

DE GEKNIPTE STOF

COLOFON

Redactie: Bart Meuleman

Vormgeving: Jurgen Persijn

Zetwerk: Mediactief

Beeldresearch: Birgit Ansoms, i.s.m. Monica Ho

Beeldcredits: pp. 22, 56, 62, 70: Collectie Erfgoedbibliotheek Hendrik

Conscience, Antwerpen, 119127; pp. 44, 90, 162, 186, 210: Collectie Staatliche

Museen zu Berlin, Kunstbibliothek; pp. 118, 134, 238: Archief Frieda Sorber.

Deze publicatie werd gerealiseerd in samenwerking met het
MoMu-ModeMuseum Provincie Antwerpen



Met dank aan: MoMu bibliotheek; Lipperheidesche Kostumbibliotheek-Staatliche Museen Zu Berlin (Dr. Adelheid Rasche); Collectie Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen; ArtEZ (José Teunissen); Frieda Sorber.

© Uitgeverij Lannoo, Tielt, 2013

ISBN 978 94 014 1237 7

D/2013/45/396 - NUR 452

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgevers.

www.lannoo.com

DE GEKNIPTE STOF

DIRK LAUWAERT

Schrijven over mode

I

007 ... De Naad en het Patroon: denkende vormen

Uit *De macht van mode*

023 ... Kledij en innerlijkheid

029 ... Kledij is een ding

033 ... Kledij en verbeelding

038 ... Het democratisch snobisme

Tien essays in *Nieuwzuid*

045 ... Een kast vol winterkleden

051 ... Leda in het goud

057 ... Mode is één, dragen is twee

063 ... Parade (m) en Maskerade (v)

071 ... Vestimentaire turbulenties

077 ... Imaginaire oplossingen: compensatie en compromis

083 ... Het beeld van de mode: enkele beschouwingen bij *Vogue*

091 ... De klare lijn, de bijtende naad

097 ... Window dressing

102 ... Underdressed / Niets meer (een poging)

II

- 109 ... De geest gaat steeds door het lichaam (m/v):
over *De verbeelding van het mannelijk lichaam*
van Eric de Kuyper
- 119 ... Het moreel en de mode
- 135 ... Intimiteiten uit de garderobe
- 163 ... Mode als fantasie / Kledij als fantasma:
Guy Bourdin, Helmut Newton
- 187 ... Kijk, zonder mouwen!
Chanel, Visconti en Romy Schneider ‘aan het werk’
- 211 ... Audrey Hepburn: fashion star
- 239 ... Visconti, Rocco, Simone, Nadia:
La Robe de l’Histoire

I

De Naad en het Patroon: denkende vormen

Pourquoi couper un plan?

- JEAN-LUC GODARD

HET PATROON is een verzameling papieren vormen, met lijnen en symbolen in potlood. Het ziet er uit als een puzzel, met onderdelen die soms herkenbaar zijn als figuur, maar vaak ook niet. Ze intrigeren door de toegelaten blik achter de schermen. Ze verrassen door de complexiteit van de vormen, nodig om een jasje of een jurk te maken. Het kledingstuk dat we in één oogopslag als een geheel herkennen en overzien, valt op het patroon uiteen in een bizarre collectie van vaak onherkenbare fragmenten. De projectie van de jurk in het platte vlak leidt tot vreemde vervormingen. Het skelet in ons lichaam en het skelet van textiel rond ons lichaam lijken nauwelijks verwant. Maar we leven in een maniëristisch tijdsgewricht, esthetisch gevoelig voor de taal van de deformatie. Het patroon geeft daar een oude en eerbiedwaardige versie van, die tot nu toe zelden op zijn esthetisch kapitaal is getoetst.

Het patroon heeft een complex statuut. Het is fundamenteel een praktisch hulpmiddel dat thuishoort in het atelier en de productiehale. Het is de matrix van een ontwerp, zodat dat getrouw uitgevoerd kan worden – in enkele of in talloze exemplaren. In het patroon ligt

trouwens de kern van een ontwerp, zodat er auteursrechten voor geclaimd kunnen worden.

Het patroon maakt iets duidelijk over kledij en mode dat we makkelijk over het hoofd zien. Want ook al is kledij een fundamenteel deel van de bewegingskunsten (dans, film, maar ook krijgskunst), het is – zo herinnert ons het patroon – ook een *art de l'espace*, een ruimtekunst, verwant aan architectuur en figuratief beeldhouwen. Het patroon als een aparte figuurlijke architectuur. Toch is er tussen de stappende beweging – zo essentieel bij het passen – en die ruimte waarin men leert lopen in de nieuwe jurk een dwingende, essentiële eenheid. De interferenties tussen mannenpak en ruimte, tussen podium en danskostuum zijn dan ook zo wezenlijk dat een onderscheid misplaatst lijkt. Zo lijkt het onmogelijk om een verschil te maken tussen het patroon (als ruimtevorm) en het kleed (als bewegingsvorm). Toch is er de prikkelende en onoverbrugbare afstand tussen *Vogue* en *Burda*, tussen het patroondossier van de firma Dior en de modefoto ervan door Maywald, tussen Romy Schneider in het pakje van Chanel en de werktafel waarop het papieren patroon lag uitgespreid, om uit de stof geknipt te worden. Over de tegenstelling en de eenheid van gekleed zijn en patroon, daarover gaat dit essay.

HET PATROON ALS WERKINSTRUMENT

Het aanmaken van het patroon is een tussenstap, een technisch hulpmiddel met het statuut van een protocol. Het bevat informatie over hoe men te werk moet gaan; het is een productietraject, een handleiding. Het patroon nodigt dus niet uit om te kijken, maar om te doen. We zien in het patroon een handelingstracé uitgezet; in de scherpe omlijnningen is reeds een virtuele hand aan het werk.

Hier worden we echter uitsluitend geprikkeld om te kijken. Zo kijken we eventueel ook naar tentoongestelde architectuur- en machinetekeningen, naar de platen van de *Encyclopédie*. We zien er een technisch denken aan het werk dat even ongewild als onvermijdelijk een eigen schoonheid genereert. De schoonheid van die plannen

treft ons vandaag des te meer, omdat het structureren op zich in onze tijd als een eminent menselijke activiteit wordt gezien, dé culturele modus operandi.

Het patroon is een praktisch instrument – zoals het scenario voor de filmregisseur, het negatief voor de fotograaf, de gerasterde grondtekening voor de schilder, het architectuurplan voor de bouwer. Alle zijn ze *en amont* het resultaat van het creërende ontwerpen en *en aval* datgene wat moet verwerkelijkt worden. Het negatief is reeds helemaal dé foto, het script dé film, de grondtekening hét schilderij, en het is tegelijk helemaal geen film, geen foto, geen schilderij. Het onverfilmde script is alles, maar toch helemaal geen film. Het ontwerp op zich heeft nauwelijks waarde, maar het is verre van waar deloos. Zo laat ook het patroon toe het kleed helemaal en accuraat te maken, zonder het ook maar in de verste verte te zijn. Het patroon is de kern, maar tegelijk is het irreëel: het moet nog gerealiseerd worden, zoals men ook zegt van het draaien van een film.

HET OVERDENKEN VAN EEN VAK

Het patroon overdenken is denken over een *technè* – een werkproces, een ‘manier van maken’, een *métier*. Maar tussen de techniek van het denken en de techniek van het maken is er veel incompatibiliteit. Het instrumentarium van het denken is erop gericht te scheiden, te onderscheiden. Scherp denken is verschillen onderkennen waar anderen geen verschil zien, want geen onderscheid maken. Het instrumentarium van het maken daarentegen is erop gericht om samen te brengen, te verbinden. Tegenover de onderscheidende beweging van het denken, de verbindende van het maken.

Het denken installeert steeds een homogeen vlak voor het denken: alleen het relevante wordt aan het denken voorbehouden. Het maken daarentegen is erop gericht precies het niet-homogene te verbinden: het zuivere denken tegenover het onzuivere maken. Het denken doet algemene uitspraken, het maken zoekt voor iedere situatie een nieuwe, unieke oplossing. Het denken hanteert normen, het

maken kijkt zonder principes naar het resultaat. Denken over vakmanschap houdt een contradictie in, want hoe beter men het métier in categorieën krijgt, hoe minder men het verstaat. De praktische oplossingen staan in de regel veraf van de theoretische. Het categoriale inzicht is vaak geen winstpunt voor handen en ogen, integendeel.

Deze moeilijkheid kan je terugplooiën op de verhouding tussen patroontekenaar en ontwerper. Deze laatste brengt schetsen van het ontwerp aan, met stofmonsters, kleuraanduidingen, sfeersuggesties. Zijn voorstel is een kluwen van heterogene elementen die toch meteen een geheel vormen. De patroontekenaar moet dit synthetische voorstel in patroontermen denken: hoe steek ik het in elkaar, en daartoe, hoe neem ik de globale idee eerst uit elkaar? De patroontekenaar moet vertalen in fragmenten, naden en punten. Het resultaat staat visueel veraf van het oorspronkelijke ontwerp. Toch is het patroon een noodzakelijk instrument om het ontwerp te realiseren.

Beide bewegingen – ontwerpen en patroontekenen – komen tijdens het passen weer samen: heeft het denken van de patroontekenaar de idee van de ontwerper werkelijk gedacht, namelijk gedacht op zijn verwerkelijking, zijn uitvoerbaarheid, dus op zijn levensvatbaarheid?

MODELDENKEN: SELECTIE, PROJECTIE EN SCHAAL

Het patroon behoort tot de familie van het modeldenken. Het patroon reproduceert niet (zoals bijvoorbeeld een modetekening), maar ‘modelliseert’. Drie tactieken spelen hier: selectie, projectie en schaal. De landkaart is daar een goed voorbeeld van.

Al naar gelang de bedoeling van de kaart worden deze of gene elementen opgenomen of weggelaten: selectie. Een kaart is geen foto, maar een filtering. In het patroon is alles wat de koper zou kunnen overtuigen weggelaten, om slechts datgene over te houden wat het maken helpt en stuurt.

Het patroon lijkt op een kadasterplan; de patroontekenaar is de landmeter van de kledij. Het patroon vertaalt geen visuele indruk, maar zet in de precieze materiaalbeschrijving haarscherp de geometrische

realiteit van afstanden en verhoudingen uit. Zoals het kadasterplan geen verkeerskaart is, maar de accurate opmeting van percelen, zo is het patroon een scherpe opmeting van alle noodzakelijke stukken. Het patroon is meteen een productiehandleiding, zoals het elektriciteitsplan van een huis. Het patroon lijkt in sommige aspecten figuratief en analoog, maar het is ook voor een groot deel een tekensysteem met conventionele symbolen voor knopen, hechtingen, plooiën en inkepingen. Bij ieder patroon hoort een impliciete legende zoals bij landkaarten, waarin de conventionele tekens voor wegen, spoorlijnen, waterlopen, hoogtelijnen worden verklaard.

Het model is een arbeidsprotocol: volg die stappen en dan kom je bij het beoogde resultaat, zoals het kookboek, de handleiding voor een doka, het bedieningsboekje voor een apparaat. Het model is een partituur, een dialoog. De tekst wijst ons doorheen een maakproces: ‘eerst dit... en daarna dat...’. Het patroon plooit in de handen van de kleermaker open tot een werkproces doorheen de tijd. Zoals de bouw van een huis die door iedereen gefascineerd wordt gevolgd, zo wordt ook een kostuum stapsgewijs in elkaar gezet. In het patroon zit dat proces samengebond als een boom in een pit.

‘Modelliseren’ is ook projectie. Het patroon projecteert een driedimensionaal object in een vlak. Vaak is het nog ingewikkelder: het patroon vertaalt een tweedimensionaal ontwerp weer in een vlak, maar om dat te kunnen is het vooraf nodig zich van dat ontwerp een driedimensionale voorstelling te maken. Pas dan kan het patroon worden uitgezet.

De projectie is geen creatieve interpretatie, maar moet een feilloos precieze omrekening zijn als van de ene munteenheid in de andere, waarbij geen verlies is toegelaten. Projectie ambieert equivalentie: het een is het ander waard, het ene kan omgezet worden in het andere en omgekeerd.

Het projectievlak is het prachtige kalkpapier. Het is warm geel, ‘krakelt’ en ritselt (het maakt een geluid dat je meteen van alle andere papiersoorten kunt onderscheiden), voelt droog en oogt vet,

is ondoorzichtig (niet transparant), maar opgloeiend doorschijnend (translucide). Het grafiet van het potlood hecht zich in de fijne poriën ervan met de wellust van gesmolten boter. Als je het scheurt, zie je dat het dik en vezelig is. Bij het kalkpapier breken de vezels, ze laten een wit breuklijntje achter. In de stof daarentegen breken de vezels niet, maar buigen voortdurend. Het leggen van kalkpapier is een heel andere handeling dan het leggen van textiel op de naaitafel. Kalkpapier valt nooit in een drapering neer, je kunt het haast stijf optillen. De combinatie van kalkpapier en textiel in het atelier is een verrukkelijk tactiel feest.

Het patroon in kalkpapier wordt vastgespeld op stof – zoals een modeltekening via kleine perforaties houtskoolsporen achterlaat op de vers aangebrachte plaaster voor een fresco. Even ligt het kalkpapier vastgepind op stof, dan zet de schaar de patroonvorm over in textiel. Zo zijn er twee versies van de patroonstukken: op papier en in stof. De eerste versie is het resultaat van berekenen en tekenen, de tweede hoort meteen thuis in de textielhandelingen: naald en draad, ‘snit en naad’. Hier – tussen krakend papier en geluidloze stof – is er sprake van een paradigmawissel, met telkens een heel andere sensibiliteit. Het papier hoort immers bij de wereld van het tekenen en het schrijven, van de berekende herschaling, van de uiterst precieze constructie, als stak je een uurwerk in elkaar. De arbeid van de patroontekenaar is intellectueel, mathematisch. Men moet niet met vage suggesties, maar met werkbare, herhaalbare oplossingen voor de dag komen.

De stof daarentegen waarmee de stikster de toile en later de definitieve uitvoering maakt, heeft een specifieke textuur die je in de eerste plaats tactiel leest. De stof is als aarde met een eindeloze variatie van leem of zand, van kleverig tot korrelig – de stikster ploegt door de stof. Hier volstaan geen abstracte, berekende oplossingen, maar moet telkens een tactiel compromis met de vezelstructuur gezocht worden. Men naait een vest dan ook niet mechanisch ineen, maar steekt ze tastend en proberend in elkaar. De patroonstukken worden niet in serie achter elkaar gezet, maar als een compositie in elkaar gestoken.

Projectie gebeurt steeds op schaal. Projecteren is nu eenmaal geen afdruk door contact, maar een berekende, omgezette kopie. Vandaar de mogelijkheid tot vergroten – zoals een fotogram van enkele cm² omgezet wordt in tientallen m² beeld op het filmscherm –, maar ook tot verkleinen – zoals de modepop in de 18de eeuw, die bijvoorbeeld Gainsborough in zijn atelier had.

Het kledijpatroon maakt van die mogelijkheid om de dimensie te wijzigen echter geen gebruik. Tussen het patroon als projectie en de kledij is de verhouding 1:1. De schaal manifesteert zich elders, namelijk als het graderen, het aanpassen aan de verschillende maten. Het ontwerp wordt uitgezet in de waaier van maten. Door de mechanisering en industrialisering van de confectie is de vraag naar een overzichtelijke typologie van maten en naar gestandaardiseerde procedures voor hun aanpassing een gemathematiseerde kennis. In patroonboeken is het visuele resultaat van deze schema's en berekeningen steeds fascinerend – hun vage verwantschap met de bewegingsanalyses van Marey geeft te denken.

Het 'op maat' geeft de spanning aan tussen de algemeenheid van het ontwerp en de particulariteit van ieder lichaam dat het kleeft in een specifieke maat koopt. Tussen het algemene visuele voorstel van een model en het eenmalige van een maat ligt een intrigerende kloof die de patroontekenaar moet oplossen. Het ontwerp is eigenlijk maatloos, de patroontekenaar analyseert het tot een schematisch ensemble van onderdelen, maar moet het patroon ook verder kunnen projecteren op het scala van de maten. De patroontekenaar maakt dus een aantal glijdende overgangen van het ontwerp tot aan het weerbarstige, eigenzinnige lijf van de klant. In die zin is de patroontekenaar meteen een metafoor voor elk bewustzijn van en handelen met het concrete: genezen en liefhebben, aanleren en macht uitoefenen, schoonheid scheppen en vruchten kweken. Telkens moeten abstracte ideeën in de praktijk worden omgezet. Overal die wonderlijke alchemie van het algemene en het specifieke.

Het passen van de toile – een eerste uitvoering van het patroon in baalkatoen – laat deze logica heel expliciet zien. Een mannequin wordt

uitgenodigd deze eerste versie op basis van het patroon aan te trekken: hoe valt deze patroonversie? De idee van de ontwerper en de technische interpretatie ervan door de patroontekenaar kunnen pas op een levend lichaam geverifieerd en aangepast worden. Het is zoals een filmdialoog die op papier mooi kan lezen, maar uiteindelijk goed in de mond van de acteur moet liggen: meestal moet die dialoog naar de mond van de acteur herschreven worden. Die onbepaalbare marge van verificatie, compromis en overleg, eigen aan deze uitvoerende fase, ontmoedigt de abstract denkende mens die heldere categorieën wil kunnen hanteren. Het samenspel tussen lichaam en ontwerp, tussen patroontekenaar en ontwerper, tussen stof en vorm, tussen drapering en naad is voor de buitenstaander ontmoedigend ongrijpbaar en dus banaal. Of juist fascinerend, door de veelheid en complexiteit van factoren die tegelijk zo spontaan en met zoveel praktisch succes worden ingezet.

HET HILARISCHE PATROON

Het patroon is voor de textielwerker een schematisch werkinstrument, maar voor de kijker oogt het als een karikatuur. Het is leeg als een kindertekening of als informatieve beeldgrafiek. Het ligt open als een fossiel, het zit in elkaar als een trekpop. Sommige delen zijn herkenbaar, andere nemen groteske dimensies aan, het zijn wilde vervormingen voor een fantasiewezen.

Het patroon is ongewild hilarisch met zijn onverwachte verbredingen en vernauwingen als in een spiegelpaleis. Sommige plastische passages ogen als extreem maniëristische complicaties. Net zoals een anatomische plaat de huid oplicht en de spieren en organen blootlegt in dunne, uitwaaiende lagen, zo maakt ook de patroontekenaar niets minder dan een anatomische analyse van het ontwerp. Vergeleken met het ontwerp van de couturier of met de latere modetekening of -foto is het patroon een lugubere demontage waaruit iedere beweging verdwenen is ten voordele van een klinische en hiërarchische fragmentering.

Het patroon houdt het midden tussen de herkenbaarheid van de menselijke figuur (hals, armen, benen) en nauwelijks herkenbare

deformaties (voor jurken en jaspenden). Meestal zijn vervormingen samendrukkend; hier in het patroon zijn ze vooral uitwaaiierend. De in de kledij geprojecteerde figuur wordt als een vloeistof uitgesmeerd; de jurken plooiën uit als reusachtige vlerken van piepkleine vleermuizen. Zo vibreert het patroon tussen herkenning en vervreemding, tussen vorm en vervorming, tussen de nabijheid van het lichaam en de afstand van een prehistorisch organisme.

Het patroon is dus geen huid, maar een verpakking. Zoals het inpakpapier vele keren groter is dan het ingepakte, zo beslaat het patroon een veel grotere oppervlakte dan de huid die bedekt moet worden. Er is steeds zoveel meer stof nodig dan huid. In het schilderij *Apollo en Marsias* van Ribera (1637) zijn er twee stukken stof te zien: terwijl de afgestroopte huid van Marsias een rood lapje is dat van zijn poot getrokken wordt, flappert er rond de serene Apollo een wijde rode doek in de wind. De huid van Marsias is nauwsluitend, het doek van Apollo een overweldigend en genereus volume. Net zo bemiddelt de patroontekenaar tussen huid en doek, tussen de biologische natuur en de ademende drapering, die mythisch onbepaald is.

Zo herinner ik me het subtiele sadisme waarmee mijn moeder het *Burda*-patroon op de stof overbracht, met naalden en een wit textielpotlood. Ze knipte het, drapeerde het op de rug van mijn zusje en nam het er dan weer van af. Even waren stof en rugje één: een gekleed meisje. Dan hing de stof met naalden vastgehecht tussen mijn moeders vingers, als een slap melkvelletje op een theelepeltje.

Ook in het beroemde *Zelfportret met Model* (1927) van Christian Schaad wordt veel met textiel verteld. Een lint geknoopt tot armband, een doorschijnend gordijn, verfrommelde lakens na het vrijen, een paars deken met vierkantjes, een rode kous rondom haar dij. Maar vooral toch het doorschijnend groene hemd waarmee de schilder zijn behaarde borst en zijn tepels laat zien, met een open kraag die hij toe-knoopte met een vetertje. Precies in die toegeknoopte kraag kantelt de koket doorschijnende zijde in een groene huid, met een hechtingsdraad dichtgemaakt. Des te onweerstaanbaarder is die associatie, omdat zij in haar gelaat een breed litteken draagt met zes hechtingen.

Zowel bij Ribera, bij Schad als in mijn kinderherinneringen krijgt de configuratie van ‘snit en naad’ een verontrustende dimensie.

DE LASNAAD

Geen patroon, noch voor drapering, noch voor huid. Het patroon veronderstelt dat men textiel een constructie wil opleggen, of de huid wil markeren. Drapering beperkt zich tot gesp en gordel; de stof wordt gewikkeld, omgeslagen, geplooid en geknoopt. Er gebeurt geen enkele blijvende ingreep – iedere drapering is weer uniek, iedere vorm is vrij, dus vormeloos.

Hoe anders de genaaide kledij. De naad is als het gebinte van een dak, als het tuigage van een zeilschip. Zijn constructielijnen zijn de masten, of de stokken, met hechtingspunten en kabels van een circustent. Eerst ligt het tentzeil nog plat en verfrommeld op het grasveld, dan gaan de stokken recht en spant het doek zich triomfantelijk tot een hijgend volume. Zo tilt de naaister de stof op langs naden en punten, met knippen en stikken, zodat de stof zich vult met volume. Zoals het scheepszeil omhoog gaat en bollend wind pakt, zo draagt de mens textiel: hij blaast er niet alleen zijn lijf, maar ook zijn temperament en zijn passies in. Zoals het innerlijk zich in kledij veruitwendigt, zo zit het menselijk geraamte binnenin het lijf en zijn de naden het textielgeraamte aan de buitenkant.

Drapering is een geut textiel, met vernauwingen en verbredingen, sluizen en watervallen, delta's en stilstaande zijarmen. De drapering ontplooit de stof door ze op strategische momenten samen te drukken. De sjerp is één van de laatste objecten waarin onze kledij ons laat spelen met dat uitgieten van stof. Men knoopt de sjerp om hem vast te zetten, zodat men hem dan in twee panden los kan laten hangen. Gedrapeerd textiel is pure energie. We kunnen er een frivole regelloosheid in leggen.

Hoe anders de geknipte stof, precies opgespannen binnen de naad, als in een folterende trekmaschine. Geen gul textiel, maar een afgemeten constructie, met zo weinig mogelijk stofverlies. Geen negligé, maar

een *serré*. De gedrapeerde stof valt; de geknipte stof trekt aan in de naad. De naad is de plaats waar de energie van de drapering omgezet wordt in de spanning van een constructie. De energiestroom van de op de werktafel uitgespreide stof wordt herleid tot een lokale energieconcentratie, een accumulatie van spanning en kracht. Er zit zowel bij het dragen van als bij het kijken naar een vest of een broek steeds spanning op – hoogspanning zelfs. De patroonontwerper plaatst, regelt en doseert die spanning. De schets van de ontwerper suggereert een bepaalde intensiteit en distributie van spanning die door de patroontekenaar precies geïnstalleerd moet worden. Er is een specifieke ‘*énergie-Chanel*’, zoals er een specifieke ‘*energia-Armani*’ is.

Die naad lijkt op de las van een filmmonteur. De overgang van het ene naar het andere beeld helpt vertellen, maar doet dat op een bepaalde manier, met grotere of kleinere energie, met een verrassende *jump cut* of een elegante *continuity*. De *Schnitt* van de monteur is geen wegnippen, maar een aan elkaar knippen. Ook bij het patroon is het losknippen geen doel op zich, maar de voorwaarde om aan elkaar te stikken. Snijden is bij beide steeds verbinden; het fragmenteren van de coupure is slechts de doordruk van de couture. De plaats waar de las, de naad gelegd wordt, bepaalt de energie en zo de ziel van het kledingstuk. Waar je de naad legt, is – net als in film – een technische, maar tegelijk ook altijd een esthetische en zinnelijke keuze.

De naad is de signatuurlijn van het ontwerp. De naad is een van de vele verschijningsvormen van de lijn die constituerend zijn voor de kledij. De lijn van een drapering is onherhaalbaar en permanent in beweging. De lijn van het patroon daarentegen legt vast; waar je die legt, is dus cruciaal. Die lijn is niet de inspiratie van de drager, maar van de ontwerper. De lijn wordt vast gestikt. Het is *la griffe* van een ontwerper; de tatoeëring van het textiel. Ook in de ontwerp-tekening, ook in de modetekening, ook in de pose van een mannequin voor een modefoto graaf of in de terminologie van het silhouet komt die thematiek van de lijn terug. Het dragen van een kledingstuk is essentieel het dragen van een lijn. Deze dramatische lijn vol karakter

is een prachtige vertaling van de bewegingskunst die in de kledij tot uitdrukking komt. De lijn van de ontwerper geeft een bepaalde snelheid, een bepaalde bewegingsstijl aan, die in de vrije drapering zo zuiver, maar ook zo vluchtig te zien is. De lijn is een vaste, vereenvoudigde en vooral verharde drapering.

In de patroontekening is de lijn echter niet te vinden: zijn kadastrale, meetkundige karakter is ontdaan van energie, agressie, karakter, temperament. Toch is de patroonlijn de voorwaarde voor de heftigheid waarmee la *griffe* een ontwerp tot in zijn ziel definieert. De lijnen van het patroontekenen vormen een netwerk van kruisende strakke hoeken en bogen. Deze analytische weergave van de draperende naadlijn in de stof laat zien dat het patroon tot een heel ander paradigma behoort: dat van de machineconstructie, niet dat van de werking van de machine.

Bij het passen van de toile zie je hoe het werk van de ontwerper balanceert tussen de lijn van het ontwerp en de paslijn die het lichaam van de mannequin eraan oplegt. Twee soorten gebaren geven het verschil aan tussen die twee lijnen: het strelend, zachtjes loskloppend gebaar waarmee het kledingstuk goed gehangen wordt – het draperende gebaar van het passen – en daartegenover de meestal horizontale, vinnige gebaren, snijdend en dwars op de val van de stof. Dat is de lijn van de naad, van de *Schnitt*. In het eerste gebaar wordt ingespeeld op het unieke lichaam van het model, in het tweede gebaar wordt tegen het lichaam de logica van het ontwerp geplaatst. Tussen dat strelende en dat hoekige ligt de regie van het textiel door de ontwerper. Onverbiddeijk én soepel, afgemeten snijden én losjes kneden. Zoals grote regisseurs met hun acteurs omgaan.

POPPEN VAN PAPIER

Het patroon spreekt dezelfde taal als de blokkendoos, als lego, mecano en kapla. De stukken schreeuwen om in het gelid te staan. Maar het meest verwant vind ik de chromo-lithografische plaatjes met figuurtjes, kledingstukken en objecten, voorgedrukt en uit te

knippen. Je had vooral lipjes en gleufjes in acht te nemen, want daar gebeurde later de hechting. Die verbeterde inspanning om de kniplijn heel precies te volgen! Die nieuwsgierigheid om meisjes en mannetjes telkens om te toveren door ze hoeden, broeken en jurken, schoenen en vesten aan en uit te doen! De verrukking van dat spel is me als een ervaring van gisteren ingeprent. In de uit te knippen en samen te stellen papieren patroontjes genoot ik van de maakkant van de vestimentaire illusies en conventies. Ik hoefde mijn figuurtje maar om te draaien om het plooi- en plakwerk te zien waarop de aardige voorkant gebaseerd was – meer was het niet. Niet uit verlangen naar ontluistering, dat is kinderen vreemd, maar om de duizeling van de schommelbeweging tussen glanzende voor- en matte achterkant, tussen mooi en naad, tussen echt en weg. In het binnenstebuiten van het patroon ervaar ik vandaag eenzelfde duizeling – in een mengeling van kennistheoretische en erotische verwarring.

De modeprent heeft met de kinderlijke lust van het patroondenken een veel nauwere band behouden dan de modefotografie. Daarin dwingen de modellen mij nu juist uit het kinderlijke. Ze herijken mijn libido en richten mij op het spel van de erotiek, weg van het zoveel diepere spel van de illusionistische schepping die de kern van het bewustzijn raakt.

Het patroon spreekt tot de kinderlijke lust van dat fantasiespel. Het is verwant aan het poppenspel, aan het plezier om een fantasiewereld te maken, eerder dan ernaar te kijken. De lust van de kleermaker is een heel andere dan die van de kleeddrager. De eerste produceert illusies, de tweede beleeft ze. Het is een andere entree tot het illusioneren. Maar ook de ontwerper en de patroontekenaar gebruiken een andere ingang. De eerste is eerder een scenarist en een regisseur van het sociale, via de kledij. De tweede is veeleer de poppenspeler die met draden en verwrongen stemmetjes meer gefascineerd is door de magie van het illusioneren dan door de opgeroepen illusie, meer door de kunstgrepen dan door het spektakel.

Kijken in het atelier – van een kok, een fotograaf, een monteur of een kleermaker – is steeds weer het begin van een ontdekkingstocht met onvermoede uitzichten. Ieder ‘waarom doe je dat?’ wordt later gevolgd door een ondervragend ‘wat betekent het wat je doet?’.

Is het beroep (maar het kan ook een huishoudelijke taak zijn) steeds en vooral een aaneenschakeling van routines, gebonden door materie en conventies, het is daarom juist ook altijd een openbarende plaats over de vindingrijkheid van een traditie die vorm geeft aan textiel, smaak aan voedsel, ritme en leesbaarheid aan een opeenvolging van beelden. De intieme, praktische kennis van dingen en instrumenten – zoals het gebruik van taal en woorden – houdt steeds de utopische belofte in van een diepere, ware kennis. Een kennis over de dingen zoals ze werkelijk zijn, omdat ze door handen getoetst en door gebruikers beleefd zijn. De logica van het maken en de meer verborgen logica van het gebruiken lijken telkens weer sleutels in zich te hebben voor een zachte, toegepaste, want beleefde filosofie. Een filosofie die door het doen zou gaan, die een denkend doen in het vooruitzicht stelt. Waarbij uiteindelijk niet de taal, maar de hand hét filosofische instrument bij uitstek zou zijn. De droom van een ultieme materialistische filosofie.