeld met als doel de studenten te leren om sterk individuele ontwerp ideeën te kunnen creëren (Nicewonger, 2011: 4). De culturele praktijk van het ontwerpen was vanaf dat moment expliciet doordrongen van intellectuele en morele visies (Ibid.: 4). Walter van Beirendonck staat mede aan de wieg van dit hernieuwde curriculum, waaruit veel van zijn invloed te herleiden is. Net als in zijn werk, zijn moraliteit en esthetiek binnen het curriculum onlosmakelijk met elkaar verbonden. Maatschappelijk engagement en het continu plaatsen van vraagtekens bij de gevestigde orde, zijn dan ook vereisten voor de studenten aan de afdeling Mode in Antwerpen. Opvallend is echter wel de zeer geringe nadruk op vakken die de studenten voorbereiden op

zakelijke kant van mode, iets wat in het huidige financiële klimaat toch niet onbelangrijk is.

3.1.1 Het rooster

De praktijklessen vinden plaats in het gebouw van de ModeNatie en de theorie volgen de studenten in het gebouw van de Artesis Hogeschool aan de Mutsaardstraat in Antwerpen. Het curriculum bestaat uit een uitgebreid praktijkgedeelte een relatief klein theoriegedeelte; maar ongeveer 10% van de lestijd in het eerste bachelorjaar wordt besteed aan theorie. De theorievakken worden bovendien in een ander gebouw gevolgd, samen met studenten van andere opleidingen. Ik laat om deze reden het theoriegedeelte van het curriculum buiten beschouwing.

De praktijkvakken coupe, modeontwerpen, modegrafiek, digitale beeldvorming, mode- en textielprognose en modetekenen bepalen in wisselende samenstelling het ritme van de drie bachelorjaren. Van maandag tot en met vrijdag zijn alle uren verplicht waardoor de studenten lange dagen op de Academie zijn; een gemiddelde dag begint om 09.30 en eindigt om 18.00, terwijl er ook dagen zijn waarop zij tot 20.00 aanwezig moeten zijn [Figuur 10 & 11]. De voorzieningen zijn overigens beperkt: ik heb mij laten vertellen dat er maar een tiental naaimachines voor gebruik aanwezig zijn. Doordat de voortgang van de studenten wekelijks beoordeeld wordt, is de werkdruk hoog waardoor men ondanks de vele uren in de klaslokalen, thuis vaak doorwerkt. *'Het eerste wat ze ons hier leren, is om niet te slapen'* (anonieme student). Met name de onervaren eerstejaars hebben moeite om een prettig werkritme te vinden, maar het geldt voor studenten uit alle vier de jaren dat de Academie op de eerste plaats komt. De strategieën die de studenten ontwikkelen om met de werkdruk om te gaan, zal worden behandeld in hoofdstuk 4.

Opmerkelijk, maar geheel in lijn met de ideologie van de Academie, is het kleine aantal vakken waarin de studenten geïnformeerd worden over de zakelijke aspecten van een toekomst in de mode. *'The school stubbornly refuses to introduce lessons about management or other commercial aspects of fashion; it is all about creativeness. This comes from the firm conviction that creativeness can make a difference in the globalised world of tomorrow'* (Debo in Show Off #5, 2012: 68). Als ik met studenten sprak over hun toekomst, gaven de meesten aan het liefste een eigen label te willen starten, maar erg onzeker te zijn over de kans van slagen niet alleen vanwege hun geringe kennis van en interesse in de zakelijke aspecten maar ook door het slechte financiële klimaat.

'The end is around the corner. I'm suddenly very much aware of the end of my study. After that, I maybe have to be realistic about it. Do I even want to work in fashion? I'm thinking about it more and more and I wasn't in 1st and 2nd year because it was just fun and going on with it. You could just be creative and have friends. And now I realise I must at one point do something to make a living. Will that be this or something else? I just know for a fact that if the fashion system is what it is right now, I don't want to be part of it. And that's a very frustrating thing. Because studying at school is one thing, but working for a company is something completely different. And that's something that the school doesn't prepare you for. In a sense I feel like it's not really their job to do so. Because the school promotes personality and creativity so much that they can't say that this is how you are supposed to get a job' (anonieme student).

Van Beirendonck merkt dat zijn studenten zich zorgen maken over de zakelijke kant, maar wil hier niet aan toegeven. Ook commerciële inmenging van buitenaf wordt afgehouden: *'A school is supposed to have a marketing vision, they say. I really wonder if that is such a good idea.'* (Van Beirendonck in Show Off #5, 2012: 5). De studenten moeten eerst zichzelf ontwikkelen en als ze de school met succes doorlopen, gaan vanzelf vele deuren open. *'Every year, we get numerous headhunting requests from commercial labels and large fashion houses. But we honestly don't see that as our priority'* (Van Beirendonck in Show Off #5, 2012: 5). Een oud student vertelt in een interview in Show Off #3 dat er op de docenten de studenten aanmoedigen om ontwerpen te maken die absoluut niet commercieel zijn. Bij een van zijn eerste opdrachten voor een commerciële opdrachtgever, werd hij voor het eerst geconfronteerd met de grenzen die gelden bij het ontwerpen voor een merk.

3.1.2 De stappen in de realisatie van een ontwerp

'After all, you can't create a collection unless all the previous steps have been completed correctly' (Van Beirendonck in Show Off #5, 2012: 5). Het ontwerpen wordt de studenten geleerd door te gestructureerd te werken via een vastgesteld patroon: eerst grondig onderzoek doen en de eerste losse schetsen maken. Die schetsen worden vervolgens omgezet in uiterst gedetailleerde modegrafieken die vervolgens de basis zijn voor de *toiles* - 3D proefstukken van onbewerkt katoen - en tenslotte in de definitieve uitvoering van het kledingstuk.

'In the first year, we start to teach the students how to go about their research: how to gather various sources to create a mood and a visual concept' (Nooren in Show Off #5, 2012: 10). De eerste fase in het proces is aldus het oriënterende onderzoek waarbij de studenten hun fantasie geheel de vrije loop mogen geven. Ze kunnen hiervoor bestaande beelden gebruiken of hun eigen tekeningen. Veel van hen combineren hun

eigen werk met collages van verzameld, bestaand materiaal. Hoewel de links tussen de verschillende bronnen absoluut niet voor de hand hoeft te liggen, is wel vereist dat ze duidelijk kunnen aangeven hoe zij hetgeen wat ze bijeen hebben gebracht, interpreteren. Bovendien is het daarbij van het grootst mogelijke belang dat ze afstappen van *preconceived ideas* en, zo volgt uit het ideologische karakter van de opleiding, zich maatschappijkritisch opstellen. Iedere kleur, vorm, sfeer en elk materiaal wordt op deze manier vooraf grondig onderzocht (Nooren in Show Off #5, 2012: 10). *'Through these activities students gain a deeper understanding of the socio-political history by collecting images and found objects about their self-selected topics'* (Nicewonger, 2011: 4). Dit werk wordt verzameld in een schetsboek, wat gedurende het hele ontwerpproces geconsulteerd wordt met als doel om de studenten aan te leren om tekeningen en 3D uitwerkingen zo goed mogelijk op elkaar af te stemmen [Figuur 12]. Het werken met schetsboeken is een lange traditie omdat dit in het werkproces van Van Beirendonck ook een onmiskenbare plaats inneemt.

Daarna worden de ideeën tastbaar gemaakt in de vorm van zgn. (mode-)grafieken, om te ontdekken hoe de ideeën die voortkomen uit het onderzoek daadwerkelijk kunnen worden uitgevoerd. De modegrafieken moeten, in tegenstelling tot de schetsen, zo gedetailleerd mogelijk zijn met als doel deze tekeningen te kunnen gebruiken om met de docenten te kunnen spreken over de uitvoering van het ontwerp. Uit de tekening moet nauwkeurig te herleiden zijn op welke plekken bijvoorbeeld de biezen, de naden komen en welke eigenschappen de stoffen moeten hebben. *'Such a drawing is like a map which can be used to make a pattern'* (Dekock in Show Off Magazine #5, 2012: 16). Het ontwikkelen van individuele teken- en ontwerpstijlen, staat hierbij overigens centraal [Figuur 13 t/m 16].

Als de technische tekening de goedkeuring van de docent heeft gekregen, gaat men over op het maken van een proefmodel van katoen. Hier wordt expliciet gewerkt met katoen omdat met dit materiaal, in tegenstelling tot bij andere stoffen, de kleinste foutjes goed zichtbaar zijn. *'The fit must be perfect and the design must look clean'* (Pille & Hoste in Show Off Magazine #5, 2012: 77). Het gaat hierbij voornamelijk om het bereiken van 'de juiste proporties' door de patronen keer op keer aan te passen. Als beide partijen, docent en student, tevreden zijn, wordt het resultaat van alle voorgaande stappen samengevoegd in het definitieve stuk, ofwel het silhouet. Ook in dit stadium wordt door de docenten nagegaan of uit het kledingstuk alle voorgaande stappen te herleiden zijn. Als dit niet het geval is, moet de student opnieuw beginnen. *'Student's graphics evolve over the years. They get a better idea of what is and what isn't possible'* (Van Beirendonck in Show Off Magazine #5, 2012: 95).

3.1.3 Omgangsnormen docent en student

'Unlike other schools, where students are set a task that will only be evaluated at its completion, we are with them every step of the way. ... Every student is monitored on a weekly basis, and he or she can always go to a lecturer to talk about the design process or to ask his opinion. It's quite a unique situation' (Van Beirendonck in Show Off Magazine #5, 2012: 95).

De 'unieke situatie' waarnaar Van Beirendonck refereert, heeft uitsluitend betrekking op de omgangsnormen die binnen de muren van de ModeNatie gelden. De begeleiding geschiedt op een zeer persoonlijk niveau, niet alleen vanwege de individuele wekelijkse gesprekken maar ook vanwege de aard van het te bespreken werk. Zoals zal worden besproken in paragraaf 3.2 vergt het bereiken van overeenstemming over de beleving van esthetiek een gezamenlijke referentiekader waarbij taal een grote rol speelt. Om ervoor te zorgen dat de docent en student gedurende het hele ontwerpproces zo goed mogelijk op een lijn blijven, vindt de evaluatie dan ook op een frequente, wekelijkse basis plaats. Echter, in tegenstelling tot wat Van Beirendonck zegt, blijkt uit de gesprekken met studenten dat de situatie door hen op een andere manier wordt ervaren.

De verplichte praktijklessen zijn allemaal op een specifieke manier gestructureerd, waarbij iedere student aan een eigen tafeltje werkt en de docent ofwel klassikaal de studenten toespreekt ofwel langs de tafels komt voor een evaluatie. Tijdens die korte momenten, moeten de docent en student zo snel mogelijk overeenstemming bereiken over de voortgang en hoewel dit volgens Van Beirendonck een unieke situatie is, blijkt er in de praktijk erg weinig ruimte voor een constructieve dialoog omdat de studenten niet altijd als een gelijkwaardige gesprekspartner worden gezien. De gesprekken zijn hierdoor vaak eenzijdig en worden door een aantal van mijn informanten als intimiderend ervaren: *'Soms zou ik het gesprek wel op willen nemen want ik ben dan altijd zo nerveus! Ik durf nooit iets te zeggen en ik vergeet het daarna toch allemaal weer'* (anonieme student).

Een andere reden waarom dit systeem de studenten soms angst inboezemt, is het feit dat hun werk klassikaal beoordeeld wordt. De studenten horen elkaars *feedback* en kennen zodoende elkaars sterke en zwakke punten. Mijn vraag naar gevoelens van competitiedrang werden doorgaans echter negatief beantwoord. De studenten helpen elkaar onderling nauwelijks, maar werken elkaar ook niet tegen, iedereen is erg op zichzelf en het eigen werk gericht. Omdat ze allemaal het gevoel van publiekelijke afwijzing kennen, hebben ze wat dat betreft wel steun aan elkaar: *'Een algemene regel*

die in de wandelgangen rond gaat is dat we niet gaan wenen voor de docenten!
(anonieme student).

3.2 Socialisatie en taal

'Because I speak Russian it [Engels] was my second language. Even to be able to leave the country I really had to make an effort to learn the language. Still my English is not that great, but in the school, they also have to deal with it if it's not good enough if they / I don't understand because so many students, so many faces and of course you want it easy for yourself ...' (anonieme student).

Voor een aantal van mijn respondenten, vormde taal een barrière op momenten dat zij met de docenten spraken. De docenten en studenten spreken ofwel Vlaams, ofwel Engels met elkaar. Als Engels niet de moedertaal van de student is, kan hen dit in de weg staan wanneer zij uitleg moeten geven bij hun werk.

Een analyse van de dialogen tussen docenten en studenten op de Antwerpse modeacademie, werpt licht op de manier waarop ontwerpkennis wordt geproduceerd, getransformeerd en gereproduceerd (Nicewonger, 2011: 2). Op grond van dit onderzoek, neemt taal een belangrijke plaats in met betrekking tot de socialisatie van de modestudenten. Dit is begrijpelijk, want de Academie staat immers bekend om de omvangrijke toestroom van (aspirant-)studenten van over de hele wereld en in de klaslokalen wordt continu met elkaar gesproken over de totstandkoming van zowel 2d als 3d ontwerpen.

Een complex component is dat, evenals taal, de betekenis van esthetiek intersubjectief is en er zodoende een manier gevonden moet worden waarmee het mogelijk wordt dat iedereen elkaar begrijpt. Nicewonger's analyse van hoe het woordgebruik is gestructureerd, kan daarom inzicht bieden in de wijze waarop het taalprobleem (als gevolg van de vele nationaliteiten) wordt opgevangen. Het proces waarin ontwerp ideeën worden gematerialiseerd, is gesitueerd in een discursieve en sociaal interactieve omgeving. De concepten volume, sfeer en balans blijken essentiële instrumenten in de dialogen tussen docenten en studenten. Volume heeft betrekking op het bereiken van overeenstemming over uiteenlopende esthetische visies, wensen en overtuigingen (Nicewonger, 2011: 11). In de schetsboeken ontstaat, zoals besproken, een verzameling van materiaal wat samen uiteindelijk de zgn. sfeer van de collectie zal bepalen. Tot slot heeft balans betrekking op het spel tussen het ontwerp op papier en de 3D uitvoering, ofwel tussen de conceptuele en de functionele aspecten van mode een ontwerp (Ibid.: 15). *'It is through such interactions [gesprekken in het klaslokaal] that*

the subjective perceptions of both instructor and student are aligned and the aesthetic intentions of the design become socially recognizable' (Ibid.: 6).

Taal is dus een belangrijk onderdeel van het vormen van een gezamenlijk referentiekader waarbinnen de docenten en studenten met elkaar communiceren. Volume, sfeer en balans leren de studenten niet alleen spreken in dezelfde taal als hun docenten, de concepten leren hen ook te denken als een Avant-Garde ontwerper. Met name de nadruk op sfeer dwingt de studenten grondig onderzoek te doen naar wat hen interesseert en dit bovendien in een interpretatief kader te brengen. Hiermee wordt er naast kennisvergarig ook een beroep gedaan op de moreel van de studenten. Deze pedagogische strategie past dan ook bij uitstek bij de ideologie van de Academie.

3.3 Casus: het etnische kostuum

Bestudering van de opdrachten op de Academie is, zoals gezegd, een bron van informatie met betrekking tot de context gebonden waarden die zijn vervlochten met het onderwijs wat de modestudenten krijgen. De opdracht in het eerste semester van het derde jaar wordt in het kader hiervan besproken om zodoende licht te werpen op de manier waarop de ideologie haar vorm krijgt in de praktijk. De studenten worden gevraagd om een exacte replica te maken van een kostuum uit een cultuur naar keuze. In deze paragraaf zal ik aan de hand van informatie uit interviews beargumenteren dat deze opdracht in het licht van de pedagogische strategie van de Academie bijzonder effectief is. Dat studenten hierbij vaak kiezen voor een kostuum uit het vaderland, is hierbij een belangrijk punt.

Hoofddocent van het derde jaar Walter van Beirendonck maakt voor zijn eigen werk, zoals gezegd, ook uitvoerig gebruik van etnografie als inspiratiebron voor zijn ontwerpen. In een onderzoek naar de pedagogische waarde van het bestuderen van etniciteit in het ontwerpproces, wordt benadrukt dat dit een vruchtbare bron kan zijn. *'... culture became a subject and methodology to inspire the designer throughout the design process in developing new ideas, shaping objects, adding value, and projecting human issues through design'* (Cho, 2009: 502). Geheel in lijn met de ideologie van de Academie, is bij elke opdracht van groot belang om te experimenteren met nieuwe vormen, kleuren en materialen. Het bestuderen van andere culturele gebruiken, blijkt hiervoor dan ook een doeltreffende oefening. *'Symbolic meanings and human issues embedded in the culture provide designers with an opportunity to nurture their mind for expression, leading them to ponder over the true meaning of truth, goodness and beauty in*

life—this cultural interpretation and transference may be the supreme value role for designers to fulfil (Cho, 2009: 501).

De nadruk op de etnische ander, blijkt dus een belangrijk onderdeel van het curriculum te zijn niet alleen vanwege de pedagogische waarde maar des te meer vanwege het feit dat de opdracht de studenten stimuleert om zich te binden aan de ideologie. Bovendien is zoals bij iedere opdracht de student ook vrij in de selectie van een cultuur en kostuum. Hierbij viel het mij op, zowel bij de tentoonstelling *Cultuur Couture II* als bij mijn informanten, dat een groot aantal studenten hierbij kiest voor een kostuum uit het land van herkomst. Een van de studenten met wie ik hierover sprak, was afkomstig uit Engeland en vertelde mij bewust te hebben gekozen voor een kostuum uit een bepaalde streek in Engeland [Figuur 17]. Omdat Engeland dichtbij is, kon hij gemakkelijk op en neer om het kostuum van dichtbij te bestuderen en hij sprak bovendien de taal, wat het hem allemaal gemakkelijk maakte. Daarnaast was het voor hem ook een goed excuus om weer even naar zijn moeder te kunnen, want daar is gedurende het hele jaar nauwelijks tijd voor.

Dit blijkt inderdaad een veelvoorkomend fenomeen, zo schrijft Kaat Debo, directrice van het ModeMuseum, in een artikel over het naderende jubileum van de Academie: *'Utopia' is the common denominator for themes in which the students return to their homeland and explore or question their own cultural roots* (Debo in Show Off #5, 2012: 68). Ondanks de grote diversiteit aan nationaliteiten, zijn er dus een aantal thema's die systematisch zijn terug te zien in het werk van de studenten. Naast *Utopia*, zijn *Nirwana*, *Verlangen* en *Harmonie* veelvuldig gedeelde onderwerpen (Ibid.: 68). In het kader van de opdracht over het etnische kostuum die ik heb gekozen te bestuderen, stelde ik mijzelf de vraag hoe het nu komt dat *Utopia* een thema is wat veel studenten bezighoudt.

Concluderend kan ik stellen dat door te kiezen voor een kostuum uit het eigen vaderland, blijft men 'dicht bij zichzelf' blijft en ziet zichzelf hierdoor ziet als authentiek individu. Het kan ook gezien worden als een eerbetoon aan hun *roots* nu zij zich, vaak ver van huis en in een globaliserende wereld waar niemand meer een plaatsgebonden hoeft te zijn, in Antwerpen hebben gevestigd om een leven op te bouwen. Met deze opdracht geven de studenten in feite betekenis aan hun leefwereld door respect te tonen voor de ambacht en kennis van een zelfgekozen cultuur. Zij worden gedwongen zich te verdiepen in de etnische 'ander' en respect te tonen voor de betekenisgeving en expertise die is voortgebracht in die bepaalde cultuur. Deze opdracht is een belangrijk onderdeel van het ideologische karakter van het curriculum en ik heb gezien dat de praktische uitvoering ervan de studenten stimuleert om zich te binden aan deze

ideologie. De onbevangenheid waarmee Van Beirendonck wereldwijd hoge ogen gooit en die de studenten zichzelf eigen moeten maken, heeft niet alleen betrekking op hun blik op de wereld maar ook op mode. *Not just making clothes* heeft alles te maken met het zoeken naar speelse invalshoeken waarmee men kan pogen de algemeenheid te overstijgen.

3.3.1 De ideale student: tentoonstelling Tropenmuseum Cultuur Couture II

'Samen met het Tropenmuseum laten ze zien hoe authentieke creaties een inspiratiebron vormen voor nieuwe hedendaagse couture'.⁹

Voor de tentoonstelling *Cultuur Couture II* in het Tropenmuseum in Amsterdam zijn drie derdejaars studenten van de afdeling mode van de Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen geselecteerd om hun werk voor de opdracht van het etnische kostuum te exposeren. In principe is deze samenwerking opmerkelijk, omdat de Academie haar studenten doorgaans behoedt voor gelijksoortige of commerciële projecten. Maar gezien Van Beirendonck's fascinatie voor etnografie, is deze tweede editie van de samenwerking een uitzondering op de regel. De regie is dan ook voor een groot deel in handen van Van Beirendonck:

'De studenten hadden zelf nauwelijks inspraak in de manier waarop zij werden geportretteerd. Walter wilde overal bij zijn en hield de touwtjes strak in handen. Ik heb even gevreesd voor het ergste maar uiteindelijk zijn we er met hem uitgekomen' (Interview met Itie van Hout, conservatrice Tropenmuseum).

Hij wilde nauw betrokken zijn bij de totstandkoming van de tentoonstelling en er is over ieder detail met hem gesproken. Het beeld van de studenten is dus nauwkeurig geconstrueerd en Walter had hierbij dus meer dan de studenten invloed op hoe zij werden geportretteerd.

Te zien zijn hun schetsboeken, replica's van de traditionele kleding, hierop geïnspireerde hedendaagse ensembles en video-interviews waarin de studenten vertellen over hun werk [Figuur 18 t/m 21]. Deze componenten maken, zoals eerder in dit hoofdstuk aan bod kwam, inzichtelijk op welke manier het ontwerpproces zich afspeelt en hoe andere culturen een belangrijke bron van inspiratie zijn voor de jonge ontwerpers.

Aan de hand van deze tentoonstelling kan daarom geanalyseerd worden op welke manier er een ideaalbeeld van de Antwerpse student wordt geconstrueerd. Dit begint met het feit dat de studenten in de folder van de tentoonstelling modeontwerpers

⁹ <http://www.backstagefashionreports.com/cultuur-couture-2/>

in plaats van –studenten worden genoemd. Hiermee worden zij in feite al op een voetstuk geplaatst. Vervolgens wordt precies, zoals in §3.1 is besproken, het stappenplan getoond wat hen is aangeleerd. Hierbij zijn de videoportretten een uitzonderlijk informatieve bron omdat het mij hierbij opviel dat zij in een setting zijn geplaatst die niet overeenkomt met de werkelijkheid.

Op ieder van de drie video's is steeds een specifieke student aan het woord. Met een zorgvuldig gedirigeerde monoloog lichten zij hun ideeën, werkwijze en kleding toe. De complexiteit van hun ideeënwereld wordt, begrijpelijk, teruggebracht tot een summiere maar heldere samenvatting van het verhaal wat zij met hun replica en collectie willen vertellen. Er is hier duidelijk te zien dat de studenten een product zijn van de Antwerpse Academie want niet alleen de werkwijze is geheel volgens het boekje van het curriculum, ook de zoektocht naar de eigen *roots* speelt in ieders verhaal een grote rol. Zij doen dit bovendien tegen een decor van een perfect opgeruimd en geordend atelier, wat in werkelijk onmogelijk is.

4 OFF STAGE VAN DE PRAKTIJK

Er wordt in dit hoofdstuk niet langer gekeken naar wat het curriculum de studenten voorschrijft, maar juist naar datgene wat zijzelf hiervoor doen. Of, met andere woorden, hoe ze zichzelf *off stage* organiseren om te doen wat ze zouden moeten doen. De ideologie van de Academie brengt voor ontwerpers daarom een bepaalde houding met zich mee. De studenten worden dan ook getraind om, zoals beschreven in hoofdstuk 2, antikapitalistische en maatschappijkritische concepten aan te houden als basis voor hun collecties. Het worden van een Antwerpse ontwerper echter, heeft niet alleen te maken met het uitdragen van deze waarden en het hooghouden van dit imago, maar evenzeer met het verbergen van sommige activiteiten die de ontwerper in staat stellen dit imago te behouden. Hiermee doel ik op de manier waarop de studenten externe hulp aanwenden om naar de maat te kunnen presteren.

Allereerst werp ik een blik op de werkethiek van de modestudenten zoals deze in ander onderzoek naar modeonderwijs wordt omschreven en ik zelf in het veld heb kunnen zien. Vervolgens licht ik toe wat ik als aanvulling op de literatuur in het veld heb ontdekt met betrekking tot het uitbesteden van studiewerk. Uit mijn onderzoek blijkt er zich een wereld van verborgen arbeidsverdeling af te spelen buiten het zicht van de Academie. Omdat het gebruik maken van assistentie zich voornamelijk afspeelt buiten de radar van de docenten en medestudenten, refereer ik ernaar als de *off stage* van de praktijk. En hoewel het verborgen blijft omdat dit niet past in het ideaalbeeld van de individuele ontwerper, wordt het toch gedoogd omdat het de studenten wel in staat stelt om aan het ideaalbeeld te voldoen.

4.1 Werkethiek

'What did you learn at the Academy? To think in concepts, to tell a story, to have a good work ethic and to be organised enough to put a collection together.'
(Interview met een oud student in Show Off #3, 2010: 98)

Omdat dit hoofdstuk ingaat op de manieren waarop de studenten zichzelf organiseren met betrekking tot hun studie gerelateerde activiteiten, wijd ik allereerst aandacht aan de werkethiek van de studenten. De hoge werkdruk betekent voor ieder van hen dat de Academie een groot deel in hun leven inneemt. Zoals al kort aangestipt is in hoofdstuk 3, zijn de studenten naast de verplichte aanwezigheid in de klaslokalen ook buiten het lesprogramma om veel tijd kwijt aan de opdrachten. Ik heb daarom ook met ze gesproken over de manier waarop zij omgaan met de werkdruk en hoe zij als gevolg hiervan hun leven inrichten.

De deadlines die worden gesteld, volgen elkaar in een snel tempo op en uit onderstaand fragment uit een interview blijkt dat het niet kunnen voldoen aan de tijdslimieten niet getolereerd wordt. Er is dan ook een opvallend groot aantal studenten wat jaarlijks ofwel wordt weggestuurd ofwel er zelf voor kiest om te stoppen met de Academie. Van de 70 studenten die in 2011 zijn toegelaten, zijn er nu nog maar ... over. Op mijn vraag naar de invulling van het dagelijkse leven, antwoordde een student:

'It depends on the week we have. We have school 3 days a week: Tuesday, Thursday and Friday. Weeks revolve around that. Much free time, but always spent working. It's crunch time now: stuff to be finished for the show in June. That's it. But the one thing I learned is that it's important to go out and have a social life. I always knew that, that was important but last year I realised even more. Even if you think you have enough work to do, it will be finished anyway because you simply have to. It always get's finished. Social life, to be yourself is very important. The school, great place, but it can be suffocating. It's people's life. First year discussion. It's traumatic. Having been through that experience you know that it shouldn't be like that. I try to relax as much as possible. Don't go to bed late. I don't think it's healthy to allow something like this to dictate your life.' (anonieme student, derdejaars)

Op basis van mijn gesprekken en observaties kan ik beargumenteren dat het zich identificeren met hard werken een voornaam onderdeel is van het imago. Leeftijd en ervaring zijn hierbij overigens variabelen die in veel gevallen bepalend kunnen zijn voor de hoeveelheid tijd die men vrijmaakt voor ontspanning.

Dat dit onderdeel van het imago van een ontwerper echter niet typerend is voor de modestudenten in Antwerpen, komt in ander onderzoek naar het modeonderwijs in Nieuw-Zeeland en Engeland eveneens naar voren dat het studiewerk veel tijd opslokt en dat de studenten hun hele leven hierop inrichten: *'McRobbie's argument accentuates the self-exploitation in the desire to put in long hours that are alienating and that weaken social bonds* (Bill 2012: 54). De lijn tussen saai werk en vrije tijd waarvan men geniet, vervaagt in een tijdperk waarin men gelooft dat plezier in werk er moet zijn: *'Instead of defining the individual, work became the site of deployment of personal skills'* (Bill, 2012: 54). Er blijkt een geheel nieuwe waardering van de cultuurindustrie van kracht: *'The young commercial creative of the urban arts, design, music and fashion scene, are happy to live in precarious straits'* (Bill, 2012: 55). Als oorzaak hiervan wordt gewezen op dat een nieuwe, neoliberale overheidsbeleid arbeid organiseert rondom egoïsme met als gevolg dat er een ideaalbeeld ontstaat van expressief werk waarbij individuele inspanning, talent en geluk meer bijdragen aan succes dan sociale klasse, gender of etniciteit (Ibid.: 54).

De term *'creative aesthetic work'* (Aspers in Bill 2012: 55) is een mix van twee typen activiteiten, namelijk: artistiek en economisch. Deze benaming omvat dus precies

de nieuwe trend. Het blijkt, volgens Bill, dat dit creatieve esthetische werken precies dat is wat de modestudenten ambiëren. Dit omvat tevens ook de dualiteit van een creatief beroep / bekwaming in de mode bijvoorbeeld, omdat de studenten een onzekere toekomst tegemoet gaan en dit ook vaak te horen krijgen van hun omgeving. *'Work in fashion might be precarious, but what matters to these students is that it is cool'* (Neff in Bill, 2012: 55).

Aan het einde van haar artikel stipt ze kort aan wat de gevolgen van de werkethiek en – druk zijn, naar aanleiding van gesprekken met *counselors*. *'... students have to dredge up something 'creative' from somewhere, just in time, for each new deadline. This is not physically easy and the performance takes its toll: student counselors have reported many more visits by design students than students from other faculties* (Bill, 2012: 60). Hier zou mijn werk een goede aanvulling op zijn: *coping strategies* van de studenten. Hoe helpen ze elkaar (Facebook) / hoe helpen ze zichzelf (hulp van buitenaf / assistenten). De bezoeken aan de *counselor* worden gezien als een coping strategy: *'It could be argued that through these visits, students learn to outsource the individualising inputs that are needed in order for them to become creative'* (Bill, 2012: 61). Hier ben ik het dus maar deels mee eens, omdat mij is opgevallen dat de studenten dus ook gebruik maken van hulp van buitenaf.

4.1.1 'Talenten' versus 'harde werkers'

'Of course there is always a safe recipe how to survive the school. And you see people making collections that just existed. ... It's just pleasing the taste. Of course with the pleasing you cannot expect that you can go far or that they will give you high grades. They can see that it is pleasing.' (Anonieme student)

Enkele studenten benoemden het verschil tussen talenten en harde werkers. De harde werkers kennen volgens hen het 'recept' wat je kunt volgen om de docenten tevreden te stellen. Je kunt er dus voor kiezen om je te conformeren maar dan ben je in tegenstelling tot de 'talenten' niet echt 'origineel'. Originaliteit is dan ook een belangrijk goed binnen het curriculum van de Academie en staat bij ieder van hen hoog in het vaandel. Er wordt zodoende in feite miskend dat imitatie ook onderdeel is van het ontwerpproces. Zoals we hebben gezien in hoofdstuk 2 zocht Simmel de essentie van mode in beide neigingen en in uit de interviews bleek inderdaad dat imitatie en het zichzelf willen onderscheiden tijdens het leerproces op de Academie een belangrijke rol spelen. Men gaat altijd uit van bestaande ideeën maar kan origineel zijn in de wijze waarop de ideeën met elkaar worden gelinkt en uitgewerkt in een kledingstuk.

4.2 Gebruik maken van assistentie

'It is totally accepted at the school but also not talked about. You could almost say some people try to hide it.' (anonieme student)

Het is inmiddels duidelijk dat de werkdruk en ideologie van de Academie van grote invloed zijn op het dagelijkse leven van de modestudenten in Antwerpen. In vergelijking met het besproken onderzoek naar het modeonderwijs in Nieuw Zeeland en Engeland is bovendien te zien dat het werkritme mogelijk een universele trend is als gevolg van een steeds dunner wordende lijn tussen professionele en recreatieve bezigheden. Hoewel er wel degelijk onderzoek wordt gedaan naar de manieren waarop studenten hun leven inrichten en externe bronnen raadplegen, zoals de bezoeken aan *counselors*, om te kunnen voldoen aan de strenge eisen van de modeacademies, ontbreekt het aan informatie over het gebruik van assistenten. Ik was mij dan ook niet bewust van dit perspectief op het moment dat ik mijn veld betrad.

Er werd mij in de eerste weken wel een aantal keer terloops gewezen op het feit dat er studenten zijn die gebruik maken van assistentie. Echter, pas na afloop van een gesprek met een student die aangaf zelf assistent geweest te zijn, viel mij voor het eerst de omvang van het verschijnsel op. Het gebruik maken van externe hulp bij het totstandkomen van de eigen collecties, blijkt een grootschalig verschijnsel wat bovendien in verschillende vormen voorkomt. Desalniettemin werd het mij snel duidelijk dat het een gevoelig onderwerp is, wat met de nodige voorzichtigheid benaderd moest worden.

Het gebruik maken van externe hulp geschied in tal van verschillende vormen – ik heb er zes kunnen onderscheiden – welke in deze paragraaf behandeld zullen worden. Belangrijk om mee te beginnen is de aard van de relatie tussen de student en zijn of haar assistent. Deze is in bijna alle gevallen gebaseerd op reciprociteit, dus vaak profiteren beide partijen van de activiteiten. Voor de studenten is het meest voorname doel in alle gevallen de extra arbeidskracht, terwijl er voor de assistenten grofweg een tweetal motieven te onderscheiden zijn, namelijk: van financiële of van ervaringsgerichte aard.

De eerste vorm die ik onderscheid, is die waarbij een student een professionele assistent in de arm neemt die hen bijstaat met uiteenlopende activiteiten en waarbij de student betaalt voor de hulp. Dit is weggelegd voor een kleine groep studenten die voldoende financiële middelen hebben om bijvoorbeeld een naaister of patroontekenaar kunnen betalen. Vervolgens is een tweede subvorm van financiële aard de situatie waarin iemand wordt ingehuurd voor zowel assistentie bij het maken van de kleding als hulp bij uiteenlopende zaken die hierbuiten staan. De assistent is op deze manier een soort *personal assistant* die naast technische ondersteuning bij het schoolwerk ook kan

worden ingezet om bijvoorbeeld boodschappen te doen, te koken of op te ruimen. Deze personen worden vaak met geld betaald maar het komt ook voor, bij deze en andere vormen, dat de student de assistent bij hem of haar in huis neemt en kost en inwoning voor diegene betaalt.

Op kleine schaal komt het voor dat men een medestudent in de arm neemt voor assistentie en hem of haar hiervoor betaalt. Deze uitloper van het fenomeen kan daarom worden onderscheiden als een derde subvorm. Het betreft hier een relatie waar beide studenten afhankelijk van elkaar zijn, maar waar de betalende partij deze omzet in een eenzijdige machtsrelatie. De betreffende student die het assisterende werk verleende, gaf aan na enkele gelijksoortige ervaringen te zijn gestopt met het assistentenwerk maar vertelde mij hierover onder meer het volgende:

'And my classmates in the end, when they had the collection, they started really to mistreat me. They started to misbehave. Of course they knew that I depended on what they paid me, for instance I've got a stories, one of them said that for the time I'm paying for you, you can really sharpen my pencils if I need that. So basically I got that situation in the end of the year. It's not that, it was a lot of money, just like what you could get in a bar. It was about surviving, for me, it wasn't a case that I could choose.' (anonieme student)

Vervolgens is het ook mogelijk dat de assistent een ervaringsgericht motief heeft. Bij deze vierde vorm is de assistent in veel gevallen een aspirant-student die met deze ervaring hoopt een betere kans te maken bij de toelatingsproef. Deze vorm is naar mijn idee één van de meest geaccepteerde vormen omdat de student en aspirant elkaar ontmoeten via openbare aangelegenheden, zoals een prikbord op de Academie of op Facebook, waar studenten een oproep plaatsen wanneer zij op zoek zijn naar assistentie:

'These people are usually found by word of mouth, but there are some many people that want to do it you can find some one in a few weeks to do it. Now for the last three months of school is when most people get help.' (anonieme student)

De studenten die van deze vorm van assistentie gebruik maakten, waren hierover tegen mij erg open en beschouwden het verschijnsel als iets positiefs. Veel studenten hebben immers geen technische achtergrond waardoor hun vaardigheden vaak niet goed aansluiten op de lessen op de Academie omdat deze al in het eerste jaar van hoog niveau zijn. Dit kost veel van hen daarom veel tijd die kan worden opgevangen door een assistent in de hand nemen.

'Having an assistant means that you have a clearer mind, and you are more able to make choices without being affected by the stress of stitching and pattern making. Especially when you don't have a formal education in stitching etc., it can be stressful. Personally I hate it. It's noisy and messy and doing things well is so tiring, because generally you're always working without any certainty that it will come

out well. So having an assistant means that you can afford to be more of a perfectionist and finish things thoroughly better.' (anonieme student)

Ze omschrijven het bovendien als een soort stage waarbij de aspirant-student een stage loopt bij de student en de student in ruil voor deze hulp de aspirant helpt bij het opbouwen van het portfolio voor de toelating. Taal kan hierbij een extra motivatie zijn. Zoals in hoofdstuk drie is gebleken, is taal een belangrijk onderdeel van de socialisatie en een zgn. stage bij een student kan een aspirant helpen bij het zich bekwamen in de Engelse taal. Ook bij deze vorm komt het voor dat assistent bij de student in huis komt wonen, maar kost en inwoning worden hier ofwel niet of maar deels vergoed door de student omdat de motieven van de assistent vaak al voldoende zijn om te willen helpen.

De vijfde en meest openbare vorm van assistentie is er de hulp van vrienden of familie waar op niet-frequente basis gebruik van wordt gemaakt, bijvoorbeeld in een drukke periode. Bij deze vorm is de relatie is bovendien de meest eenzijdige waardoor er van reciprociteit maar ik geringe sprake is. In [Figuur 22] is te zien hoe een studente via Facebook haar vrienden en familie om hulp vraagt voor een bepaalde opdracht. Afhankelijk van de personen die de studenten via deze weg verzamelen, betreft dit over het algemeen betrekkelijk simpele, repetitieve werkzaamheden. In dit geval wil de student mensen verzamelen die overweg kunnen met een breeschaar en daarmee flamingo's uit roze karton moeten knippen. Een soortgelijke anekdote uit een gesprek, deed mij beseffen dat ook deze vorm op grote schaal voorkomt.

'Because of my technical background I have the freedom to sometimes take a day off. I don't know if many people have assistants. I do know they sometimes ask friends, like I do sometimes. I pay the ticket when it's very much needed. I call them and say you are needed here, right nowww!!' (anonieme student)

Het gebruik maken van externe hulp komt dus voor in allerlei verschillende vormen en is over het algemeen gebaseerd op wederkerige relatie. De studenten helpen elkaar onderling nauwelijks met het schoolwerk, omdat het ontwikkelen van de eigen ideeën en vaardigheden centraal staan, gaat iedereen los van elkaar te werk. Er wordt dan ook nauwelijks samen gewerkt.

4.2.1 Aziatische gemeenschappen van studenten en assistenten

'It's not just Japanese students, but it might be true that Japanese and Korean students form very tight communities, and very often they have quite a tight network of acquaintances who come from their native countries looking for someone to work for here, to get accustomed to Belgium in general or to understand the school a bit more.' (anonieme student)

Tijdens de zoektocht naar het verhaal over de assistenten, viel het mij op dat een relatief groot aantal studenten en assistenten afkomstig is uit Azië. Uit verschillende interviews kwam naar voren dat er met name Japanse en enkele Koreaanse gemeenschappen zijn. Hoewel de gesprekken door de taalbarrière ofwel werden afgehouden of moeizaam verliepen, richt ik mij in dit geval specifiek op de Japanse gemeenschap vanwege het feit dat dit de grootste is en daarom voor mij de meest vruchtbare bron van informatie is wat betreft dit onderwerp. Hierop sluit aan dat er sinds de jaren '80 op modegebied een vruchtbare uitwisseling bestaat tussen de Academie en Japan.

In het kader van de Gouden Spoor wedstrijd, ... in 1983, reisde een kleine groep Belgische ontwerpers, onder wie Van Beirendonck, naar Japan om hun collecties te laten zien. 'Ze hadden verwacht dat het in Tokio allemaal zou beginnen, maar niemand kende hun namen en de juiste persmensen waren er niet, om hen onder de aandacht te brengen' (Goyvaerts, 2009: 16). De koers echter, die de Belgische en met name Antwerpse mode vanaf dat moment ging varen, trok op een later moment wel de aandacht van de Japanse modewereld en een aantal van de Antwerpse Zes hebben nu succesvolle winkels in Tokio en Kyoto. De Antwerpse Academie heeft inmiddels zelfs een cultstatus in Japan [Figuur 23]. Om die reden is een assistentschap al voldoende om in Japan in aanmerking te komen voor prestigieuze banen in de modewereld: *'Also our school has a huge cult following in Asia and sometimes assisting a student from the academy can be enough to help them get a job in Asia.'* (anonieme student)

Hoewel deze vorm van het gebruik maken en verlenen van hulp veel lijkt op de vierde vorm, waarbij er naar de hulp gerefereerd wordt als een stage, blijft in dit geval het motief van de student hetzelfde maar de motieven van de assistenten kunnen op twee manieren worden getypeerd. Omdat de Academie in Japan zo'n grote naam heeft, kan het assistentschap al een doel op zich zijn. In tegenstelling tot de Japanse studenten – die vrijwel altijd kiezen voor iemand van de eigen nationaliteit - wordt er door de assistenten niet uitsluitend samengewerkt met Japanners maar ook met studenten van andere nationaliteiten. *'Het Japanse onderwijs is met name gefocust op techniek en de assistenten leveren daarom een bijna industriële kwaliteit'* (anonieme student). Daarnaast zijn er de assistenten die hun ervaring expliciet gebruiken voor de toelating. Zij wenden het assistentschap aan om zowel de Academie te leren kennen en hun kennis van de Engelse taal te verbeteren.

'Around that time there was a guy who was in final year then I tried to contact him and he was looking for someone to assist him. Then I was helping him like one, no two weeks or so, quite short. Then I took the entrance examination here but I could pass the first time. Then I go back to Japan and I finished Art University and after graduation I came back here [Antwerpen] to help a final year student, a French

guy. And then I helped him and he helped me also. Cause I couldn't speak English well, so when I came here the first time that was really difficult and that's why they felt that I couldn't pass.' (anonieme student)

De student van wie het bovenstaande citaat afkomstig is, komt uit Japan en liet weten dat zijn verhaal overeenkomt met dat van veel andere van zijn landgenoten die aan de Academie studeren of inmiddels zijn afgestudeerd. Het is gebruikelijk om voorafgaand aan de toelating in Antwerpen, een bepaalde periode te werken als assistent. Dit gebeurt meestal enkele maanden voordat de shows plaatsvinden. De samenwerking geschiedt op een bijzonder intensieve basis omdat er voor beide partijen veel op het spel staat. Voor de student is de ondersteuning van de assistent cruciaal voor het afmaken van de collectie. De assistenten wagen op hun beurt een grote gok door veel geld te besteden aan de reis naar Antwerpen en zijn daar vervolgens volkomen afhankelijk van de student voor ervaring en bekwaming in de Engelse taal om in de hoop daarmee een betere kans op toelating te hebben. Zij worden voor de hulp die ze verlenen bovendien niet betaald met geld, maar krijgen vaak kost en inwoning vergoed.

Uit gesprekken kwam naar voren dat de levens van de Japanse studenten en assistenten vrijwel geheel in het teken staan van het werken aan de collecties. Hun sociale leven speelt zich daarom ook bijna uitsluitend af in de eigen gemeenschap. Het feit dat dit systeem van assistentie onder de Japanse studenten zo vanzelfsprekend is, maakt dat men er op de Academie ook nauwelijks meer van op kijkt. Zo nemen de Japanse studenten hun assistenten zelfs regelmatig mee het klaslokaal in zodat de assistenten precies op de hoogte zijn van de op- en aanmerkingen van de docenten. De gemeenschap trekt dus haar eigen plan en wordt ook vanuit de academie met rust gelaten.

CONCLUSIE

De uitspraak *'we do not just make clothes'* van de voormalig directrice van de modeafdeling van de Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen was het uitgangspunt voor mijn onderzoek. Deze scriptie bestaat uit vier hoofdstukken waarvan de eerste twee in het teken staan van de ideologische context van mijn onderzoek en de laatste twee juist ingaan op de praktijk van het curriculum.

In het eerste hoofdstuk is de ontwikkeling van Antwerpen als modestad uiteengezet. De modeacademie is onderdeel van de ModeNatie en daarom sterk verbonden aan de ideologie van dit samenwerkingsverband. Het modediscours in Antwerpen is sinds de jaren '80 een sterk Avant-Gardistische koers gaan varen. Walter van Beirendonck staat mede aan de wieg van deze verandering en drukt als de huidige directeur van de modeafdeling van de Academie voor Schone Kunsten nog steeds zijn stempel op de mode die in Antwerpen wordt geproduceerd. Hoewel in deze ontwikkeling altijd de link met de stad en haar inwoners is benadrukt, is gebleken dat dit in werkelijkheid niet wordt nageleefd.

In hoofdstuk twee zijn de gebeurtenissen die zich afspelen in mijn onderzoekscontext in een antropologisch kader geplaatst waarbij omwille van de waarde die op de Academie wordt gehecht aan het ontwikkelen van een persoonlijke visie, eerst is gekeken naar de manier waarop kleding betekenis kan dragen. De academie pretendeert iets toe te voegen aan 'gewoon kleding' en het maken van *not just clothes* zit hem dan ook in het verhaal wat met de kleding wordt verteld en dat is mogelijk omdat kleding op drie niveaus tekens kan afgeven, namelijk: kledingstukken *an sich* of in combinatie met andere kledingstukken en details op kleding hebben een link met een tijd en plaats.

De Academie ontkent onderdeel te zijn van het kapitalistische systeem. De studenten bestuderen een fenomeen wat vervlochten is met het kapitalisme maar worden aangepraat er buiten te staan. Een antikapitalistische houding is op de Academie mogelijk omdat de student daar vrij is om te experimenteren. Van Beirendonck's antwoord op de commercialisering van mode is voor studenten het ontwikkelen van creativiteit en visie. Zodra zij afstuderen en worden geconfronteerd met de zakelijke kant van mode, moeten ze vaak een pas op de plaats maken.

De ideale Antwerpse ontwerper blijkt niet alleen in de praktijk maar ook gezien de theorie over mode en kapitalisme een romantische constructie. Eveneens het idee van de authentieke, originele ontwerper kan gedeconstrueerd worden aan de hand van het werk van Simmel. De ontwerpers kunnen niet ontsnappen aan het spanningsveld

tussen imitatie en originaliteit en deze gedragseigenschappen zijn immers eveneens inherent aan het kapitalisme. Bovendien zijn er vraagtekens te plaatsen bij hoe origineel de studenten zijn als ieder van hen zich conformeert aan de visie van de Academie.

In hoofdstuk drie verschuift de focus meer naar de manier waarop de socialisatie in de praktijk is geordend. Met een analyse van de structuur van het onderwijs en een blik op de opdracht van het etnische kostuum, heb ik aangetoond dat de academie door de werkdruk en de aard van de opdrachten bijzonder effectief is in het aan zich binden van de studenten. De tentoonstelling *Cultuur Couture II* in het Tropenmuseum laat precies het romantische beeld van de (aspirant-)ontwerper zien zoals het volgens de Antwerpse maatstaven geconstrueerd zou worden.

Hoofdstuk vier sluit hier vervolgens goed op aan omdat hiermee een ander perspectief geboden wordt ten opzichte van het ideaalbeeld. De *off stage* van de praktijk is het domein van de studenten en hierin zijn verschillende manieren om zich te organiseren om te kunnen voldoen aan het romantische ideaalbeeld. Het gebruik maken van hulp geschied op talloze manieren, ik heb een zestal vormen kunnen onderscheiden. Dat het gebruikmaken van externe hulp een gevoelig onderwerp is voor de studenten, is te verklaren aan de hand van het feit dat individualiteit en originaliteit op de academie gevierde karaktereigenschappen zijn. Het assistentensysteem is dus wel degelijk een onderdeel van het imago, maar het sluit aan op de ideologie om dit achter gesloten deuren te laten afspelen. Omdat de academie er bewust voor kiest geen aandacht te besteden aan het zakelijke aspect van mode, kan het gebruikmaken van assistentie gezien worden als een manier waarop de studenten dit gat zelf opvullen.

Opvallend is de omvang van de gemeenschap van de Japanse studenten en assistenten. Dit is voor een belangrijk deel te wijden aan de cultstatus die de Antwerpse modeacademie in Japan heeft. Assistentenschap kan daarom al voldoende zijn om een baan in de modewereld van Japan te krijgen. Het succesvol doorlopen van de jaren aan de academie zijn daarom al helemaal een garantie voor een succesvolle toekomst in de mode.

LITERATUURLIJST

- Black, P. (2009). The Detail, Setting Fashion Systems in Motion. *Fashion Theory*, Vol. 13, Issue 4, 499-510, Berg Publishers.
- Bezoekersgids *Dream the World Awake*, ModeMuseum Provincie Antwerpen, 2012.
- Bezoekersgids *Cultuur Couture II*, Tropenmuseum Amsterdam, 2012.
- MoMu catalogus *Een leven in Mode, Vrouwenkleding 1750 – 1950 Uit de collectie Jacoba de Jonge*. Lannoo 2012.
- Benvenuto, Sergio. (2000). Fashion: Georg Simmel. *Journal of Artificial Societies and Social Stimulation*, vol. 3, no. 2.
- Bill, Amanda. (2012). Blood, Sweat and Shears: Happiness, Creativity and Fashion Education. *Fashion Theory*, volume 16, Issue 1, pp. 49-66.
- Boomgaard, J. (2003). Onhaalbaarheid Als Ideaal. *Open*, nr. 5, pp. 26-31.
- Cho, KyeongSook (2009). Cultural Practice as a Methodology for a Fashion Designer's Self-Expression and a New Design Possibility. *Family and Consumer Sciences Research Journal*, volume 37, issue 4, pp. 489-503.
- Esposito, Elena. (2011). Originality through Imitation: The Rationality of Fashion. *Organization Studies*, volume 32, issue 5, pp. 603-613.
- Feitsma, M. (2009). Don't Dress to Impress: The Dutch Fashion Mentality.
- Ferguson, J. (1999) *Expectations of Modernity, the Zambian copperbelt*. University of California Press, Berkely and Los Angeles, California.
- Goyvaerts, Agnes. (2009). *Walter van Beirendonck. De Controversieelste van de Antwerpse Modeontwerpers*. Houtekiet.
- Lears, J., 1994 *Fables of Abundance, a cultural history of advertising in America* BasicBooks
- Martínez, J. G.. (2007). Selling Avant-Garde: How Antwerp Became a Fashion Capital (1990 – 2002). *Urban Studies*, vol. 44, No. 12, 2449-2464.

Mayhew, M. (2006). Review: The Language of Fashion, *Philament*, issue 9.

Nicewonger, Todd. (2012). Discourses of Expertise: The Socialization of Design Talk among Apprenticing Avant-Garde Fashion Designers. Dit artikel is nog niet gepubliceerd, per mail verkregen.

Sahlins, M. (1976). *Culture and Practical Reason*. The University of Chicago.

Show Off Magazine #5, 2012, The Fashion Department of the Royal Academy of the Fine Arts Antwerp, Sanoma Media

Show Off Magazine #3, 2010, The Fashion Department of the Royal Academy of the Fine Arts Antwerp, Sanoma Media.

Teunissen, J. (2011). Deconstructing Belgian and Dutch Fashion Dreams: From Global Trends to Local Crafts. *Fashion Theory*, Vol. 15, issue 2, pp. 157-176.

Windels, Veerle. (2009) *Werken met Woorden*. WPG Uitgevers BE – Ludion

WEBSITES

www.antwerp-fashion.be

<http://www.artesis.be/academie/beeldende-kunsten/mode.htm>

www.modenatie.be

http://www.ru.nl/acw/onderzoek/dutch_fashion_in_a/

<http://www.backstagefashionreports.com/cultuur-couture-2/>

