

KESZEG ANNA

# DIVATKIÁLLÍTÁSOK MAGYARORSZÁGON

*Király Tamás. Out of the Boks.* Ludwig Múzeum,

2019. 07. 12. – 09. 15., kurátor Timár Katalin

*Clara: Rotschild Klára. Divatkirálynő a vasfüggöny mögött.* Magyar Nemzeti Múzeum, 2019. 11. 16. –

2020. 04. 30., kurátor Simonovics Ildikó

*Ragyogj! Divat és csillogás.* Kiscelli Múzeum, 2019.

10. 11. – 2020. 09. 06., kurátor Szatmári Judit Anna

A járvány előtti időszak elkényeztette a divat iránt érdeklődő magyarországi múzeumlátogatót: 2019 nyarán Király Tamás-életműkiállítás volt a Ludwig Múzeumban, 2019–2020 fordulójára pedig a Magyar Nemzeti Múzeum és a Kiscelli Múzeum is szentelt egy-egy jelentős tárlatot a divatnak: a *Clara: Rotschild Klára. Divatkirálynő a vasfüggöny mögött* életműkiállítást az egyikben, a *Ragyogj! Divat és csillogás*t a másikban. Ez az együttállás olyan kivételes pillanatot teremtett, melyben a divatkiállítások látogatói a nemzetközi múzeumi helyzethez hasonlóan érezhették a helyi viszonyokat: ha nem is ismerték el száz százalékban a divat múzeumi létjogosultságát, de a pozicionálási harcok legalábbis nyugvópontra jutottak. Nem azt akarom állítani ezzel, hogy 2019 előtt ne lettek volna divattal és öltözködéskultúrával kapcsolatos múzeumi törekvések Magyarországon (ilyen volt a *street fashion*nak szentelt 2012-es kiállítás a Kiscelli Múzeumban, melynek kurátora ugyanaz a Simonovics Ildikó, akinek most a *Clarát* köszönhetjük, illetve a Néprajzi Múzeum MaDok-programja a kortárs öltözködéskultúrának, a történeti és néprajzi országos muzeológia pedig a történeti, népi



**Jogosultabb-e  
divatkiállítás  
kurálásában a folyamatosan divattal foglalkozó divatújságíró vagy pedig a muzeológus?**

viseleteknek rendszeresen szentel tárlatokat), viszont a divatról való múzeumi gondolkodás szempontjából igen nagy lépés, hogy szinte egyszerre három, magyar anyagból építkező, a divatgyűjtés, gyűjteményképzés és a kiállítás-konceptió kialakítását komolyan érintő tárlat is megnyílik. Olyan kiállítások, melyek a divat, kosztüm, ruha, öltözet közötti különbségeket kényszerítenek átgondolni. Julia Petrov a divat múzeumi megjelenítésének szentelt monográfiájában arra figyelmeztet, hogy a divatkiállításokról írók/nyilatkozók általában beleesnek az újdonság-hangsúlyozás hibájába, vagyis minden divatkiállítást előzmény nélkül linek, újnak, forradalminak bélyegeznek, miközben a divat múzeumi megmutatása témáját és a technikáit illetően is a 20. század elejétől már magabiztosan adatható (Petrov 2019. 2–3.). Figyelmeztetése ellenére ragaszkodom fentebbi állításomhoz, mely szerint ez az egybeesés Magyarországon mégiscsak újdonságértékű, s bár nyilván vannak folytonosságok az öltözék korábbi múzeumi megjelenítéseiben, ezek a kiállítások remélhetőleg már nem maradnak zárványszerűek, hanem a magyar múzeumi kultúrában folyamatosan fennmaradó mintázatot teremtenek.

Divatkiállításokról kritikát/értelmezést/látogatói benyomást írni szenzitív feladat. Hogy mennyire az, annak olyan szerzőknek köszönhetően lehetünk tudatában, mint Valerie Steele, a New York-i Fashion Institute of Technology főkurátora és a *Fashion Theory* főszerkesztője vagy Christopher Breward, a National Museums Scotland főigazgatója. A divatelmélet meghatározó lapja, a *Fashion Theory* többször is szentelt tematikus lapszámot a divatmuzeológia kérdésének, és rendszeresen közöl divatkiállításokat érintő kritikákat, valamint markánsan jelenti ki azt is, hogy a divatkiállítás a divat kortárs mediális megjelenései között vezető szerepet tölt be (Steele 2008). A divatmuzeológiával kapcsolatos értekező szövegek két központi nehézségbe ütköznek. Az egyik a divat múzeumi legitimitásának kérdésköre: a sokasodó és nagy közönséget megmozgató tárlatok ellenére minden egyes új esetben indokolni kell a divat múzeumi megjelenésének létjogosultságát, ismételten ki kell fejteni a divattárgy és egyéb muzeáljelenségek viszonyát, fel kell menteni a divatot a piacnak és kereskedelemnek való teljes kiszolgáltatottság vádjá alól. Ugyanakkor igen fontos problémát jelent az, hogy ki írhat divatkiállításról (Palmer 2008), kinek tiszte megítélni egy kiállítás szakmaiságát: az akadémiai szférából érkezők, a múzeumi beágyazottsággal rendelkezők, a gyűjtők-tulajdonosok, a tervezők milyen legitimitási harcokat folytatnak le egymással. A divatelmélet mint akadémiai diszciplína ugyan néhány évtizede már intézményesülően van, ugyanakkor ez az időszak nem bizonyult elégségesnek ahhoz, hogy a kompetenciaterületek jól láthatóvá váljanak, hogy a megszólalás és állásfoglalás pozícióját a különböző érdekszférák természetesenként fogják fel. És ha mindez igaz a nemzetközi folyamatokra (Breward 2008, Steele 2008, Palmer 2008), akkor Magyarországon még inkább az. E kiállítás-dömping hozza el annak lehetőségét, hogy megteremtődjék egy olyan tudományosan is érvényes beszédhelyzet, mely a divat múzeumi reprezentációiról szól, a muzeáljelenségként létrehozott ruhát és annak lehetséges kontextusait, a kiállítás mint alkotás koncepcionális kérdéseit értékeli. Cikkem meg akarja ismételni Palmer 2008-as *Fashion&Theory*-beli szövegének gesztusát, melynek következtetése az, hogy a divatkiállítások megítélésében érdekeltté kell tenni mind a mindenkor múzeumlátogatókat, mind az akadémiai szférából érkezőket, a divatjelenségek iránt érdeklődő kutatókat, hiszen csak a kompetenciák és igények kölcsönös elismerése eredményezhet egészséges dinamikát.

■ Ebben az alfejezetben három olyan problém szerkezetet vázolok, melyek a divatkiállítások értékelésében visszatérő szempontot jelentenek, s a későbbiekben a három kiállítás megítélésében ezekre a szempontokra fogok hagyatkozni.

A divatmuzeológiával kapcsolatos szakirodalom egyetért abban, hogy a divattárgyak múzeumi élete kettős történeti ívvel rendelkezik, és így két diszkurzív hagyományra is tekint vissza. Az egyik történet a néprajzi és antropológiai muzeológiához kapcsolódik, és a ruha mint használati tárgy, a materiális kultúra történeti változatainak tanúsítója kerül elénk: a néprajzi gyűjteményekben a társadalmi csoportok viseleteinek dokumentálása kiemelkedő szerepet tölt be. A másik történet jóval későbbben kezdődik, és a ruha antropológiai lényegével viszonylag keveset akar kezdeni: ez a folyamat a divat populáris kultúrabeli emancipatorikus térfoglalásának része, és leginkább arról szól, hogy a piaci logikának kiszolgáltatott iparág tárgyai hogyan válnak múzeumi megőrzésre méltóvá. Az egyik történet az 1700-as években, a másik a 20. század első felében kezdődik (Webb–Yokobsky 2020).

A 19. században uralomra jutó divatrendszerhez kapcsolódó öltözetek archiválása és gyűjtése kettős problémával találja szemben magát. (1) Az egyik kérdés az *efemeritás és frivolitás*: a divatok lényegi eleme a változás, s ha ez így van, mi az, ami eléggé markáns/jelentős ahhoz, hogy múzeumi megőrzés tárgyává váljék? Hogyan lehet a hétköznapi tárgyai között szelektálni? Mi adja a hétköznapi divattárgy múzeumi státuszát? Hogyan lehet a divat változó fogalmát a múzeumi tárgy fogalma által lehorgonyozni? (Esculapio 2019) (2) A másik kérdés a *divat művészeti státuszát* illeti: Giorgio Armani, Versace vagy éppen az először múzeumba kerülő Yves Saint Laurent kreációi esetében rendre felmerült a kérdés: méltóak-e arra, hogy Michelangelo és társai alkotásai mellé kerüljenek. Steele a Metropolitan Museum 1999-ben megíúsult Chanel-kiállítás tervének példáján mutatja be, hogy a divatkiállítás milyen anyagi tét lehet egy-egy múzeum esetében (a kiállítás lemondása miatt a múzeum 1,5 millió dolláros támogatástól esett el, amit a márkától kaptak volna). Ugyanakkor azt is kiemeli, hogy bár a példa extrém, két tanulsága van: figyelmeztethet arra, hogy a divat erőteljesen piacorientált iparági szerkezete minduntalan felidézi, hogy egyébként a múzeum is piaci folyamatok szereplője, csak ezt a szerepösszefüggést hajlamosak vagyunk nem észrevenni vagy nem elismerni (Keszeg 2018), illetve arra is, hogy a tervező vagy művészeti vezető kiállításba való beavatkozásának, részkurátori szerepre tartott igényének senkit nem kellene meglepnie, hiszen az önreprezentáció igen fontos formájáról van szó, így valamelyes kontroll természetes (Steele 2008. 17–18.).

Utolsó szempontként a divatkiállítások megítélésének még egy neuralgikus pontját emelem ki. Mivel a kortárs divatjelenség a tömeglátványosság korának szülötte, s a fölösleg, a túlzás vízióit gyakran teszi magáévá, a divatkiállítás is a vizuális túlretorizáltság, a nagyon erőteljes látványhatás technikáit alkalmazza. A látvány, a tömeglátványosság elutasítása ugyanabba a populáris kultúrát érintő kritikai hagyományba illeszkedik, mely a divatot is diszkreditálja. Az előítéletek enyhülését az sem segítette elő, hogy a divatkiállítások egyik nagy kezdeményezőjének tekintett Diana Vreeland a maga karakán módján egyértelműen letette voksát a látványosságelvű tárlatkonceptió mellett, és a történeti igényességet a monumentalizmus és teatralitás oltárán áldozta fel (Steele 2008. 38.).

A sokáig divatlap-főszerkesztőként dolgozó Vreeland a kiállítás tárgyként működő történeti öltözetet ugyanolyan perspektívában látta, mint a lapba kerülő darabokat: kortárs divatok ihletőjének.<sup>1</sup> Látásmódja és kiállítás technikája e látványosság-összefüggést egy korábban már látott probléma másik leágazásává teszi: divatkiállítást rendezni és divatkiállításról írni a kompetenciaterületek definiálhatlansága és nehezen definiálható volta miatt nehéz. Jogosultabb-e divatkiállítás kurálásában a folyamatosan divattal foglalkozó divatújságíró vagy pedig a muzeológus, aki a ruhatárgy vagy divattárgy gyűjtemény és archiválás felőli megértésének szakembere? Ráadásul a *fashion curation* önmagában is intézményesülő kifejezéssé nőtte ki magát az elmúlt években, s a művészet, divat, vásárlás, márkaképviselet, viselés- és vásárlásélmény, tervezői koncepció közötti összefüggések terepévé vált (Pecorari 2012).

### **Divatkiállítások. Gyűjtemény, koncepció és térhasználat**

■ Az előző alfejezetben tehát három problémakört vetettem fel a divatkiállítások vonatkozásában: az első összefüggés a divattárgy jelenségének körülhatárolását érinti (mi a divatkiállítás tárgya, hogyan archiválják, gyűjtik, milyen értelemtulajdonításnak köszönhetően válik muzeáljelenséggé), a második a kiállítás koncepcióját, a tárgyak egymás mellé kerülésének forgatókönyvét és rendezőelvet illeti, a harmadik pedig a látványszerűsége, a térhasználatra és kivitelezésre vonatkozik. E három szempontot viszem végig mindenik kiállításon úgy, hogy az első kettőt tételesen nem választom szét.

A Király Tamás- és a Rotschild Klára-kiállítás strukturálisan hasonló kérdésekkel találja szemben magát, amikor az egyéni divattervezői profilt emeli a középpontba. Természetesen nagyon más az ötvenes-hatvanas-hetvenes évek elitjének gardróját tervező Rotschildot, mint a nyolcvanas évek antidivatjára ráérező Királyt színre vinni, abban azonban mégiscsak van hasonlóság, hogy a kurátor vállalkozása akkor lesz hiteles, ha a tervezői munkát valamennyire vissza képes idézni, illetve azt az örökségközösséget is látjuk, amely a tervező megrendelői/együttműködői köre volt. A strukturális hasonlóságok abban is láthatók, hogy mindkét kiállítás kurátora számos az irányba mutató történetet/anekdotát idéz fel, mely szerint a kutatómunka adott értéket a divattárgyaknak, illetve azonosította az elfeledett, szemétre ítélt vagy ismeretlen értékű darabok „jelentését”. A tárgyak begyűjtésének, a gyűjteményképzésnek a nehézségei éppen arra utalnak, mennyire nincs önértéke a divattárgynak. Még akkor sem, amikor e ruhák viselői átszellemülten idézik fel a ruhaviselés szituációját, amikor a hiánygazdaságok a ruhák bizonyos típusait nehezen pótolhatóvá, kincssé avatták. A Rotschild- és a Király-kreációk begyűjtését azonban mindössze ezek az általános vonatkozások kötik össze: egyébként a Kádár-kor női elitjével és középosztályával foglalkozni természetesen egészen másfajta felbukkanásoknak enged teret, mint a nyolcvanas évek avantgárd divatfogyasztóival. Simonovics Ildikó leírásokból, folyóiratokból, visszaemlékezésekből ismeri a Rotschild-kreációkat, a Magyar Nemzeti Múzeum YouTube-csatornáján elérhető kuratori tárlatvezetése több olyan „tárgytörténetet” is elmesél, amely esetben a tárgy iránti kíváncsiság hívta életre a tárgyat magát, igazolva, hogy a múlttal való foglalkozás mennyire prospektív munka (lásd például Rotschild Klára karkötőjének mitikus történetét). Timár Katalin hasonlóan jár el a Király-kreációkkal: a Király-performanszokban, bemutatókon szereplők emlékei és gardrójai őriznek meg öltözeteket,

miközben itt az a probléma is megjelenik, hogy a tervező mennyire archiválja saját életművét. Az antidivat krédójának megfelelően gyakran igénytelen alapanyagokból dolgozó Király sokszor éppen maga nem érezte fenntarthatónak kollektív megőrzését (a kis tér, az új kollektívok anyagszükséglete sokszor hozatta meg azt a döntést, hogy kidobta munkáit, vagy új kollektívokban használta fel alapanyagait). E két kiállításnak tehát azzal a kettős feladattal kell megküzdenie, hogy kirajzoljon egy alkotásesztétikát és egy ruhahasználó közösséget: mind a Rotschild-, mind a Király-ruhákat hordani kivételezett pozíciót jelent, az egyik esetben azonban a társadalmi-gazdasági kivételezettség értelmében, a másikban viszont a szubkulturális tőke teremti meg a státuszt. Rotschild 1976-ban követett el öngyilkosságot – még aktív tervezőként, Király Tamás kevesebb mint egy évtized múlva már divatperformanszait rendezte. Mégis e két történet éppen annyira ellentétes egymással, mint ha Coco Chanel és Jean-Paul Gaultier ruhátárgyait akarnánk közelíteni egymáshoz. A társadalmi érvényesülés és megfelelés céljából viselt öltözet, illetve a státusz- és rendszertagadás gesztusaként a tettet is átértelmezésre váró keretként felfogó ruhakísérletek divatot jelentenek ugyan, de a divatrendszer nagyon más pontjain helyezkednek el.

A divat fogalmisága szempontjából a *Ragyogj!* Rotschild Klára tervezői ethoszához áll közelebb. A Kiscelli Múzeum tárlatának az a nívója, hogy megpróbálja a polgári divat egyik nagybeszélését, a társadalmi kivételezettség felmutatását színre vinni. Ha még mindig igaz Simmel azon állítása, hogy a divat a beilleszkedés és kiválás sajátos dinamikájából táplálkozik, akkor a csillogó öltözet viselők mindig a különbség megmutatására voksolnak. A kiállításon meg is mutatkoznak ezek a kategóriák: a gazdasági elíttek, az egyházi méltóságok, a politikai vezetők, a szórakoztatóipar teremtette hierarchiák csúcán levők. A csillogó, fényes felületek a divat születésének evolúciós kérdéskörét vetik fel: ahogyan az állatvilágban a feltűnő külső, úgy az emberi közösségekben is a tekintetet odavonzó ragyogás a legegységesebb társadalmi versengés és hatalomigény velejárója. Amikor Szatmári Judit Anna a divat e vetületének felvillantására tesz kísérletet, akkor az öltözködéskultúra e narratívájában hívők közössége iránt is érdeklődik. Az ő esetében merül fel az a probléma, mely sok nemzetközi divatkiállítás esetében is, hogy amennyiben a divattárgy piaci értéke magas, egy márkatermék nem gazdasági környezetben való megmutatása milyen gazdasági feltételek között lehetséges. Ha egy Rochas estélyi cipő néhány száz euróért hozzáférhető, akkor annak egy pár eurós jegyár ellenében történő megtekintése a trinitáriusok korábbi templomában olyan kettős értéktulajdonítási logikába helyezi a tárgyat, mely a kurátortól vár el másfajta kompetenciákat. Emlékezzünk vissza a meghíúsult Chanel-kiállítás példájára: Steele kiemeli, teljesen egyértelmű, hogy egy Chanel-kiállítást nem a Dior fog szponzorálni. És az is teljesen egyértelmű, hogy egy boltban kapható termék értéke a múzeumi megjelenéstől ugyanúgy potenciálisan megnövekedhet, mint egy műtárgyé, ugyanakkor a műtárgy limitált szériában készül, míg ruhatárgyból ugyanazzal az eredetiségigénnyel végtelen számú gyártható. Vagyis a művészet kurátorai a divat kettős nyeresége miatt védik annyira területüket a divattárgy múzeumi terjedésével szemben. Szatmári Judit Anna a kiállításon látható luxustermékek esetében nem a márka általi szponzorálást választotta megoldásként (a magyar márkákat leszámítva), hanem egy személyes gardrób, a műgyűjtő Eleni Korani, az Ernst Galéria tulajdonosa öltözékeiből állított ki néhányat.<sup>2</sup> A *Ragyogj!* tehát a művészet és a luxusöltözetek viszonyának egy sajátos narratíváját meséli el, azt, ahol a divattárgy a művészet érté-

kesítésének kelléke és eszköze lesz: ahhoz, hogy a kurátor a gyűjtő előtt kompetenciáját bizonyítani tudja, a divattárgyak legértékesebb és legláthatóbb rétegét kell viselnie.

A három kiállítás tehát két esetben történeti és kisközösségi divatkonceptiókat, egy esetben pedig egy hagyományos divatértelmezést mutat fel. Térhasználatuk is ezeknek a koncepcióknak rendelődnek alá.

A Király Tamás-kiállítás központi vizuális metaforája a *kifutó* és az *installáció*. Király életműve a kifutóteremtés radikális gesztusaiként is olvasható: az utca, a színpad, a fesztiválkörnyezet stb. mind-mind felfogható olyan térként, ahol a modellek felvonulhatnak. A világ hordhatatlan egyneműsége elleni lázadásként Király öltözetei megadják a tér szuverén kezelésének szabadságát: a személyes tér, a városi tér, a testtér egymás folyamatosan átértelmeződő kontextusai. A kifutó éppen ezért ennyire lényeges, mert nem pusztán egy kollekciónak végigvonulására lehetőséget teremtő helyszín, hanem a Király-ruhákban újrafogalmazódó identitás érvényességének garanciája. Ugyanez igaz az installációkra is: Király forradalmasítja a maga körül látott tereket, saját tárgyainak keres helyet bennük, nem akarja a korábbi rendeltetéseket megérteni, sem integrálni. A Ludwig fegyelmezett tereiből éppen a ruhák térképző spontaneitásának láttatása hiányzott.

Simonovics Ildikó jól érzékelhető kuratori ambíciója, hogy valami olyasmit kapjunk Rotschild Klára esetében, mint amit mondjuk a párizsi Yves Saint Laurent Múzeum ad vissza Yves szalonjából és műhelyéből: megpróbálja rekonstruálni a szalonban dolgozó munkatársak és a klientúra tapasztalatát.<sup>3</sup> A Nemzeti Múzeum Rotundájában látható menyasszonyiruha-tárlat csak felvezetés a Kertészházban látogatható kiállításához, ahol a bemutatott anyag három koncepcionális egységbe szerveződik. Az első a tervezőnő életrajzának és néhány személyes tárgyának a bemutatása, a második a műhely, a harmadik pedig a szalon megidézése, az alsó szinten pedig szintén a szalon hangulatának megidézése folytatódik divatrajzokkal, anyag- és illatmintákkal, próbafülkével. Az Yves Saint Laurent-párhuzam azért is beszédes, mert az Avenue Marcel 5. szám alatti múzeum valóban a tervező műhelye és próbaszalona volt, így ott a személyi aura megidézése kisebb feladat, mint a Rotschild-tárlat esetében. Ugyanakkor Simonovics nagy teljesítménye, vagyis hogy mikrotörténeti igényességgel gyűjtötte össze egy korábban szinte ismeretlen élet és divatfogyasztói közösség tárgyait, az első teremben kissé nyomasztóan hat: a falra felkerült információkból egy jól olvasható idővonalhoz képest sok van. A nézőt kétszeresen is megdolgoztatja: egyszerre kell megtanulnunk Rotschild Kláráról mindent, ami tudható (Yves Saint Laurent esetében a múzeumlátogató már rendelkezik valamennyi infóval, éppen ezek beágyazására kíváncsi), illetve egyszerre kell a tárgyak kivételességéről meggyőződnünk. A kiállításához készült kuratori video-tárlatvezetés jól érzékelteti, hogy ez az információbőség azzal is összefüggésben áll, hogy a kurátor az archiválás és gyűjtés történeteit mindig az első felfedezés izgalmával képes elmesélni.

A két kiállítás közös tanulsága, hogy Király Tamás és Rotschild Klára életművét egyaránt fel kellett építeni. *A Ragyogj!* esetében a kuratori kihívást a rendezőelv megtalálása jelentette. Szatmári a csillogást egy nagyon köznapisághoz vezeti vissza: az égitestek fényéhez. Ennek megfelelően a csillogó öltözetek a fehér, a sárga és a rezes árnyalatú fény színskálájának felelnek meg, a Nap, a Hold és a csillagok fényének. Ezek a formák adják a kiállítótér struktúráját is: az égitestek formái a ruhák kiállítására szolgáló piederstálként funkcionálnak.

A *Ragyogj!* fő erénye, hogy egy általános divatkonceptiót visz színre, s a koncepcuális sémának keres térbeli kivételést; meg kell jegyezni azonban, hogy az égi-testekre való utalás nem szervesül a bemutatott ruhadarabok társadalmi-gazdasági-politikai jelentéséhez, így pusztán metafora marad.

A 19. században létrejövő divatrendszer lényege, hogy lehetővé teszi a test társadalmi performanszait. A kiállítások megbírták volna ennek a belátásnak az érvényesítését: a bábuk, a tárgybeállítások ugyanis nem tettek meg mindent annak érdekében, hogy felidézzék a ruhalátvány hétköznapi spektakulumát, a ruhaviselés mindhárom esetben nagyon más szempontokat követő politikumát.

Tudatában vagyok annak, hogy egy kiállítás elkészülte a koncepció és a kivitelezési lehetőségek közötti folyamatos alku. Az itt felvetett szempontok egy-szerre akarnak módszertani és kritikai fogódzókot teremteni egy divatkiállítás megértéséhez. S bár az úgynevezett identitásparadigma a társadalomtudományokban lezárult, a divattárgy legtöbbit még mindig az önmagaság-technikákról tud mondani.

#### ■ IRODALOM

- Breward, Christopher: *Between the Museum and the Academy: Fashion Research and its Constituencies*. Fashion Theory 2008. 12:1. 83–93.
- Esculapio, Alex: *Items: Is Fashion Modern?* Fashion Theory 2019. 23:4–5. 579–587.
- Keszeg Anna: *Divatmárkák és múzeumok*. Múzeum Café 2018/4. szept.–október, 113–135.
- Palmer, Alexandra: *Reviewing Fashion Exhibitions*. Fashion Theory 2008. 12:1. 121–126.
- Pecorari, Marco: *Vreeland after Vreeland. On Fashion Curating*. Contributor Magazine 2012. Summer Issue.
- Petrov, Julia: *Fashion, History, Museums. Inventing the Display of Dress*. Bloomsbury, 2019.
- Steele, Valerie: *Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition*. Fashion Theory 2008. 12:1. 7–30.
- Webb, Matthew – Yokobsky, Matthew: *Fashioning Inclusion, Designing Internationalism. Pierre Cardin at the Brooklyn Museum*. VAR 2020. 36:1. 178–200.

#### ■ JEGYZETEK

1. A magyar divatmuzeológia története ezen a ponton érintkezik a nemzetközi folyamatokkal. F. Dózsa Katalin, akit a magyar divattörténet-írás nagyasszonyaként emlegetünk, részt vett a Vreeland kurátori vezetése alatt létrejött *Fashions of the Habsburg Era: Austria-Hungary* kiállítás munkálataiban. F. Dózsa erről több interjújában is meghatározó szakmai élményként nyilatkozott – lásd pl. Heilmann Anna: „Nem lepkegyűjtő vagyok, hanem raktárgyűjtő”. *Divattörténeti pár perc F. Dózsa Katalin művészettörténésszel A magyar divat 1116 éve című könyv apropóján*. <http://archiv.magyar-muzeumok.hu/interju/cikk/655> (2012. 05. 31.). Ez az interjú egy divattörténet múzeum létrahozásának szándékát is megfogalmazza.
2. A kézirat véglegesítésekor (2020. szeptember 6–7.) kezdtek megjelenni a facebookon azok a posztok, ahol a kurátor a múzeum állományának gyarapodását dokumentálta a kiállítást követően. Az említett Eleni Korani és magyar márkák a kiállított darabokból ajánlottak fel a múzeumi gyűjtemény számára.
3. Bár a szövegben nem hivatkoztam rá, a kiállítás holdudvarát növeli Simonovics Ildikónak a kiállítással egy időben megjelent Rotschild-monográfiája: *Rotschild Klára – A vörös divatdiktátor*. Jaffa, Bp., 2019. Mivel terjedelmi okok miatt a kiállításokat kísérő kiadványokkal itt nem foglalkoztam, ezt a könyvet sem használok tár-latvezetőként. Pedig a szöveg és a kiállítás összeolvasása külön izgalmas értelmezés tárgya lehetne.