

Dragtjournalen

Årgang 9 Nr. 12 2015



Tidsskrift udgivet af Den Danske Dragt- og Tekstilpulje

Dragtjournalen

- Tidsskrift udgivet af Den Danske Dragt- og Tekstilpulje

www.dragt.dk

Mail: rykind@bbsyd.dk

Kolofon:

Ansvarshavende redaktør på Dragtjournalen nr. 12:

Kirsten Rykind-Eriksen

Redaktion:

Camilla Luise Dahl

Karen Woer

Kirsten Rykind-Eriksen

Kristine Holm Jensen

Vivi Lena Andersen

Faste Anmeldere:

Thomas Meldgaard

Marie Riegels Melchior

Dragtjournaludvalget:

Camilla Luise Dahl

Tove Engelhardt Mathiassen

Catharina Oksen

Lay out:

Catharina Oksen

Indhold

Forord	3
Kirsten Rykind-Eriksen	
 Håndværks kompetencer i uddannelsessystemet	4
Susanne Klose	
 Smock	10
Louise Agger Green	
 Object in fokus - History of a Chinese costume	20
Laila Glienke og Wu Manlin	
 Egtvedpigens dragt – en rekonstruktion i 2013	31
Anna Batzer og Ida Demant	
 Bæredygtighed fra et designerperspektiv	44
Maria Christine Grøn og Esben Rahbek Gjerdrum Pedersen	
 Dragtjournalens Favorit 12	
 Helles hønsestrikkede nederdel i Den Gamle By	50
Tove Engelhardt Mathiassen	
 Varia	
 To lærredsvævere i Danmark 1592 og 1655	54
Camilla Luise Dahl	
 Anmeldelser	57

Forord

Af Kirsten Rykind-Eriksen

Temanummer om håndværk

I dette nummer af Dragtjournalen har vi sat fokus på det tekstile håndværk, set fra forskellige konkrete synsvinkler. Håndværket kan være abstrakt og dyrkes som forskning, og det kan være taktilt, materielt og kropsligt, når et produkt bliver til. For nogle år siden var der en voldsom debat, da oplæring i tekstile håndværksteknikker blev trukket ud af designuddannelserne. Nu skulle uddannelserne gøres forskningsrelaterede. Debatten kredsede især omkring Kunstakademiet og Danmarks Designskole, der oprindeligt rummede Skolen for Kunsthåndværk. Flere fremtrædende personer mente, at det ikke var muligt at blive en god designer uden at kunne selve håndværket, f.eks. som keramiker, væver, brodøse, stoftrykker, møbelsnedker m.fl. Artiklerne i dette nummer kommer med spændende eksempler på kombination af forskning og den håndværksmæssige kunnen.

Susanne Klose giver et fint indblik i, hvilken rolle håndværk i dag får lov til at spille i forskellige uddannelser, lige fra folkeskolen til universitetsniveau. Tidligere var det resultatet af anstrengelserne, det færdige produkt, der var det væsentlige, i dag gælder det processen for at fremme kreativitet hos børn og unge i folkeskolen. I den anden ende af uddannelsesskalaen er det vigtigere at arbejde med de grafiske Adobe programmer.

Louise Agger Greens artikel om smock er et eksempel på kombinationen af forskning i en gammel teknik og forsøg på at industrialisere den tidskrævende teknik ved at omsætte smocksyning til symaskine og hæftning med trykknapper, som er blevet til Mega Smock. Det er der kommet nogle flotte ærmer ud af med en særlig materialitet.

Laila Glienke og Wu Manlin har analyseret en gammel kinesisk dragt, båret af et familiemedlem tæt på den kinesiske kejser. I silkebroderiets motiver er indfældet megen symbolik og værdighedstegn for bæreren.

Anna Batzer og Ida Demant rekonstruerede Egtvedpigens dragt til VejleMuseerne i 2013. Udover at kunne trække på deres egen tidligere erfaring, kunne de også denne gang trække på den forskning, der er sket på CTR i oldtidens tekstiler og deres analyse af den originale Egtvedpigedragt. Arbejdet med rekonstruktionen er en kombination af forskning og brug af oldtidens håndværksteknikker inden for spinning og vævning. Resultatet blev en meget smuk dragt, smykket med den arkæologiske bronzesmed, Ken Ravn Hedegaards, afstøbning af den originale bælteplade.

Maria Christine Grøn og Esben Rahbek Gjerdrum Pedersen er til gengæld helt fremme i nutiden, når de interviewer Rachel Kollerup om, hvordan hun fremstiller bæredygtigt design. Hvad går det egentlig ud på? I hendes tanker omkring bæredygtigt tøj og design, ligger der krav, som jævne mennesker kunne nikke genkendende til for 200 år siden. Tøj skal være slidstærkt, smudsafvisende, holdbart og ikke vaskes unødvendigt ofte. Tøj skal holde meget længere, end vi efterhånden har vænnet os til, herved spares ressourcer og CO2.

Til Favoritten har Tove Engelhardt Mathiassen skrevet om hønsestrikk fra 1970'erne – et politisk håndværk. Her var processen også væsentlig – et perfekt udseende af mindre betydning.

I Varia får vi to skifter fra lærredsvævere henholdsvis i 1592 og i 1655. Skifterne giver os indsigt i typer og antal af væveredskaber med tilbehør. Det kan fortælle os om, hvor stort et væveværksted var, om kamstørrelser og hvilke typer stoffer, de vævede.

Tre bøger er anmeldt, hvoraf den ene netop er en kildeudgivelse over skifter i Helsingør.

God fornøjelse!

Håndværks kompetencer i uddannelsessystemet

Af håndarbejds lærer og cand. pæd., Didaktik materiel kultur, Susanne Klose

Håndværk er et af de ”nye” Buzzword. Vi ser det i Folkeskolen i det nye fag Håndværk og Design, vi ser det i den kulørte presse, hvor håndværk er det store tema i *Alt for damernes Interiør tillæg*, februar 2015. I diverse magasiner og aviser kan vi læse om den unge brodøse Tine Wessel, hvis håndarbejde hurtigt vinder frem i takt med stor efterspørgsel på broderede genstande og kurser i at lære at mestre teknikkerne¹. Der er fokus på debatten om det gode håndværk med bl.a. tv udsendelserne *Dansk Håndværk – oldschool eller supercool?* og de aktuelle programmer: *Made in Denmark*. Med de nye skolereformer på Erhvervsuddannelserne og i Folkeskolen er der kommet fornyet fokus på det gode håndværk, som har en lang og stolt tradition i Danmark.

Uddannelser og håndværk

Jeg vil i artiklen lave forskellige nedslag indenfor uddannelsessystemet, hvor omdrejningspunktet er håndværk. Hele fødekæden vil være i spil fra håndværk i folkeskolen til håndværk på efter- og videreuddannelse. Her vil fokus ligge på Kunstakademiets Designskole i København, Designskolen Kolding og på Professionshøjskolen UCC Håndarbejdets Fremme med søsteruddannelsen på TEKO i Herning samt på Erhvervsuddannelserne. De forskellige skoler har alle forskellige kompetenceprofiler og retter sig mod forskellige målgrupper, men håndværket spiller i alle tilfælde en større eller mindre rolle i uddannelserne.

Håndværk i folkeskolen og på de erhvervsfaglige uddannelser

Håndarbejde og sløjd har i en længere årrække været stærkt nedprioriteret i Folkeskolen. I 2007 blev fagene slået sammen til *Materiel design* på læreruddannelsen, men faget eksisterede ikke i skolen, og dette fik store konsekvenser i form af meget få studerende på uddannelsen og en ikke klar definition af fagene i skolen (Nielsen, 2013).

I det nye fag i folkeskolen, *Håndværk og Design*, smelter hånd og ånd sammen, hvilket er en styrke for faget. Refleksionen i designprocessen er nødvendig i forhold til form og funktion. Traditionelt har fagene håndarbejde og sløjd være præget af modelarbejde med færdigheder og produktion som målet, hvilket ikke lagde op til den store refleksion. Personligt husker jeg eksempler fra håndarbejdsundervisningen i 1970'erne, hvor valgfriheden bestod af farvevalg på busseronne og strikkede vanter. I det nye fag er der mulighed for at lægge op til en større selvstændighed og refleksion i designprocessen. Det er vigtigt, at vi allerede i folkeskoleregionen opdrager eleverne til at være stolte af håndværket og derigennem være med til at løfte det til



Fig. 1 Postkort af Håndværkere. Bemærk at de alle er mænd. Danske billeder nr. 10, Haandværkere, Alfred Jacobsen Forlag København

¹ <https://da-dk.facebook.com/theneedlehasapoint> www.tinewessel.dk

igen at være prestigefyldt og ikke udelukkende hobbybetonet. Forhåbentlig kan det give flere elever lyst og inspiration til at tage en erhvervsfaglig uddannelse, da undersøgelser viser, at der fra 2020 vil mangle håndværkere i Danmark (Pihl, 2010).

Designuddannelserne og dansk mode

I Danmark har vi stort set outsourcet hele produktionssiden af dansk mode, og i takt med det er designuddannelserne på de to designskoler: Kunstakademiets Designskole i København og Designskolen Kolding omstruktureret. Siden 2010 er de akademiseret. Undervisningen er omlagt til 5 årige akademiske uddannelser under kulturministeriet. Historisk stammer skolen i København tilbage til 1875, men først fra 1889 blev det muligt for kvinder at komme ind. Man ønskede at gøre kvinder selverhvervende og underviste i håndarbejdsfag, tekstile håndværksfag og tegning. Uddannelsen henvendte sig til det bedre borgerskabs døtre og blev en forskole til akademiet hvor kvinder fik adgang i 1908. Fra 1930 blev skolen nogenlunde som ”vi” kender den i dag (Ohrt, 2011).

TEKO i det tekstile erhvervsområde i Herning begyndte i 1940’erne og fra 1960 målrettede man undervisningen mod produktion og udvikling, hele tiden tilpasset markedet. I 1950 købte forbrugerne deres tøj i stormagasiner, hos lokale skræddere eller syede selv. Fra 1980’erne blev designuddannelsen mere analytisk og teoretisk. Der var brug for en designdrevet tilgang for at være konkurrencedygtige overfor stigende import af tøj og en øget eksport. På samme tid kom der nye forbrugsgrupper som teenagere i kølvandet på den nye ungdomskultur, med inspiration fra London og Mary Quant blandt andre. I slutningen af 1980’erne og begyndelsen af 1990’erne flyttede produktionen til lavtlønnede lande så som Tyrkiet, Portugal og Polen, for senere at inddrage Kina og Indien. De øvrige europæiske lande fastholdt en mindre lokal produktion. I modehusene var der in-house systuer, der opsyede prototyperne, men dette gik man væk fra. I dag foregår mønsterudviklingen i Danmark, de tekniske tegninger, beskrivelser, foto af detaljer som lommer, stikninger og knapper, størrelser og materiale prøver sendes elektronisk fra Danmark til produktionslandene. Der er ikke den samme materiale tilgang på uddannelserne som tidligere, men modellerne syes stadig op i staud eller draperes. Mode iscenesættes i fortællinger og oplevelser og Pr. er en vigtig del i en kreativ og analytisk proces. I fremtiden er det vigtigt at kunne kommunikere på tværs og at tilegne sig et begrebsapparat.

Akademisering og håndværk

I takt med akademiseringen af moden er der opstået et behov for ny forskning indenfor området. Bogen: *Klædt på til skindet*, som jeg tidligere har anmeldt i *Dragtjournalen Årgang 7 nr. 10, 2013* viser eksempler på noget af den nyere forskning på området. Bogens forfattere er med undtagelse af Kate Fletcher alle tilknyttet dansk modeverden indenfor felterne: uddannelse, forskning, formidling og design. Ann Merete Ohrt, der er adjungeret professor og institutleder på Kunstakademiets designskole i København beskriver i bogen, at der i den anden ende af uddannelsesskalaen er det vigtigere at arbejde med de grafiske Adobe programmer end at kunne et decideret håndværk. De skal være superbrugere af ADOBE programmerne Illustrator, Photoshop og In-design. I et modehus er den visuelle præsentation vigtig og dette gøres via moodboards, koncept og idé oplæg. Dette skal overbevise ledelse, marketing og sælgere om den gode idé.

Uddannelsen bygger på forskningsbaseret undervisning, men fastholder altså som nævnt håndværket i form af formgivning og tilskæring. Det giver de studerende en fordel i forhold til at kunne vurdere pasform og størrelser ved at arbejde i 3D fuld skala, og i dialog mellem materiale og formgivning opstår det uventede ofte. Det eksperimenterende og idé udviklende i samspil med de analytiske metoder. Danmark eksporterer viden, vi er et videns samfund og viden er et af vore kerneområder. Ann Merete Ohrt stiller spørgsmål til, om Danmarks kreative viden ikke ville være fattigere, hvis man udelukkede de fysiske formgivningsmæssige kompetencer. Hertil kan jeg kun give forfatteren ret. Ifølge Ann Merete bidrager den akademiske tilgang til innovativ og nytænkende produktudvikling, en bedre dialog og kommunikation med producenterne. Men man kan ikke overlade den håndværksmæssige stillingtagen til tredje parten, og det kan derfor være nødvendigt, at der også stilles krav til de studerendes håndværksmæssige kompetencer. Men spørgsmålet er hvordan, man kan integrere både det håndværksmæssige og det akademiske aspekt?

Debat om håndværkets comeback

Den 7. marts 2014 var der debat om Håndværkets comeback på *Institut for Uddannelse og Pædagogik*, DPU, Århus Universitet, med Camilla Mehlsen som vært. Bladet Asterisk, havde dedikeret nr. 68 december 2013 til emnet under overskriften, *Skal vi skrue ned for idésamfundet?*.

I debatpanelet sad Arnt Vestergaard Lou, der i december 2013 forsvarede ph.d afhandling om erhvervsuddannelserne set med elevøjne, lektor i erhvervspædagogik Ida Juul og Mattias Tesfaye, murer, politiker og kendt for bogen *Kloge hænder – et forsvar for håndværk og faglighed*².

Debatlysten om Håndværkets comeback på Institut for Uddannelse og Pædagogik var stor blandt de mange fremmødte fra forskellige grene af uddannelsesmiljøet. Fokus var på Erhvervsuddannelserne, men debatten drejede sig også om Folkeskolens rolle som håndværksopdragende faktor i de unges uddannelse og dermed støtte til erhvervsuddannelserne. I denne artikel vil jeg som beskrevet også trække tråde til Kunstakademiets Designskole og Professionshøjskolen UCC Håndarbejdets Fremme.

Erhvervsuddannelserne

Debatten indledtes med et oplæg fra debattørerne. Arnt Vestergaard Lou havde hentet empiri til afhandlingen ved at indskrive sig som elev på grundforløbet på tømreruddannelsen, for på egen krop at opleve erhvervsuddannelserne indefra. Han konkluderede, at underviseren er nøglen til håndværkets comeback med egen faglig stolthed som omdrejningspunkt og ansvar for fagdidaktikken. Arnt Vestergaard Lou er ikke optimistisk omkring håndværkets comeback.

Ida Juul forsker i erhvervsuddannelser historisk og aktuelt. Hun indledte med et historisk tilbageblik, hvor vi i Danmark har en lang og stolt tradition for det gode prestigefyldte håndværk. Ida Juul er optimistisk omkring håndværkets comeback set i lyset af, at vi allerede er på vej væk fra den dårlige omtale. Spørgsmålet er, hvordan vi kan gøre erhvervsuddannelserne attraktive og synliggøre fagenes potentiale og igen gøre dem prestigefyldte? Ifølge Ida Juul skal vi ikke opdele samfundet i et håndværks- eller videnssamfund. Glæden ved håndværket er en kombination af teori og praksis og kan eller skal ikke skilles ad. Det kan en kompetenceafklaring af håndværksfagene kaste lys på. I mit speciale: *Oplevelses- og dannelsesprocesser i Dragtrekonstruktion – et bidrag til øget autenticitet i Frilandsmuseets tekstil formidling*, kastede jeg lys over kompetencerne på tekstilformidleruddannelsen, der både er teoretisk, analytisk og håndværksmæssig funderet³.

Det gode håndværk

Mattias Tesfaye, der er fortaler for det gode håndværk, ønsker et såkaldt lagkagesamfund med fokus på kvalitet. Ifølge ham, skal vi skrue op for idésamfundet og refererede her til omlægningen af industrien med fokus på høje kvalitetsprodukter. Mattias Tesfaye



Fig. 2 Kjole-1910-Frilandsmuseet: På billedet er Hannah Hanley ved at lægge sidste hånd på den rekonstruerede kjole inden den skal anvendes i Frilandsmuseets levendegørelse. Fokus i forhold til at tilføre en større autenticitet i museets formidling har bl.a. været, at tøjet er båret over det for tiden anvendte undertøj, her særk og mamelukker, snørekorset, skørt og livstykke. Hannah har til dragten også fremstillet snørekorset og særk. Alle dele har krævet særlige håndværksmæssige kompetencer. Foto Susanne Klose

² (Tesfaye, 2013)

³ Klose, Susanne (2009) *Oplevelses og dannelsesprocesser i dragtrekonstruktion – et bidrag til øget autenticitet i Frilandsmuseet tekstil formidling*, Speciale på Institut for Uddannelse og Pædagogik, DPU, Århus Universitet.

siger ja til en forventning om flere unge på erhvervsuddannelserne.

Der er i øjeblikket politisk opbakning for det gode håndværk i Danmark. Historisk set har man adskilt hånd og ånd, men i fremtiden vil fagene smelte sammen i et videns og produktionssamfund (Mehlsen, 2013). Betalings praktik kontra s.u. støtte under praktik blev diskuteret. Argumentet for betalingspraktik havde til formål at værdisætte håndværket. En vigtig pointe i forhold til fagenes prestige.

I 2020 bliver der mangel på håndværkere i Danmark, og det er derfor nødvendigt at give unge lyst til at søge ind på erhvervsuddannelserne (Pihl, 2010). Erhvervsuddannelserne skal ikke være en skraldespand for unge, der ikke kan klare en studentereksamen. Sådan har holdningen været tidligere, og dette har skadet uddannelserne. Det kræver forudsætninger at tage en erhvervsuddannelse, og der skal skabes respekt for håndværket.

Debatten blev afsluttet med en opfordring til, at vi alle skal være med til at skabe lyst til læring som den motiverende faktor.

Undersøgelser viser at erhvervslivet i nær fremtid mangler håndværkere. Det er der, jobbene er om få år. Men det kræver forældres og skolevejleders opbakning, da andre undersøgelser viser, at eleverne i langt de fleste tilfælde vejledes til at tage en



Fig. 3 På billedet er Hannah Hanley fra Professionshøjskolen UCC Håndarbejdets Fremme i gang med en rekonstruktion af en sommerkjole fra perioden omkring 1910. Kjolen er udført i samarbejde med Susanne Klose og fokus i projektet har været at tilføre en større autenticitet i Frilandsmuseets tekstile formidling. Foto Susanne Klose



Fig. 4 Skindbukser - Frilandsmuseet-08: På billedet ses en detalje fra et par håndsyeede skindbukser, der er fremstillet til Frilandsmuseets levendegørelse. Bukserne er syet af Nøkke Fensholt fra Professionshøjskolen UCC Håndarbejdets Fremme i samarbejde med Susanne Klose. Foto Susanne Klose



Fig. 5 På billedet er Nøkke Fensholt i gang med en rekonstruktion af et par håndsyeede skindbukser fra perioden omkring 1800. Broderiet på buksebenet kræver håndværksmæssige kompetencer, og er udført med sirlige små ensartede sting, der vidner om en stor professionalisme. Foto Susanne Klose

studentereksamen frem for en erhvervsfaglig uddannelse (Mehlsen, 2013).

Kompetenceafklaring

Ved en kompetenceafklaring af håndværksfagene vil det fremgå, at der er tale om langt flere kompetencer end de rent håndværkstekniske. Analytiske og reflektive kompetencer indgår i designprocessen sammen med kommunikative kompetencer i formidlingsdelen af designproces og produkt. Ligeledes indgår handlingskompetence i den problemløsende designproces (Klose, 2006). Hånd og ånd kædes sammen, og kompetencerne, der opnås via håndværksfagene, er et vigtigt led i dannelsen af det enkelte individ og varetager de kompetencer, erhvervslivet efterspørger i fremtidens videns- og produktionssamfund.

To ud af tre debattører tror på håndværkets comeback med flere elever på de erhvervsfaglige uddannelser. Med den politiske opbakning til håndværket er der grundlag for optimisme, og opdragelsen til anerkendelsen af håndværket begynder i Folkeskolen i samspil med hjemmet.

Debat om akademisering af designuddannelserne

Debatten på DPU om håndværkets comeback kan danne inspiration og grobund for en lignende debat om de akademiserede designuddannelser, og også her ligger en del af opdraget til det gode håndværk i de tidlige år i hjem såvel som folkeskole. Det skal igen være prestigefyldt at udføre et godt håndværk. På tekstilformidleruddannelsen på *Professionshøjskolen UCC Håndarbejdets Fremme* sætter man en dyd i det gode håndværk. Dette bygger på en lang og stolt tradition. Som et led i akademiseringen af uddannelser med mulighed for med ECTS pointsystemet at bygge videre på uddannelsen, er også tekstilformidlerne "ramt". Men jeg oplever i uddannelsesudvalget og som censor på uddannelsen, at man her formår at tilgodese både de håndværksmæssige og de teoretisk, analytiske og kommunikative kompetencer, uden at det bliver på bekostning af det ene eller det andet. Dette kunne være en inspiration for designskolerne i, hvordan de håndværksmæssige kompetencer integreres i uddannelsen for at tilgodese de mangler, der i denne artikel er fremhævet, med problematikken påpeget af Ann Merete Ohrt.

Overlevering af tekstile teknikker

En anden problematik er den, at i takt med, at de tekstile fag har været så lavt prioriteret i en længere årrække i folkeskolen, og teknikkerne ikke længere naturligt overleveres fra generation til generation, ser man på de videregående tekstile uddannelser en tendens til, at de studerende ofte må begynde fra bunden og lære selv de mest simple tekstile teknikker så som håndstrikk i ret og vrang. Noget selv mindre børn mestrede, hvis vi går tilbage til 1800 tallet og videre langt op i 1900 tallet (Kragelund, 1996). Dermed er der en fare for, at de kropslige håndværksmæssige kompetencer helt forsvinder over tid. Rundt omkring ses der dog en tendens til en øget interesse i at lære at strikke, eksempelvis arrangeres der strikke workshop for børn fra 8 år på Biblioteket i Birkerød ⁴

Kropsviden som kompetenceområde

I *Cursiv* nr. 4 2009 skrev Sara Hanghøj i artiklen: *Krop, Kultur og Kundskab, Kropsviden:*

⁴ Rudersdalavis, 26. februar 2015, *Børn i strikkelære*



Fig. 6 Foto af ældre kvinde, juli 2012, kniplingssyning på øen Burano i Italien. Teknikken er ved at uddø, da den ikke overleveres til den unge generation. Foto Susanne Klose

Et handlingsorienteret professionaliseringsbegreb set fra det tekstile felt, at begrebet kropsviden bør indgå som kompetenceområde på lige fod med andre kompetencer set i et dannelses- og uddannelsesmæssigt perspektiv. Dette udsagn underbygger, hvorfor håndværk igen skal være prestigefyldt og på lige fod med teoretiske fag ved at lade den erfaring, man opnår i arbejdsprocesserne, indgå i vidensbanken. Denne viden er også nyttig i designernes kommunikation med fabrikkerne i de lande hvor dansk mode er outsourcet. Materialer opfører sig forskelligt, og det er ikke altid nok at lave en staudmodel.

Link til debatoplæg:

<http://edu.medarbejdere.au.dk/aktuelt/nyhed/artikel/faar-haandvaerket-comeback/> lokaliseret d. 20.-3.-2014

Litteratur- og kildeliste:

Dybdahl, Lars; Engholm, Ida (red.)(2011) *Klædt på til skindet – Modens kultur og æstetik*, Forlaget Vandkunsten

Hanghøj, Sara (2009) *Krop, Kultur og Kundskab, Kropsviden: Et handlingsorienteret professionaliseringsbegreb set fra det tekstile felt*, Cursiv nr. 4

Klose, Susanne (2006) *Kompetence områder indenfor Professionsbacheloruddannelsen i tekstile fag og formidling*, Opgave i Curriculumteori og institutionsdidaktik, Institut for Uddannelse og Pædagogik, DPU, Århus Universitet.

Klose, Susanne (2009) *Oplevelses og dannelsesprocesser i dragtrekonstruktion – et bidrag til øget autenticitet i Frilandsmuseet tekstil formidling*, Speciale på Institut for Uddannelse og Pædagogik, DPU, Århus Universitet.

Kragelund, Minna (1996) *Opdragende håndarbejde*, Danmarks Lærerhøjskole

Mehlsen, Camilla (2013) *Får håndværket et comeback?* Asterisk, nr. 68 december 2013 p. 8-13

Nielsen, Knud Holt (2013) *Vi lærer også med hænderne*, Asterisk, nr. 68 december 2013 p. 14-16

Ohr, Ann Merete (2011) *Modedesignerens kompetencer – mode som håndværk og industri*, Forlaget Vandkunsten, København

Pihl, Mie Dalskov (2010) *Mangel på uddannet arbejdskraft koster Danmark milliarder*, Arbejderbevægelsens Erhvervsråd

Tesfaye, Mattias (2013) *Kloge hænder – et forsvar for håndværk og faglighed*, Gyldendal
Alt for damerne Interiør tillæg, februar 2015

<https://da-dk.facebook.com/theneedlehasapoint> lokaliseret d. 25.-2.-2015

www.tinewessel.dk lokaliseret d. 26.-2.-2015

Asterisk nr. 68 december 2013, DPU, *Skal vi skrue ned for idésamfundet?*

Tv udsendelserne *Dansk Håndværk – oldschool eller supercool?*, DRK, 2013; Made in Denmark, DR1, 2015

Dragtjournalen Årgang 7 nr. 10 2013

Rudersdalavis, 26. februar 2015, *Børn i strikkelære*

Dele af artiklen er tidligere bragt i Håndarbejde NU nr. 2 Maj 2014, udgivet af Danmarks Håndarbejdslærerforening

Smock

Af tilskærer med pba i design og business Louise Agger Green

Nutidig beklædningsfremstilling er meget afhængig af, at metoder og teknikker skal være produktionsvenlige. De historiske teknikker og metoder er tidskrævende, og er derfor ikke specielt anvendelige i forhold til en moderne produktion. Af den grund, mener jeg, at vi er ved at miste forbindelsen til de ældre håndværkstraditioner og -metoder. Men der er noget dragende og æstetisk smukt over resultatet af disse langsommelige og nøjsomme metoder.

Jeg ønsker med denne artikel at sætte fokus på en af de ”tabte” historiske håndværksteknikker og opdatere den, så den bliver mere anvendelig, i form af en historisk inspirerende og eksperimenterende produktudvikling, der signalerer en forbindelse mellem fortid og nutid.

Jeg fandt, at nogle ældre smocksynings metoder let kunne overføres til mere up- to-date stilarter. I min undersøgelse af smocksyning har jeg valgt at arbejde med seks forskellige smocksynings metoder. Jeg valgte to forskellige smock varianter - *Lattice* og *Honeycomb*- som jeg har ombygget til seks forskellige ærme modeller. *Lattice* metoden er udviklet i fire varianter, som jeg har navngivet *Mega Smock*. Udfra *Honeycomb* metoden, har jeg udviklet to forskellige teknikker, som jeg har navngivet *Trykknep Smock* og *Hæfte Smock*.

Jeg har arbejdet med at modernisere brugen af smock og optimere produktionsteknikker for at fremme en hurtigere, enklere og mere produktionsvenlig metode. Med *Mega Smock* har jeg valgt at arbejde med skalering, da dette forenkler produktionsprocessen for smocksyning; især med hensyn til at sy. Forøgelse af skalaen reducerer antallet af punkter på det mønster, der kræver håndsugning uden helt at ændre det overordnede indtryk.

Med *Trykknep* og *Hæfte Smock* metoden valgte jeg simpelthen at udskifte håndsugning med en trykknep eller symaskinehæft til sammenføjning. Disse ændringer viste sig at optimere de gamle håndværks teknikker til en mere produktionsvenlig metode.

For bedre at kunne forstå og aflæse smockmetoderne, beskriver jeg i de følgende afsnit Smockteknikkens historie og teknik, herunder en grundig gennemgang af, hvordan man udøver den traditionelle smock, og hvilke materialer der bliver brugt.

Smockteknikkens funktion

Smock, eller smocking, er en broderimetode, hvor funktionen er at formindske stofvidden i en beklædningsgenstand og samtidig bibeholde bevægelsesfriheden. Smock-broderi er syet over smalle regulære læg med forskellige variationer af broderiteknikker, såsom mønstersyning, kontur- og kastesting.

Den Engelske smocks historie

Smock er den engelske betegnelse for kittel. Betegnelsen stammer fra 1700-tallets Wales, hvor man brugte smock på arbejdskitler, brugt af fagmænd, såsom gartnere, hyrder, vognmænd, bønder og gadehandlere - faktisk frem til 1900-tallet. Men selve teknikken kan spores helt tilbage til middelalderen¹.

Den T-formede smock, som disse arbejdere brugte, var syet med brede felter af smock på front, rygstykket og skulderpartiet, samt oven over manchetter i bunden af ærmet. Materialet var ofte af kraftig hørstof eller bomuld i enten en lærreds- eller kipperbinding. De mest almindelige farver var brun, sort, grå, beige og blå, men oftest var de ufarvede. Den blå farve var meget populær i Newark i England, hvor der ligefrem opstod en smock-industri, med fremstilling af disse smock-kitler.

Man brugte en kraftig hørtråd til disse smockbroderier, og trådens farve var den samme som dragtens farve. Det var strukturen og mønstrenes form, der fremhævedes. Materialet var kraftigt og tætvævet, og denne broderiteknik gav luft mellem alle lagene og hjalp med at holde

¹ Bonniers Store håndarbejdes leksikon, Bind 15 side 54 - 56

på varmen, og var således en beskyttelse mod vejret samtidigt med, at den var behagelig at bære.

Den oprindelige smock, blev kaldt Round Frock, som betyder "rund kjole". Denne model havde ens for- og bagstykker med smocksyninger i et felt på 20 cm bredt og 28 cm højt, en lille slids midtfor og midtbag. Nogle modeller havde dog en længere åbning, som blev lukket med et par knapper. Ærmerne havde en smal smock, for at samle vidden ved overarmen, og et bredt felt af smock forned af ærmet ved manchetten. I begyndelsen af 1800-tallet, fik de bedrestillede arbejdere broderet smock med motiver, der henledte til deres erhverv. Ellers var ynglings-motiverne i denne periode, spiraler, cirkler, hjerter, blade, siksaklinjer eller gentagende linjer².

Broderifeltet blev holdt på plads med en række kontursting foroven og forneden. Det store felt opdeltes i mindre felter, som derefter blev udfyldt med hvert sit mønster af kontursting. De kunne dekoreres forskelligt og sys med forskellige sting. Det var op til den enkelte at beslutte. Der blev f.eks. anvendt vaffel syning i forskellige variationer, kontursting eller kædesting.

Fra slutningen af 1800-tallet blev denne arbejdskittel mere og mere umoderne. Og i 1920 begyndte man at bruge de gamle Round Frock som fugleskræmsler.

Men i 1880'erne tegnede en børnebogs-illustrator, Kate Greenaway, en ny type pige kjole med smock syninger på bærestykket, som gik hen og blev en meget populær model. Liberty solgte sådanne modeller. Liberty producerede også kjoler til voksne kvinder, for eksempel *reformdragten* - en kjole der ikke krævede et korset. De kunne være fint broderet med smock.

I 1930'erne og 40'erne var smock syning mere anvendt på undertøj og hverdagskjoler. I 1960'erne er det lillepigestilen, og i 1970'erne lader designerne sig inspirere af de Baltiske landes folkedragter, hvor tråden er farverig og kombineret med andre slags broderier.

Smock syning

Ser man nærmere på den historiske fremgangsmåde var materiale og tråd enten af bomuld, silke, hør eller uld. Stoffet udført i en lærredsbinding eller kipperbinding, og tråden var kraftig og fyldig. Dimensionen af smock syningen skal være tre gange så bred, som det færdige resultat.

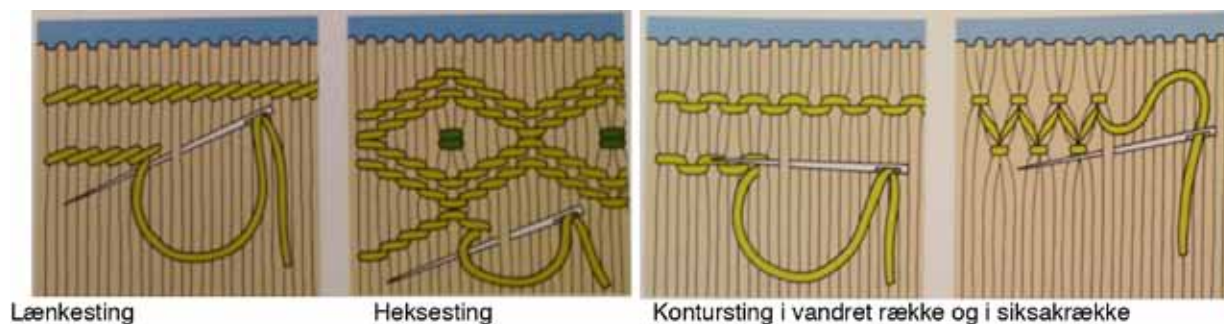


Fig. 1: Fremgangsmåde fra Bonniers Store håndarbejdes leksikon, Bind 15:

Der ries ved hjælp af markerede prikker, eller man kan bruge mønsterrapporten i et prikket eller ternet stof som vejledning til ripunkter. Det afgørende er præcision og ensartethed. Man rynker stoffet sammen ved hjælp af ritrådene, så der forekommer små læg. Der syes fra retsiden, man bruger de markerede prikker og ritråde som retningslinje. Ristingene strammes jævnt.

Kontur- og kastesting hjælper til en jævn fordeling af læg og rynk, så stoffet falder smukt ned fra smock broderiet.

Det færdige resultat stryges under fugtig klæde, før ritrådene fjernes.

Kontursting er bedst egnet til de øverste og nederste kanter, da de er med til at holde formen på læggene. Kan syes med enkelt- eller dobbelttråd.

Vaffel- og heksesting er mere elastiske og ensartede, og er derfor velegnet som dekoration.

² Bonniers Store håndarbejdes leksikon, Bind 15 side 54 - 56

Nordamerikansk smock

Nordamerikansk smock er lidt anderledes, idet den er lavet over et regulært punktsystem. Man sammensyer punkterne fra vrangsidens af stoffet, med undtagelse af Flower-teknikken, der markeres fra retsiden og syes ligeledes fra retsiden, hvilket viser sig som folder på retsiden af stoffet.

Den Nordamerikanske smockmetode virker meget anderledes end den engelske, så jeg brugte en del tid på at undersøge dens oprindelse, og efter alt at dømme er den opstået ud fra den Engelske smockteknik³. Jeg undrer mig over, hvordan teknikken er gået fra at være et broderi over riet læg, til at blive et punktsystem, hvor man forbinder og sammensyer punkter, og derved skaber folder på retsiden af stoffet, *Flower*.

Jeg har været i kontakt med en Amerikansk smock organisation, SAGA, dog uden den store afklaring på, hvorfra den er udsprunget. De henviser mig til bogen *The Art of manipulating fabric*, som jeg har studeret, og Diana Keay's bog, *The book of smocking*, som jeg ikke har haft mulighed for at studere.

Jeg har dog en hypotese om, at den skulle være fra interiør industrien fra 50'erne, hvor jeg selv er indehaver af en pude fra den periode, (Se afsnit opdatering og udvikling af smock teknikken under Mega Smock). Derudover har jeg fundet en nyere stol hvor den nordamerikanske Lattice teknik optræder.

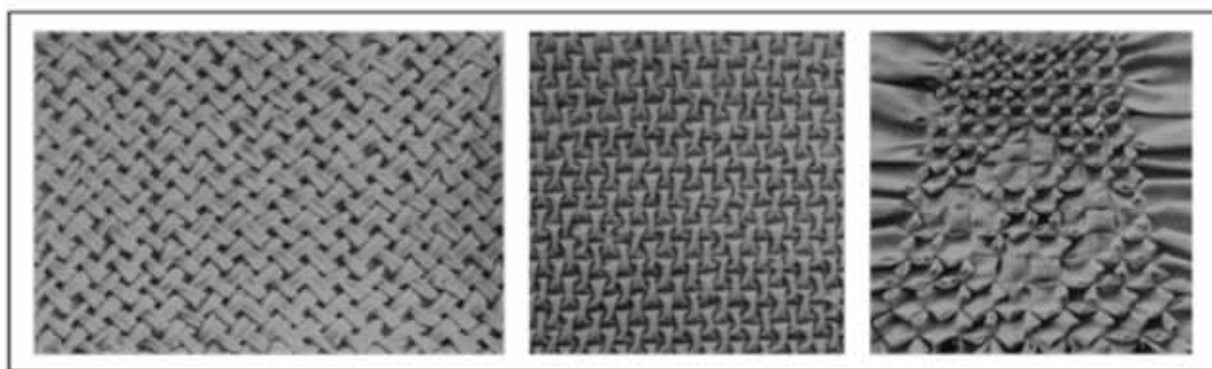


Fig. 2: Fra *The art of manipulating fabric*. **Fra venstre:** Lattice, Lozenge og Flower

Smock anno 2013

I dag er den mest almindelige smockmetode, elastik smockteknikken. Denne teknik er en nem og hurtigt måde at skabe smock på. Det er også en meget produktionsvenlig metode.

Fremgangsmåden er, at man spoler elastiktråd op i undertråden til en symaskine, og syer med almindelig tråd i overtråden. Man syer i vandrette eller lodrette baner med et mellemrum på fra ca. 5 mm til 12 mm over et område på minimum 3 cm. Elastiktråden rynker derved stoffet sammen, og udfaldet bliver en smock-effekt.

Men denne smockteknik har et meget ensartet udtryk. Metoden er ofte forbundet med småpige-kjoler eller strandkjoler.

Udvælgelse af historiske teknikker

Min udvælgelse af de historiske teknikker er sket gennem brainstorms over eksperimenter med metoder, teknikker og forskellige materialer, som jeg fandt var brugt i 1700-tallet.

Jeg fandt at skalering samarbejder godt med den Nordamerikanske smock-teknik. Der forekom en tredimensionel virkning af materialet. Syteknisk er det en forholdsvis hurtig fremgangsmåde.

Jeg eksperimenterede videre med, hvor stort man kunne skalere op, og fandt at 7x7 cm skalering var det største, man kunne kombinere i et ærme, da der ellers kom for stor afstand imellem punkterne af smocken i forhold til ærmets overarmsvidde. Ærmet forekom som et fint afgrænset område, hvor man tydeligt kan vise teknikken.

Skalering af Nordamerikansk smock

Eksperimenterne med skalering af Nordamerikansk smock er en metode, som er lavet over et punktsystem. Her har jeg skaleret Lozenge, Flower, Lattice og min egen opskrift over Lattice, op i punktsystem 5x5 cm.

³ Wolff Colette: *The art of manipulating fabric*

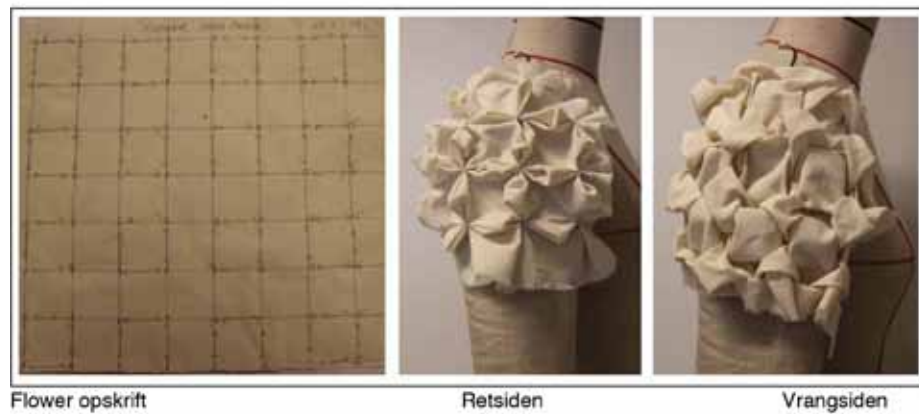


Fig. 3: (De fire teknikker sat sammen til en stor illustration)

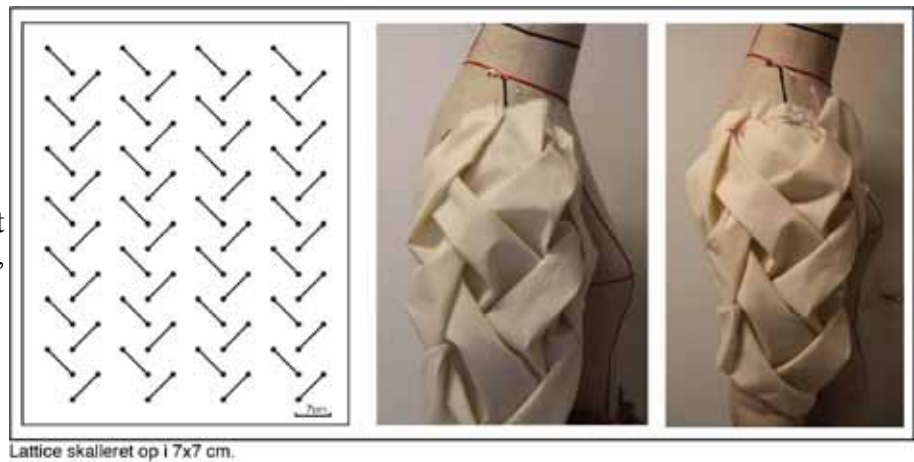
Opdatering og udvikling af smock teknikken

I mit opdatering af smockteknikken udvalgte jeg to smockmetoder, kaldt for *Mega Smock*, lavet over den Nordamerikanske smockteknik, Lattice. Samt *Trykknep Smock* og *Hæfte Smock*, begge lavet over den engelske smockteknik, Honeycomb.

Jeg valgte at arbejde med Lattice-teknikken, da jeg fandt, at den indbød til mange muligheder både konstruktions- og designmæssigt. Udfaldet er fire forskellige ærmer, to 2-søm ærmer og to 1-søm ærmer.

Skinkeærmet

Fig. 4 Skinkeærmet er et tosøms ærme, skalleret op i 7x7 cm Lattice smock. Smocken forkommer let og luftig, associerer til flet, hvilket jeg fandt meget interessant.



Lattice skalleret op i 7x7 cm.



Renæssanceærmet

Renæssanceærmet er lavet over Lattice opskrift, med 5x5 cm kvadrat system. Det er et 1-søms ærme, hvor det er lykkedes at bevare luftigheden i smocksyningerne.

Ærmet er lidt mere ukontrollerbart. Man kan på billedserien se, hvordan jeg har arbejdet med at få kuplen rund og homogen. Udfaldet er forskelligt afhængigt af hvor man placerer toppunktet i forhold til smock-sammensyningerne.

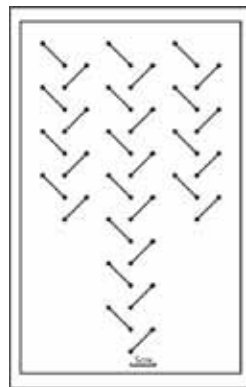


Fig. 5 (renæssanceærmet)

Singleærme og Handskeærmet

Disse to ærmer er også lavet efter samme opskrift, 5x5 cm Lattice, som Renæssanceærmet, dog er placeringerne forskellige, og singleærmet er et to-søms ærme. Det interessante ved den, er, hvordan smocken ændrer sig i forhold til de andre ærmer, hvor der er mange smocksyninger, som styrer materialet. Her er det kun en enkel række med smock, og det er placeringen af læggene, der styrer materialet og dets udtryk. Handskeærmet er et 1-søms ærme, som forekommer let og elegant.

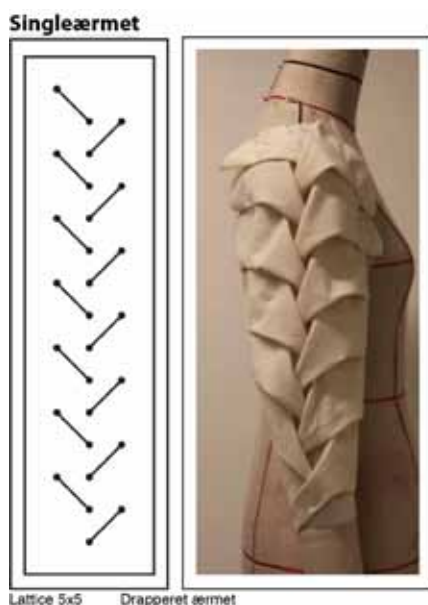
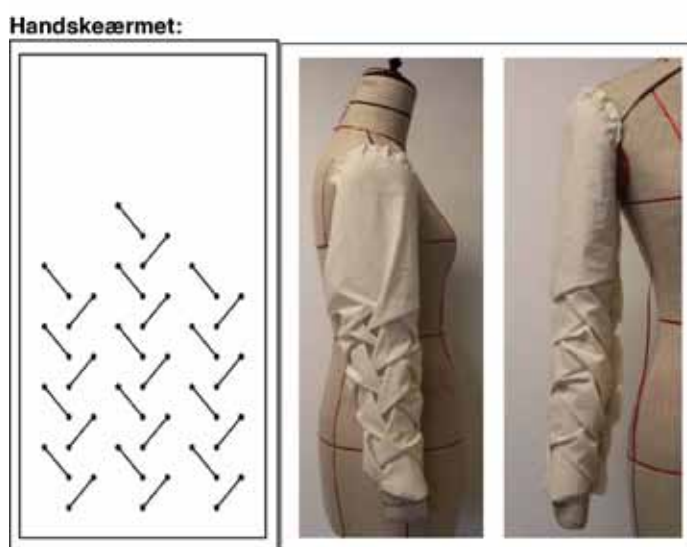


Fig. 6. Singleærmet



Handskeærmet

Mega Smock:

Opsummering af de fire ærmer, alle lavet over samme Lattice Nordamerikansk smockteknik: Udtrykket i ærmet afhænger af, hvor mange smock-placeringer, der tilføres, og størrelse på smock teknikken afhænger af design.

Fordelen ved skalering er, at der færre punkter, som skal håndsy, og det er med til at effektiviser processen, samtidig simplificeres sammensyningerne i smockteknikken.

Jeg fandt at 7x7 cm smock kun kan placeres i et skinkeærme, da det ellers vil være alt for meget materiale at konstruere ind i et ærme. Derved ikke sagt, at det ikke kan fungere et andet sted på kroppen.

I Handskeærmet, er det tydeligt at se, hvordan smockens æstetiske enkelhed og vævninger spiller en rolle for, hvordan smocken bærer sig selv.

Hæfte Smock og Trykknep Smock

De sidste to ærmer er lavet over den Engelske smockteknik, Honeycomb. Da den engelske smocktekniks formål er at formindske et stykke materiale, men at bibeholde vidden, er det også meget begrænset, hvor meget af stoffet man konstruerer væk i ærmerne med denne teknik. Det er oplagt at bruge denne teknik andre steder end i et ærme, f.eks. i et skørt.

I traditionel forstand af engelsk smock, beregner man ca. tre gange så meget stof som det ønskede resultat. Men i mine to opdaterede udgaver forekommer det forskelligt. I Trykknep Smock skal man beregne 5,5 gange så meget stof og i Hæfte Smock er det 2,2 gange så meget stof.

Begge udgaver er lavet over 2x2 cm risystem bortset fra, at her ries ikke men markeres til trykknep og hæftning.

Hæfte Smock

Her syes fra vrangsiden, man hæfter på langs af lægget, så hæftningen fylder mindst muligt.

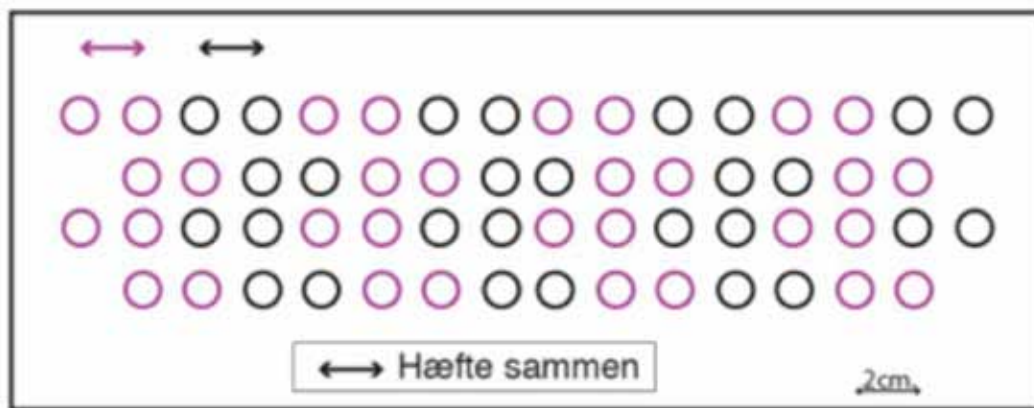


Fig. 7. Diagram over hæftesmock

I ærmet af Hæfte Smock har jeg ladet mig inspirere af et ærme fra 1868 på Victoria and Albert Museum i London⁴. Her har de brugt blondebånd til at formindske ærmevidden, hvor jeg har brugt Hæfte Smock til at formindske ærmevidden. Dette ærme har fået et meget historisk udtryk. Det skyldes tildels opdelingen og placeringen af smock, ligeledes kombinationen af volumen og materialet i ærmet.

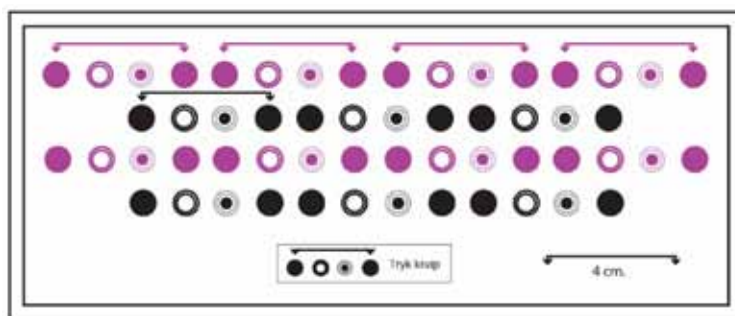


Fig. 8. Hæftesmock i et 1-søms ærme

4 Johnston, Lucy: *Nineteenth-century, Fashion in detail*, s. 48

Trykknep Smock

I min udvikling og undersøgelse af Trykknep Smock fandt jeg, at denne form for smock forbruger meget stof. Ca. 5,5 gange så meget som det færdige resultat - alt afhængig af den ønskede skalering af det regulære punktsystem. Som tidligere nævnt er mit regulære punktsystem lavet over 2x2 cm, senere med en spredning på 1,5 cm.



Opskrift på trykknepsmock

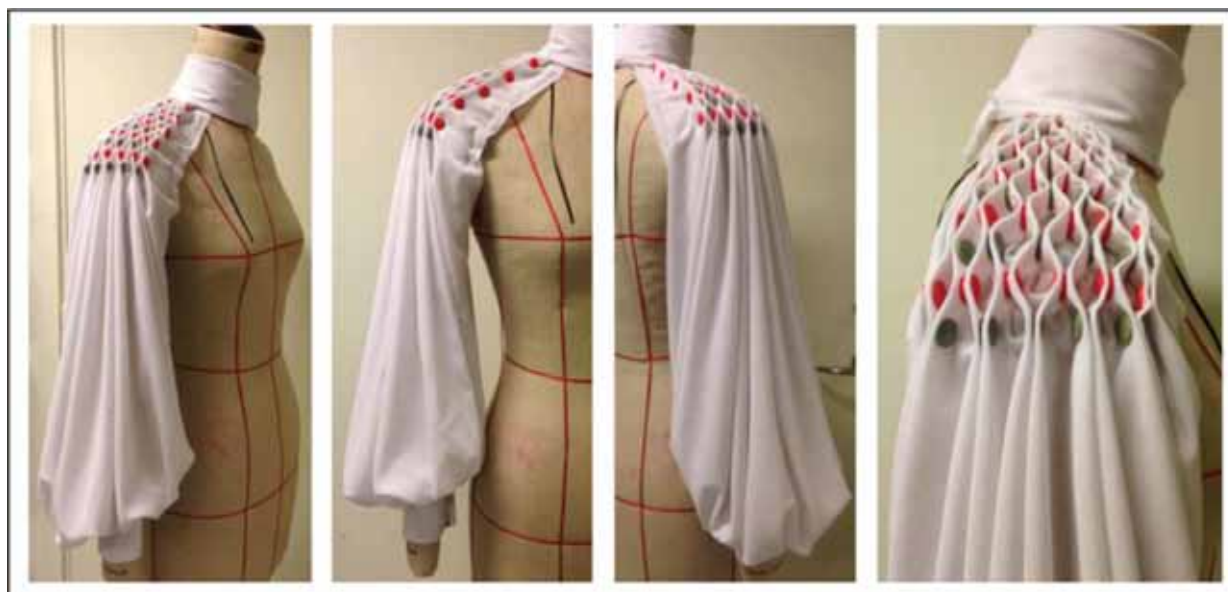
Fig. 9 Billedet her viser en drapering af $\frac{1}{4}$ sol, og rækker af trykknep-placeringer. Her kommer der en naturlig overgang fra halsudskæringen til ned over skulderne. Jeg har formindsket den $\frac{1}{4}$ sol for at begrænse mængden af stof i ærmet.



drapering.

Til den sidste model, har jeg valgt en hvid medium polyestercrepe for at konstatere, hvordan materialet i ærmet falder, og om materialet kan holde til trykknapperne, da stoffet svækkes ved, at man laver huller i materialet.

Fig. 10. Polyestercrepe



I både Trykknapp Smock og Hæfte Smock er broderisting skiftet ud med en trykknapp eller en hæftning, hvilket effektiviserer processen, og i særdeleshed med professionelt udstyr.

I Hæfte Smock er det en fordel at have en symaskine, der kan indstilles til kun at hæfte, hvilket fremskynder teknikken. I Trykknapp Smock-metoden har man brug for som minimum en håndsvingstrykknapp-maskine. Der findes en professionel maskine til *Kam Plastic Snap*, som bruger en kompressor til at skyde trykknapperne i - så let som ingenting. Se evt. YouTube-klippet; <http://www.youtube.com/watch?v=LEiWPSC12Fk>.

Fordelene med Kam Plastic Snaps er, at de er ens på begge sider af top- og bund knap, og at de kan skaffes i utrolige mange farver og i tre størrelser. Kam Plastic Snaps har den ulempe, hvis man kun har en håndsvingsmaskine til at montere dem, skal man bruge utrolige mange kræfter til at presse dem i, hvilket besværliggøre processen. En anden ulempe med alle disse knapper er, at de tilsammen vejer en del, og det medfører et træk og en tyngde i materialet, dog er de i denne plastik trykknapp mere fordelagtig end trykknapper af metal.

Materiale

For at finde egnede materialer, har jeg både set på hvilke materialer, der tidligere blev brugt, og eksperimenteret med forskellige materialer. Jeg har set efter materiale, der bedst samarbejdede med de opdaterede teknikker, og hvorfor de fungerer bedre end andre .

I starten af 1700 -tallet brugte man hør, bomuld, uld eller silke til at udføre smocksyning, og som førnævnt i et fast materiale - enten en lærreds- eller kipperbinding, fordi de materialer var slidstærke. Kipper- eller lærredsbinding er en holdbar binding, samtidig med, at den er meget anvendeligt til udførelsen af smock.

Da man senere i 1880 begyndte at bruge smockteknikken i fremstilling af kjoler, reformdragter og senere undertøj, ændrede materialerne sig også. I reformdragten kunne smock nu ses anvendt i silke duchess, silke velour, tynde bomulds- eller uld typer. Smockens funktion var stadig at samle stofvidden, men nu også anvendt som dekoration i designet.

Mega Smock

I mine undersøgelser og udvikling har jeg fundet, at Mega Smock fungerer bedst, når materialet har en vis form for hold, da smocken skal kunne bære sig selv. Man kan ved hjælp af organza eller vlies understøtte blødere, løst vævede eller luftige materialer. Vlies har den ulempe, at limen kan løsne sig over tid eller, at limen trænger igennem tyndere materialer. Derfor er materialer, der indeholder de rigtige egenskaber, at foretrække. I dette tilfælde kunne man evt. vælge en twill, jacquard, tweeds, læder mfl.⁵ Twill har f.eks. en god bæreevne, er et slidstærkt materiale og findes i mange forskellige variationer, såsom denim, uld og bomuld.

Hæfte Smock

I Hæfte Smock viste det sig, at materialet skal have en vis form for holdbarhed, da der i processen forekommer huller i materialet, som ikke efterfølgende bliver lukket eksempelvis med en trykknapp.

Derfor vil jeg nok være forsigtig med valget af materiale. Jeg fandt, at polyesterchiffonen fungerede, men vil dog forslå at bruge en medium chiffon, satin crepe eller en uld crepe⁶ F.eks. Har satin crepe den egenskab, at den har en satinside og en crepeside, den draperer blødt, og i fylde er den luftig og voluminøs.

Trykknapp Smock

I min observation af Trykknapp Smock fandt jeg, at materialet svækkedes, da der laves huller i stoffet til trykknappen. Ligeledes skal materialet kunne holde til et vist træk, hvis man ønsker at åbne trykknapperne. Materialet skal derfor ikke være for skrøbeligt, og hvis materialet derimod bliver for kraftig, forekommer Trykknapp Smocken meget kompakt. I mit design af raglandærmet har trykknappen kun den funktionen at skabe Honeycomb-smock. Det er derfor ikke meningen, at man skal åbne dem. Jeg vil foreslå et tyndere materiale end ellers. Det kunne f.eks. være crepe de chine, gauze, charmeuse eller en surah⁷. Da disse materialer draperer smukt i bløde folder.

⁵ Baugh, Gail, *The fashion designer's textile directory*,

⁶ Baugh, Gail, op.cit., s. 172-177

⁷ Baugh, Gail, Op.cit.,s. 142-150

Konklusion

Jeg har undersøgt og eksperimenteret med i alt seks metoder inden for de to smockteknikker: Lattice og Honeycomb. I Mega Smock-metoden har jeg arbejdet med skalering, fordi det simplificerer sammensyningerne i smockteknikken. Skalering har den fordel, at der er færre punkter, som skal håndsyes, hvilket effektiviserer processen. Ulempen ved Mega Smock i et ærme er det meget materiale, som skal styres væk i form af læg, der går i forskellige retninger. Ved gradueringen af Mega Smock, hvor ærmekuplen er delt op i mange læg, har jeg erfaret, at man skal beregne en langvarig proces. Dette kan dog effektiviseres, hvis man bruger samme gradueringsregel i hele kuplen.

Hæfte Smock er egentlig en hurtigt form for smock. Ulempen ved denne metode er dog, at hæftningen forgår på industrisymaskine for at effektivisere processen. Denne hæftning ”slår” hårdt, så i materialer som Jersey, får den maskerne til at løbe.

I Trykknapp Smock-metoden er alle broderisting skiftede ud med en trykknapp. Det effektiviserer processen og i særdeleshed med professionelt udstyr.

Jeg fandt frem til, at smockmetoden er særdeles velegnet til at kunne opdateres og bruges i en nutidig produktudvikling. Research og eksperimenter har givet mig en viden, hvormed jeg har skabt en metode til udarbejdelse af et unikt designprodukt, baseret på historiske teknikker og metoder, der henvender sig til den moderne kreative forbruger.

Jeg har fundet frem til nye måder at producere smockteknikker på. Processen og produkterne over de historiske teknikker bliver unikke, interessante og udfordrende, både arbejds- og udtryksmæssigt.

Personligt synes jeg, det er en fordel, at man som konstruktør bliver udfordret i sin formgivning, men produktionsmæssigt er konstruktionen af Mega Smock og Trykknapp Smock en langvarig proces, som passer bedst ind i en haute couture-produktion, eller andre unika produktionssammenhænge. Man vil dog med udarbejdede mønstre kunne reproducere både Mega Smock, Trykknapp Smock og Hæfte Smock.

Bonniers Store håndarbejdes leksikon, Bind 15 side 54 - 56

Bonniers Store håndarbejdes leksikon, Bind 15 side 54 - 56

Wolff Colette: The art of manipulating fabric

Johnston, Lucy: Nineteenth-century, Fashion in detail, s. 48

Baugh, Gail, The fashion designer's textile directory,

Baugh, Gail, op.cit., s. 172-177

Baugh, Gail, op.cit., s. 142-150

Object in focus

History of a Chinese costume

Af cand.pæd.didaktik Laila Glienke og Ph.D.student Wu Manlin, CTR

Dear Barbara, would you like to take this Chinese cloak, even though there are two conditions? It is actually an old Chinese man's skirt made for a very fat man. It has belonged to the emperor of China's brother. Loving regards Anne-Marie and Misha.

Thus begins the introduction to this tale of a colourful embroidered bottom half or skirt of a formal robe from China. Anne-Marie Rée received this skirt as a gift from her maternal aunt, Elisabeth Holm, née Laage-Petersen. The story goes that her husband Mr. Holm was the head of China's northern postal service around the year 1920 and according to the family it was here that they acquired this fine embroidered Manchu prince's garment.

At one stage, the childless couple Anne-Marie and Misha offered this dress to their neighbour's wife, Barbara Hage, and it is in the accompanying letter that the story of the skirt unfolds. When Misha and Anne-Marie visited China they endeavored to investigate its history informally.

The letter said that the Beijing's largest antique dealer of that time informed them that it was only the emperor's immediate family who were permitted to wear blue clothes. Moreover, the antique dealer was also of the opinion that the garment belonged to the last emperor's only brother because of the emperor's brother's immense obesity.

The Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research (CTR) obtained the Chinese costume from this Danish family, who also showed us the letter from its previous owners. Here, they described where and how they obtained this costume as well as what they used it for. They wish to give the costume to the National Museum, but prior to that they sent it to the CTR for the basic analysis.

According to the letter, they acquired this costume in the 1920s, and believed it belonged to a prince of the last generation of the Qing Dynasty, the last emperor's brother, due to various reasons such as size, colour, style and so on.

This article discusses the likelihood of this garment being from the Imperial family or thereof. Furthermore, an analysis is made of the textile's embroidery, colours and symbolism.

Since this is a basic analysis, and the owner did not want us to cut in the costume or do anything that could possibly damage it. In this paper we have restricted the discussion to style, colour, pattern and embroidery that are highly typical of Qing Dynasty robes.

The last emperor of China

The founding of the Qing dynasty, in 221 BC heralded the beginning of the imperial era in China which ended with the dynasty's fall in 1911. In its last phase from 1644-1911 it is



Fig. 1 Photo of Puren: You can see the wave on the costume. www.chinapage.com/emperor/qing1212.html

known as the Manchu Qing dynasty. The last emperor of China, Aisin-Gioro Puyi 爱新觉罗溥仪 (1906-1967) had six sisters and three brothers. One of the brothers died when he was three years old.

The other two are Aisin-Gioro Pujie 爱新觉罗溥杰 (1907 - 1994) and Aisin-Gioro Puren 爱新觉罗溥任 (1918 -), who later changed his name to Jin Youzhi 金友之 after Puyi abdicated to the throne.

From this we can deduce that the antique dealer's story was suspect. The costume is apparently adult size, and when Puyi abdicated his throne, his brother Pujie was only 4 years old, and the youngest one, Puren was not even born.

So the costume cannot belong to the last emperor's brother, but it could have been someone else from the royal family or some magnifico, or it could be an imitation of the Qing dynasty's dress from some workshops, which we will discuss later in this article.

Export to Europe of silk products

Chinese embroidery has appeared in several contexts in Europe, especially since the late 1800s and early 1900s. In particular, Chinese textiles and interiors were admired and adopted by the bourgeoisie and the elite, thus exemplifying cross-cultural and international understanding. According to the historian Sarah Cheang, after the fall of the Qing Dynasty and the subsequent formation of the Republic of China in 1912¹, the Chinese market was flooded with embroidered dragons for the export industry. Chinese exports have actually been associated with high social status and probably also contributed to an understanding of trade between China and Europe. In England, Queen Mary decorated several Chinese rooms at Buckingham Palace and Chinese embroidery became part of the public identity of the British monarchy².

In London's fashionable shops like Liberty's and Debenhams one could find robes with the golden dragons with five claws, all of which were said to be produced for the Emperor's private household. This, as the elite well knew, was a fiction, but it mobilized a certain sentiment of nostalgia towards China.

In the early 1900s, catalogues and magazines could be found with images of women in Chinese embroidered fine, elegant dress clothing and often wearing evening capes which were claimed to be made of Chinese women's skirts. However, more often these embroideries were merely copies of ancient Chinese patterns, custom made for the European market. It was possible, for instance, to sell such a copy of original embroidery, cut into small pieces and framed as a picture, or made into a purse, book cover, card holder, box etc. With that in mind, we will discuss the skirt.

Style

From its shape, many may think, as the owner did, it is a cloak or skirt. However, it is in fact a lower half of a 朝服 (chao fu), also known as a court dress of the Qing Dynasty³. Court dress is a kind of daily official costume for those officials, who have to go to the imperial court to appear before the emperor every morning.

The style of a court dress is very similar to the dragon robe, which is also a long robe from shoulder to ankle, using a piece of textile with decorations to be used as a waistband.

Since our sample is merely the lower half of a court dress and the owner folded it and sewed a yoke on, we cannot show its original shape. Fig. 2 demonstrates an entire court dress to show the readers how the real court dress looked like during the Qing Dynasty.

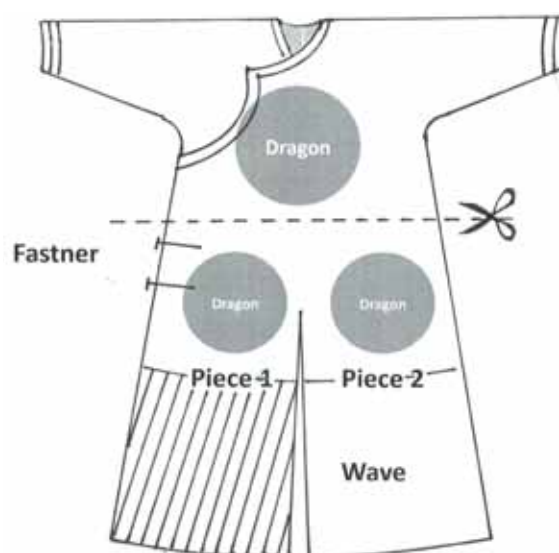


Fig. 2 Entire Court dress, lower part is what we got here

¹ People's Republic of China established in okt. 1949.

² Cheang: 2008, pp. 228-231.

³ Feng: 2005.

There are four sections, when one wears this court dress, the two sections in the front, let's call them piece 1 and piece 2, two from the back are piece 3 and piece 4.

This is how the dress look like when we got it (Fig 2). The owner sewed a Yoke on to make it look like a cloak. Since we cannot change any part of the dress, we can only use this way to show people how it should look like.

We can see from this half costume four dragons, one in each of the four sections, and also one, which was embroidered inside, which can only be seen when one of the pieces is lifted. In the whole court dress, there would be nine dragons in all, another four on the upper half of the costume, two on the shoulder, one on the front and one on the back, as well as the on inside that is hidden from view. Thus, from the front and back five dragons can be seen, as the number five and nine signify the entire world, so that the wearer of such a costume with nine and five is at the top of his world.

Together with the dragon, it has a five-colour cloud pattern and a wave pattern, which we discuss later in the article.

Pattern and symbol

Dragon

The dragon has always been a typical motif when people think about China⁴. There is no doubt that the dragon holds a very important position in Chinese civilization. The emperors of every dynasty all called themselves 真龙天子 (zhen long tian zi), which means real dragon and the son of the world.

According to prehistoric Chinese legend, the first ancestors of human are 女娲 (Nv Wa) and 伏羲 (Fu Xi). Nv Wa is a goddess who has a human body and a dragon tail, Fu Xi is the first ruler in Chinese history that features in the historical records. Legend also says he had a dragon tail. The goddess and the ruler got married and subsequently gave birth to the first generation of humans. So every emperor wished to claim that they had inherited the real dragon's blood lineage, thus legitimizing their right to rule the empire.

The Chinese dragon is very different from the dragon in Western culture; the shape of the Chinese dragon is basically a big snake as the archetype, mixed with other animal traits, like antler, ox-head, hawk-claw, fish scale and so on. It symbolizes bravery, holiness, authority and honour, so most of the patterns together with the dragon signify luck and good wishes, or indicate power and influence.

As we all know, there are many regulations and sumptuary laws relating to the classes in every imperial dynasty, in the case of official dress, many dragon patterns cannot be called 龙 (long, means dragon), they are called 蟒 (mang, means python). Because the shape is similar



Fig. 3.1 og 3.2 The court dress from front and back



Fig. 4 The court dress from inside

⁴ Feng: 2005.

Fig. 5 The five-clawed python could refer to a prince of the Qing Dynasty.

people can barely tell the difference. It is only the pattern in the costumes of the emperor and empress that could be called a dragon pattern.

The easiest way to differentiate them is to see how many claws the animal has. Generally speaking, a dragon would have five claws, and a python has four or less, depending on the official's rank. Only the emperor and his nearest relatives like his wife, mother or father could use the five-clawed dragon. Other members of the royal family, even his son or brother were forbidden to use it. However, in some cases, certain close relatives, or

important magnates could also use a five-clawed python pattern if the emperor permitted. With our example, if we assume the costume belonged to a prince of the Qing Dynasty, then it is apparently a five-clawed python.



The dragon pattern has changed a great deal since it first appeared, even in the same dynasty, during the different periods, subtle differences may be observed. It can be observed from details like eyes, nose, ears and beard. At the end of the Qing Dynasty, the dragon's eyes were bigger than they used to be in other periods, the nose turned vermilion, ears look more like clouds and the beard is shorter. Although some of the characteristics are not very notable in this dragon yet, the nose and eyes quite clearly belong to the late Qing Dynasty style.

Cloud

The cloud is another traditional pattern, which also has a long history in China. Some researchers believe it could be traced back to the New Stone Age abstract geometry pattern. While this may be, as a civilization which goes back long before the written record, we are unable to be certain that the geometric pattern really symbolizes a cloud.

However, it is quite clear that the cloud pattern has been widely used since the Shang Dynasty (around AD1100–AD1600), and through thousands of years, it has developed a few off-shoots, like cloud-thunder (云雷纹 yun lei wen), roll-cloud (卷云纹 juan yun wen), floating cloud (云气纹 yun qi wen) cloud-beast (云兽纹 yun shou wen) and so on.

Here, what we see is a kind of single-cloud pattern (朵云纹 duo yun wen) with five colours, it is often used together with auspicious beasts such as the dragon, phoenix or bat. But it can also be used on its own.



Fig. 6 Red bat pattern

Here we can see the cloud together with dragons and bats. The bat is also an auspicious symbol due to the pronunciation. In Chinese, the word ‘bat’ is pronounced as fu, which has the same pronunciation as the word ‘happiness’, so it has been widely used in all different kinds of adornments. Red bat (红蝠 hong fu) also has the metaphorical meaning of another Chinese word 洪福 (hong fu), which means blessing and great happiness; a term people always use to bless important persons such as members of the royal family or dignitaries.



Fig. 7 Although traditionally the five colors are green, red, white, black and yellow.

The five colour cloud (五色祥云 wu se xiang yun) also called the auspicious cloud, is on textile, jade or porcelain, symbolizing a suspicious omen. Five usually illustrated different colours correspond to wu xing (五行); wu xing represents the five different directions: East, South, West, North and middle. Every direction has its own element and characteristics viz., metal, wood, water, fire and earth.

Direction	Element	Colour
East	Wood	Green
South	Fire	Red
West	Metal	White
North	Water	Black
Middle	Earth	Yellow

Table 1. Elements and characteristics of the five directions.

Although traditionally the five colours are green, red, white, black and yellow, it could also be replaced by other colors, however it has to be five different colours, for instance blue instead of black, or orange instead of red.



Fig. 8. This is a *ba bao ping shui* pattern.

Wave

The wave pattern can also be seen in almost all the royal and official costumes from the Qing Dynasty. It has two basic wave patterns, one is called 八宝平水 (*ba bao ping shui*), which mean eight treasures, with flat waves, the other one is 八宝立水 (*ba bao li shui*), which means eight treasures, with roaring waves. They are quite similar; the only difference being the length and height of the waves, but the former is normally used in court dress and the latter is used in the dragon robe. So what we have here is a *ba bao ping shui* pattern. Usually it is composed of waves and eight different treasures.

The pattern with eight treasures can sometimes be linked to religion. Buddhism and Taoism have all influenced the pattern in some way and used different treasures as different symbols. The treasures we can see here are the lotus, ancient coins, coral, pearl, *ru yi* (如意), the medicinal mushroom *lucid ganoderma*, the narcissus and peony.

The lotus is a flower, which stands for holiness and purity, widely used in both Buddhist and Taoist patterns. Buddhism has a legend about Prince Siddhartha, who went on to become the Buddha, who when he was born, walked seven steps immediately, and every step he moved, a lotus grew up there. Hereafter, Buddhists used the lotus as their symbol. In Buddhist images, the Buddha always sits on a big lotus, which is also called the lotus throne. In Taoism, the lotus is the symbol of a female immortal named *He-xian-gu*, which means the immortal lotus.



Fig. 9 *Chrysanthemum*



Fig. 10 *Lotus*



Fig. 11 *Ru yi*



Fig. 12 *Fang Sheng*



Fig. 13 *Coral*



Fig. 14 *Coins*



Fig. 15 *Lucid ganoderma*



Fig. 16 *Peony*

Ru yi is an adornment made in jade which means 'as one wishes' whereas coins, coral and pearls signify richness and honour. Lucid ganoderma is also a legendary mushroom in Taoism, and in the past, people believed that it was a mushroom grown by immortals and could make a dead person rise again.



Fig. 17 *Narcissus*

The peony is one of the longest used flowers in Chinese culture, and was called the king of the flowers and the flower of richness and honour in the past. The Qing Dynasty used the peony as the national flower. The narcissus is also a traditional flower in China, which blooms during winter, but both of them were barely used in court dress or official dress.

Colour

As has been mentioned, according to the idea of Wu Xing, ‘earth’ is in the middle, command other four directions, and yellow is the colour which represents ‘earth’. So in ancient China, many dynasties used yellow as a royal colour; only the emperor and other significant royals were permitted to use it. This is to signify that the emperor owns the earth, and the one who owns the earth owns the whole world.

The Qing Dynasty also used different colours to differentiate ranks, even in the royal family, for example brilliant yellow was reserved only for the emperor, and apricot yellow only for the crown prince.

Each official rank within the Qing Dynasty had up to 9 levels within it. For example, the first rank could be like today’s prime minister, and ninth rank would have been like today’s mayor. Positioned above these nine ranks, comes the royal family. Below is a table to explain the colour they were allowed to use in their court dress from the highest to the lowest rank.

Rank	Colour	Conditions
Emperor	Brilliant yellow	
Crown prince	Apricot yellow	
Prince*	Golden yellow	*Only the emperor’s son(s) - once adult, they would have different titles, such as high rank prince or other title
High rank prince*	Blue, azurite, golden yellow is also allowed upon permission from the emperor	* Other “princes” from royal family, example emperor’s brother, or his brother’s son
Low rank prince, high rank duke, high rank princess’s husband	All the colours but not yellow	
Duke to fourth rank officials	Only blue, azurite	
Fifth rank to ninth rank	Only azurite	

Table 2. Different colour for different rank on the court dress in Qing Dynasty.



Fig.18 The light stroke which outlines the painting

Silk embroidery

Chinese silk embroidery from ancient times is recognized to be one of the world's finest embroideries. Traditionally Chinese embroidery was made on silk with silk, often mixed with some gold thread and without any regard for the length of time it might take to produce. A silk skirt is created by clamping the material in a slate frame and the design of our skirt, and its pattern is transferred fully sketched, with a light stroke on the whole piece of fabric (see Fig. 18). Once the embroidery is complete, the skirt is then cut from the fabric.



Fig. 19 The black line, which indicates the end of the embroidery



Fig. 20 Threads in three colours, block shading interchanged with laid stitches.



Fig. 21 The waves are made with split stitch to make a turbulent sea.

The embroidery is completed at the sides, marked with a black line, probably of black ink, indicating that the embroidery ends here. Whether the motif was printed / transferred on to the silk or is drawn by hand, is impossible to judge, but both options are possible.

The embroidery in this skirt is of pure floss silk, the threads used for couching are also silk. The techniques here are laid stitches, Chinese knots, split stitch and some stem stitch.

The dragon is designed in gold thread, with couching, and oxidized silver thread and copper thread are also used. Laid stitch is done in the art of block shading also called stitch painting.

The technique is characterized by the colours of the defined fields interchanged in smooth transitions, for example in this skirt, flowers, waves and the sea are interchanged in two or three colors.

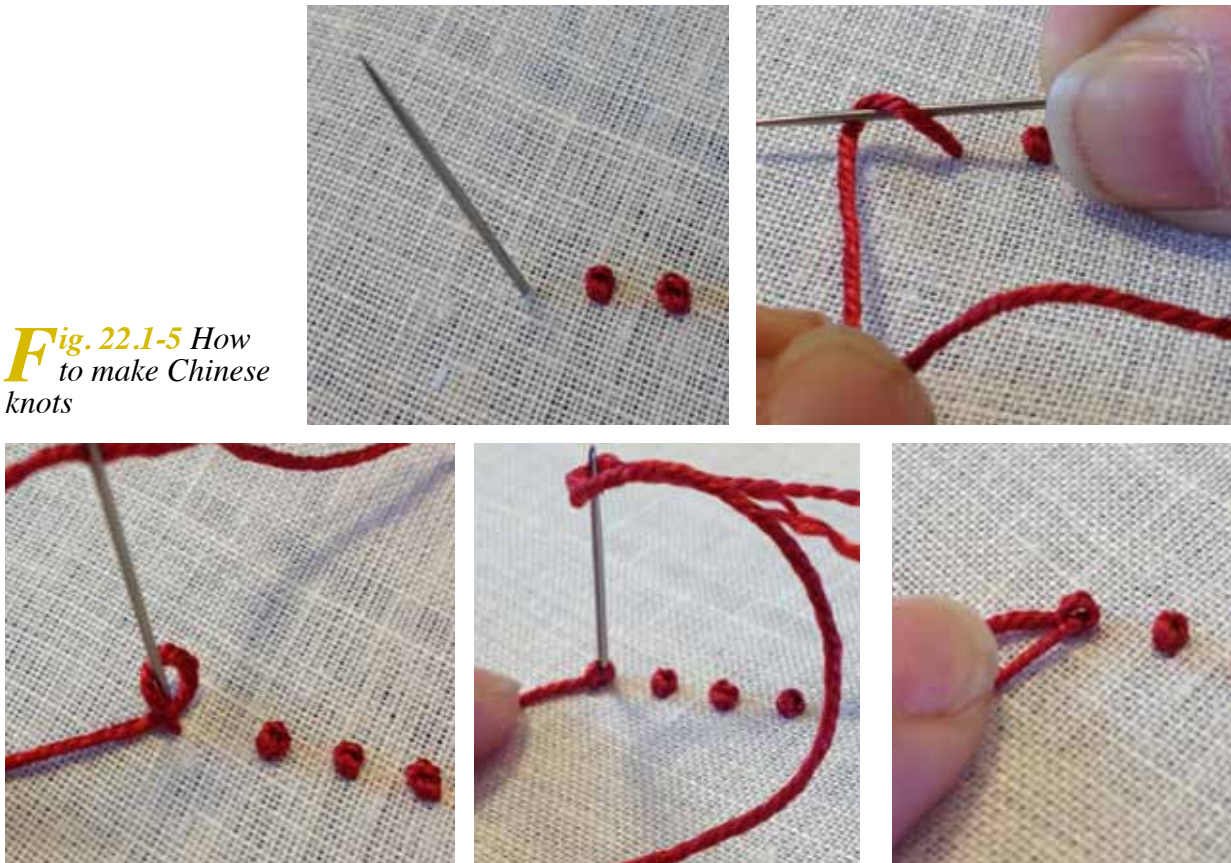
During the Renaissance and Baroque periods, these silk embroideries were highly popular in Europe. At that time in Denmark silk embroidery was often on dark wool and the motifs are not as stylized as in Chinese art embroidery. In the 1800s Danish women extensively embroidered in satin stitch with fine wool thread on wool, linen or cotton. The laid stitch on the skirt was made in a similar manner to the colorful silk embroidery in Denmark. And we also have the example of the “Amager scarves”⁵ made by Dutch immigrants in Denmark in the same period. The Amager scarves demonstrate that on the right side, it is stitched as satin stitch, but each stitch goes immediately adjacent to the place where the previous stitch was made. On the inside reverse side, nothing more than tiny dots can be seen, like laid stitch. However, there are a few places in the dragon's white outline where the stitching is the same on the front and back like real satin stitch.

⁵ Andersen: 1943, bind 1, 37ff og Mygdal: 1932.

Here one suspects that an experienced embroiderer has embroidered the skirt. The more I examined the embroidery, the more I felt, (as an expert in embroidery myself) that it was the same embroiderer who made the silk stitches and perhaps another embroiderer who made the dragon, because they look as if created by different hands. Both embroiderers knew how to make the best use of time and how to sew quickly and they must have been professionals.

To depict the 'waves' troubled roars in the sea; the embroiderer has utilized block shading with split stitches, i.e. long and short stitch that fasten on to each other. The colours here are in parallel rows varying from pure white to dark blue.

Fig. 22.1-5 *How to make Chinese knots*



The Chinese knot stitching is to be found on the flowers in the sea. The knots are sewn⁶ this way: the thread is inserted through to the right side of the embroidery, and with the left hand, approx. 3 cm. of the thread is held to the left side. The needle is placed above the thread that is wound once around the needle, rotated clockwise and inserted into the fabric around a millimeter above and to the right of the starting point. During the rotation the thread is kept on the needle with the index finger. The thread is constantly kept on the left side, and it is tightened around the needle before it is pulled through to the inside. The left index finger is placed over the knot, while the thread is pulled through.

The Chinese dragon is made in gold embroidery. Here different techniques of traditional couching are used, without the use of padding relief. If the dragon is examined closely, one notices that the gold thread motif



Fig. 23. *There is no gold on the back side and no extra fabric to stabilize the gold embroidery.*

⁶ Andersen: 1943, bind 1, 37ff. & Bertin-Guist: 2003.

is couched down in pairs, where the threads are laid in different directions. This results in the contours of the dragon being seen more clearly. On the reverse side this technique is seen as a zigzag-like expression.

There is no gold thread on the back, i.e. it is not the most expensive sewing. Often on goldwork two layers of fabric are used to stabilize the image and to ensure that the fabric is not pulled during the use. There is no stabilization fabric used in this garment.

There is much to indicate that the garment was made in China, including the materials and techniques, as well as its recorded history. The embroidery and silk fabric is considered to be of a high standard, but probably not exquisite enough for one that would have belonged to the brother of the emperor⁷.

The skirt has either been cut or produced only as a skirt. The skirt could perhaps be the lower part of a kimono. Furthermore the silk quality and embroidery is not estimated to be on par with what otherwise presented from Qing Dynasty robes. The tread-count of the light blue inside fabric is about 30 epc., a balanced tabby weave. The dark blue fabric woven in 2-1 twill has a thread-count of 52 x 34 epc. Both of these fabrics are hand-woven. The second owner Anne-Marie Rée has added the red fabric used for the collar.

Gifts and material culture

Gifts are usually an important part of our social life⁸, Barbara received her fine gift as thanks for good neighborliness. The gift was generous; it was “perhaps” a Chinese heritage and therefore was not entirely “free”. It was not just any gift and came with some conditions. The letter says that Barbara could not cut the costume and that it should be left to the National Museum’s ethnographic department once it became old and dark. Therefore accepting the gift was not without problems too. If the skirt actually belonged to Qing dynasty, it is, in our opinion disproportionate to wear this fine embroidery as a fancy robe. It was perhaps a fine thing in 1920, but today it would be disrespectful to China’s cultural heritage.

Gift giving should also be seen in the light of its specific cultural and historical context, otherwise it does not make any sense. The question is perhaps more about whether the skirt should be considered as heritage? We cannot exclude the idea that the object has a legacy inherited from previous generations; perhaps the emperor’s brother Puren or as a costume produced for the European market.

So we must conclude that the social group who were able to dress themselves in this costume, are not identifiable. However, we can say that the embroidery was expensive to produce and requires its own special historical and aesthetic protection.

We cannot establish the skirt as “heritage” with certainty, but the process through which its association with Elisabeth Holm and Anne-Marie Rée and the manner in which they have used it to express their social identity, power and skirt sense, gives it an active role in material culture.

Acknowledgments

We would like to thank CTR’s guest professor Mary Harlow, University of Birmingham for reading the manuscript and making valuable comments. Furthermore we would thank Ulrikka Mokdad, weaver and Master in Art History, Copenhagen University and Cai Xin, PhD student at Fashion Institute in Donghua University for their help with reading the manuscript and helping with analyzing the fabric. Also we would like to thank the Danish family Hage to lend us this fine costume and share its story with us.

Literature:

Andersen, Ellen; Wandel, Gertie; Voegel-Jørgensen, T.: *Berlingske Haandarbejdsbog, Naal og Væv i Leksikon*. Bind 1, s 37ff. Berlingske Forlag, 1943.

Bertin-Guist, Josiane: *Chinese Embroidery. Traditional Techniques*. BT Batsford, London, 2003.

Cheang, Sarah: *Dragons in the Drawing Room: Chinese Embroideries in British Homes, 1860-1949*. Textile History, 223 ff, November 2008.

Dickinson, Gary & Wrigglesworth, Linda: *Imperial Wardrobe*. Bamboo Publishing Ltd., London, 1990.

Feng, Zhao Zhubian: *The general history of Chinese silk*. Suzhou daxue, university press, 2005

Mauss, Marcel: *The gift: forms and functions of exchange in Archaic societies*. Cohen & West, London, 1970.

Mygdal, Elna: *Amagerdragter, vævninger og syninger*. Det Schønbergske Forlag, København, 1932.

⁷ Dickinson: 1990.

⁸ Mauss: 2010.

Egtvedpigens dragt

- en rekonstruktion til Vejle Museum i 2013

Af Anne Batzer og Ida Demant, Sagnlandet Lejre

I foråret 2013 henvendte Vejle museum ved Trine Grøne sig til os på Sagnlandet Lejres dragtværksted med ønsket om at få fremstillet en ny kopi af Egtvedpigens dragt, som erstatning for den, der i mange år havde ligget ude på det lille museum ved gravhøjen. Den var blevet stjålet i efteråret 2012. Den nye kopi skulle være så lig den originale som muligt.

Vi modtog bestillingen med stor glæde. Det var en fantastisk mulighed for os på ny at kigge nærmere på bronzealderens tekstilproduktion og de teknikker, de arbejdede med. Vi delte arbejdet, så Anne Batzer varetog det store arbejde med at udvælge uld og spinde garn, hvor efter Ida Demant stod for selve fremstillingen af de enkelte dragtdele. I det følgende vil vi præsentere nogle af de mange tanker og overvejelser, vi havde i forhold til råmaterialer og teknikker samt hvilke valg, vi traf undervejs, for på bedste måde at kunne fremstille denne dragt.

Hvilken uldtype har været brugt i vores kendte bronzealder dragter ?

Ved Anne Batzer

En af de vigtigste forudsætninger for at kunne fremstille en god dragtkopi er, at råmaterialet er så "rigtigt" som muligt. For at tråden, som vi i dette tilfælde skal spinde, kan få den rette karakter i forhold til det originale tekstil, er det alfa og omega at vælge lignende uldfiber. På det tidspunkt, hvor vi planlagde og påbegyndte arbejdet, var Irene Skals, Nationalmuseet, i samarbejde med CTR, projektet TECC, (Textiles, Craft and Culture), endnu ikke gået i gang med at analysere ulden fra Egtvedpigens dragt, og derfor havde vi kun mulighed for at vurdere trådene visuelt og vælge materiale ud fra vores generelle viden og erfaring med forskellige uldtyper.

Det er ret sikkert, at der ikke er en nulevende fåreracer, som vi kan sige, er overlevet uforandret siden bronzealderen, eller et får, der har en uld, som er helt lig den uld, der er overleveret til os i tekstiler fra bronzealderen. Men vi kan være ret sikre på, at der har været robuste får i forhold til vind, vejr og skiftende årstider som de oprindelige får, der har overlevet op til i dag. Det har været et får, som selv slipper "vinterpelsen", når vejret bliver mildere i forsommeren, og derfor ikke behøvede at blive klippet. Vores tekstilforstandige forfædre for mere end 3000 år siden, har sikkert passet godt på deres får, og de havde kendskab til, hvordan de skulle styre avlen og avlede på de dyr, der var gode uldbærere. De må have forstået at bygge et værdifuldt uldmateriale op, der gav gode overlevelseshed muligheder både for dyret og for dem selv. Ville de bruge ulden, når den var mest lækker, så har de antageligt benyttet sig af fårenes gode egenskaber og plukket ulden af fårene, når de begyndte at "skyde" den, inden den blevet filtet, udtørret af solen, eller tabt i terrænet. Hvordan ulden var, kan vi komme tættere på ved at se på trådene i bronzealder dragterne.

Vi kender de oprindelige fåretypers uld i dag. I den nordeuropæiske korthale "familie" er ulden oftest bygget op af tre forskellige fibertyper: Den meget fine underuld, - fårets "isolering" - som holder fåret varmt, de lange dækhår, der fungerer som fårets "tagrende". De kan variere fra relativt fine til ret grove fibre. Slutteligt er der ofte også de stive marvfyldte hår, kaldet dødhår. De forekommer dog mest på voksne får. Dødhårene "bærer" ulden, så den ikke klasker sammen i vådt og råt vejr, hvilket er nødvendigt for et får, som lever i et barskt vinterklima.

Med den type får er det en fordel, at plukke ulden af, tot for tot, når de i forsommeren slipper den gamle uld, og den nye vokser ud, i stedet for at klippe. Så undgår man at klippe alle de stive dødhår med. (Carol Christensen, pers. Opl.; Amy Lightfoot pers. Opl.?) I somrene 2001-2003 plukkede vi i Sagnlandet Lejre de Gutefår, som var begyndt at skyde ulden. Fårene stod på et klippe stativ og med en, der plukkede på hver side af dyret. Det tog samlet ca. en halv time, at plukke ulden af et får. Da de bagefter stod, med deres lange ben, flotte horn og kun de

mørke dødhår tilbage på kroppen, lignede de fuldstændigt glatte geder. Vi havde på den måde høstet noget fint uld, som kun indeholdt få dødhår.

Vi finder alle tre slags fibre i bronzealder dragterne, mange meget fine og bløde fibre, og længere fine fibre, som mere ligner dækhår, men også grovere dækhår og dødhår findes i nogle tråde. Men de findes ikke i hver tråd. Dragterne er tilvirket af mange forskellige tråde, med forskellige forarbejdningsgrader og kvalitet. F. eks. er der meget fine tynde glatte kamgarns lignende sy- og broderitråde i Skrydstrup kvindens dragt, samtidig med at trådene i de vævede stoffer er spundet med luft og med dødhår¹.

Valg af uld

Det første spørgsmål blev, hvilken uld vi skulle vælge at arbejde med i denne rekonstruktion for at få så "autentisk" en kopi af dragten som muligt.

Blandt de oprindelige får i den nordeuropæiske korthale type er det lille Soay får blevet betragtet som et godt bud på bronzealderens får. Det stammer oprindeligt fra Soay, en af øerne i de ydre Hebrider. Ulden er i brune toner fra lys beige til mørk umbra. North Ronaldsay fåret, som lever på de nordligste Orkney øer, har ligeledes en uldtype med meget fine bløde fibre i underulden, og med varierende mængder af henholdsvis underuld, dækhår og dødhår. Uldens farver er for det meste hvide og grå, men der findes også brune får iblandt. Dette får kunne også være velegnet til at gengive bronzealderens trådkvaliteter i en dragtkopi.

Det gedehornede Gutefår, det oprindelige Gotlandsfår, har i flere tilfælde været brugt til at fremstille gode rekonstruktioner af bronzealderdragter². Guteulden kan variere fra det meget lysegrå til mørkegrå toner, nogle med en brunlig tone i det grå. Sidst i 1960'erne, udførte Dragt og tekstilværkstedet i Sagnlandet Lejre, ved Nina Rathje, to kopier af Egtved dragten. Den ene var en bestilling fra Danmarks turist kontor i New York. Dragterne blev fremstillet i garn spundet af uld fra stedets bestand af Gutefår. Den anden dragt, prøvemodellen, kan stadig ses på værkstedets udstilling.

Vi havde imidlertid god tilgang til uld fra det svenske Skogsfåret, også kaldet Värmlands fåret, en af de oprindelige skandinaviske får, som bygger bla. på Spelsau, gammel Norsk sau – og med lidt Shetlands får indblandet gennem tiden. Fotograf Martin Stoltze havde på dette tidspunkt en god bestand med mange farvenuancer, hvid, lys beige brun over i gylden brun til mørk rødbrun – og grå brun.

Men før vi endeligt kunne beslutte, hvilken uld vi ville benytte, og ikke mindst hvilke farver vi skulle vælge, måtte vi studere originalen, som ligger på Nationalmuseet.

Dragten fremstår, som den ligger i kisten, i lyse- og mørke brune toner. Det er også den farve Margrethe Hald rekonstruerede den i, og andre, som har kopieret dragten siden, har ofte valgt de brune farver. Det er sikkert, at farvetonerne stammer fra uldens naturlige nuancer, idet farvestofanalyser har vist, at der ikke er tilsat plantefarvestoffer. Spørgsmålet er blot hvor meget de enkelte farver er påvirket af væsken, som havde samlet sig i egekisten. Dragten kunne i princippet have været i gråtoner – der har også været kastet tanker ud om, at dragten har været helt lys.

Følgende er vores iagttagelser fra mødet i marts: Trods den dæmpede belysning i rummet, hvor kisten er udstillet i en montre, kunne vi tydeligt se trådene i dragtens dele. Først studerede vi snoreskørtet, hvor det, der umiddelbart falder i øjnene, er de fine mørkebrune snoede snore samlet med de sirlige små lysebrune fildede "uldklokker" forneden. Den umiddelbare visuelle oplevelse af de mere end 3000 år gamle uldtråde overrasker endnu engang ved indtrykket af, at her ligger et tekstil, hvor man endnu kan fornemme, at det er tilvirket af et lækkert glansfuldt garn. Skørtets linningsbånd ser ud til at være vævet af en lidt stramt spundet tråd, lidt tyndere end den, der anes i skørtets snoede snore. Frem springer i øjnene den lyse gulbrune tykke snoede tråd, som har dannet "ægkant" på linningsbåndet. (Herefter kaldet ægkants tråden). Den lyse ægkantsnor fortsætter ned foran på skørtet, hvor den er flettet sammen med trendresten fra linningsbåndet, og vi gætter på, at den oprindeligt må ha været meget lys, måske hvid.

Bæltet, som bærer bæltepladen, ser gedigent ud. Det er et stærkt bånd, som er vævet af en lidt hårdt spundet tråd, som er lidt tykkere end tråden i linningsbåndet.

Lidt anderledes oplevedes garnet i blusen. Vævningen synes ret åben, og garnet lidt grovere, og det ser ud til at have en lidt mindre spindingsgrad end trådene i de andre dragtdele. Måske er den spundet med længere fibre. Blusen ser desuden "slidt" ud, og uldtråden virker mere uelastisk og måske udtørret. Måske har blusen været brugt mere end skørtet, før nedlæggelsen i graven – eller måske er det bevaringsforholdene, der har sat deres præg. Uanset, gennem

1 Hald 1939; Nielsen 1979

2 F.eks. Nielsen 1979

montreglasset synes der at være en forskel på trådene i de to dragtdele.

Snoreskørtets farve fremstår i en relativ mørk rødbrunlig farve, linningsbåndet som en anelse lysere og de fildede uldringe forneden som endnu lysere brun. Den tykke snoede ægkantssnor i linningsbåndet er markant lysere, en lys gulbrunlig farve. Blusen, som har flere mørke pletter, opleves i helhed som en anelse lysere end skørtet, med et gyldenbrunligt skær. For os så det ud, som der var seks forskellige tråde i egtvedpigens dragt. Det eneste, der er fildet, er de små lysebrune ”uldklokker” forneden på skørtet og bæltet.

Trådene er spundet/ drejet venstre om, ”mod uret” – undtagen blusens tråde, de er drejet højre om, ”med uret”. Eller sagt, som de i bronzealderen måske tænkte – drejet ”mod sols” og ”med sols”.

Når vi ser på tekstilerne i de andre bronzealderegeklister, som er udstillende, kunne vi se, at nogle er endnu mørkere end egtvedpigens dragt. Selvom forskellige bevarings forhold gør sig gældende, så tør vi gætte på, at der ikke var noget helt mørkebrunt eller mørkegråt til sort i Egtvedpigens dragt.

Prøvespindinger, vores overvejelser og beslutning om uld og farver.

Efter vores subjektive visuelle studier, besluttede vi, at dragten skulle være i brune farvetoner, og vi startede prøvespindingerne i uld fra Värmlands fåret. Fra fåreavler Martin Stoltze i Skåne erhvervede vi førstegangs klip fra 3-6 måneders lam. Farvetonerne var fra lys gullig beige, over varme gyldenbrune til gråbrune toner – de havde en lille fin underuld og partier med fine bløde silkeagtige dækhår, der var krøllede i spidsen med ”lammekrog”. De var bedårende at både se og røre ved. Vi fik også en stor lys brun ham fra en voksen gimmer. Den havde lyse blegede dækhår, men en fyldig gyldenbrun underuld. En mangel ved Värmlands ulden i forhold til at bruge den i bronzealder tekstiler, er, at den kun nødtigt filter. Vi forventede derfor at måtte bruge noget særligt blødt buguld til at lukke de små fildede ”uldklokker” med. Ida blev dog i sidste ende nødt til at bruge en lys merinould for at få et fast fildet resultat.

Vi efterprøvede desuden Soay uld, idet vi havde fået nogle gode prøver. Den var ret kort i stablerne, ca. 3 – 5 cm. Da det var klippet uld, lå der på undersiden af nogle partier et lag af korte dødhår. De var stride som til en kradsulds madras, men de kunne let pilles af. Med en



Fig a1: Tv (1) lammeuld fra Värmlands får (Skogsfåret), (2) underulden kæmmet fra Värmlands- lammeuld. Th (3) lammeuld fra Spelsau får, (4) underuld kæmmet fra Spelsau -lam, (5) redte finfibrede stabler af Spelsaulam. (6) i midten den trækam på hvilken vi samkæmmede ulden.

lille trækam var det muligt at rense og åbne uldtotterne, som desværre var lidt tørre og sprøde i spidserne – men fibrene hang godt sammen. Selvom de var korte, var det muligt at spinde fra ”totten”, dvs. uden yderligere forberedelse end at være redt på trækam, både på spindekrog og på håndten. Soay ulden har en lille evne til at filte. Men vi syntes ikke, at de trådresultater vi fik, levede op til det indtryk, vi havde af trådene i egtvedpigens dragt – hverken i glans og glathed.

Ligeledes fandt vi heller ikke, at vi i ulden fra Sagnlandets Gutefår kunne finde en kvalitet, der var tilstrækkeligt finfibret, og ulden havde alt for mange dødhår.

Vi så også på en finfibret North Ronaldsay uldham, vi havde på lager, som kunne have været egnet, da den havde fin underuld og dækhår, kun meget lidt dødhår, og den kunne filte. Vores gode ham var dog i grå farver, og det var ikke muligt at skaffe brune hamme inden for tidsrammen af vores arbejde.

Vi, Lis Dokkedal og undertegnede, startede derfor prøvespindingerne til de seks forskellige tråde med Värmlands ulden. Det skyldtes farvetonerne og den silkeagtige glans, som ulden havde. Jeg havde en fornemmelse af, at vi primært måtte bruge underulden fra lammehammene for at opnå et garn, som var tilstrækkeligt finfibret. Det vil sige, at vi separerede underulden fra dækhårene på nogle stabler, som ikke var af de mest finfibrede dækhår. Underulden er fin og blød, silkeagtig og ca. 5-6 cm lang. Siden blev underulden blandet med nogle af de udvalgte, mest finfibret stabler, med både underuld og dækhår, ca. 12 cm lange, således at forholdet blev ca. halvt underuld og halvt dækhår med underuld.

På nogle af hammene var underulden lysere end dækhårene. Især på den mørkerødbrune, var underulden nærmest grå, hvorimod i de gylden brune hamme var underulden mørkest. Vi kunne således variere farvetonerne til trådene ved at blande underuld fra de forskellige hamme. Lammehammene havde kun lidt underuld, og vi valgte derfor at supplere op med den mere fyldige underuld fra det voksne fårs ham, mest tiltænkt den gyldenbrune tråd til blusen.



Fig a2: Den rekonstruerede uldforarbejdnings proces, som vi eksperimenterede med, og som vi forestillede os kunne have fundet sted med en lignende uldtype til fremstilling af tråde i bronzealderen.

(1) stabler af Spelsaulam, hvor underulden er kæmmet fra med den lille uldkam (2), som ses med underulden på. (3) underuld fra Värmlandslam (4) finfibrede redte stabler med underuld fra Spelsaulam (5) trækammen med kæmmet fiberbånd, hvor de hele stabler og de to typer underuld er samkæmmet. (6) spindekrog som evt. velegnet til spinding af bronzealder dragternes trådkvaliteter.

Uldforarbejdningen

Vi ønskede at indlede vores første prøvespindinger med det, vi formoder var bronzealderens forarbejdnings redskaber og metoder. Med det formål at få så ærligt og reelt et resultat til sammenligning med det, vi kunne se på originalens tråde.

Det var vores uldmateriale, som krævede, at vi separerede underulden fra dækhårene for at få mange fine fibre. Det er imidlertid et forholdsvis stort arbejde. Fra tidligere forsøgsprojekter i samarbejde med CTR, (projekt Tools and Textiles), hvor der blev efterprøvet spinderedskaber fra bronzealderen i middelhavsområdet, havde vi en rekonstruktion i træ af en formodet uldkam i ben med et håndtag. Vi havde også en lille trækam med tættere tænder, den hvilede godt i hånden. Der er bevaret mange benkamme fra bronzealderen i Danmark, så vi valgte derfor at arbejde med de to lignende kamme, vores dog i træ, til at separere underulden fra dækhårene, rede uldstablerne, samt at samkæmme underulden og de hele stabler med dækhår. Derefter trække fiberbånd ud, som siden kunne spindes. Vi brugte kun en kam af gangen. (fig a2)

Vi prøvede også at spinde lammeulden, med den ekstra tilførte underuld, direkte fra ”en tot”, uden at blande på kammen. Det viste sig imidlertid, at de meget fine fibre klistrede let sammen, og tråden blev uregelmæssig og for lodden. Vi mente derfor ikke, at det var en brugbar metode for os.

Spinderedskaber

Den ældste Fundne tenvægt er dateret til slutningen af bronzealderen (Hald 1980, s 134). Derfor er det uklart hvilket redskab, man benyttede i hele bronzealderen. Personligt finder jeg at ”spindekrogen” er et velegnet redskab, til at spinde både korte og lange fibre (fig 2). Her bliver drejet lagt rundt og blødt med en høj spindevinkel ind i garnet. Fordelen er, at man selv bestemmer trækket på fibrene med hånden, og man opnår enten en blød og løs tråd eller en stramt spundet stærk tråd, tyk eller tynd – præcis, som man kan fornemme bronzealderdragternes tråde. Spindekrogens gode egenskaber og muligheder lærte jeg rigtigt at kende af rebslager Ole Magnus, da vi i 1995, som en del af Ulla Mannerings forsøgsprojekt med brændenælde fibre i samarbejde med tekstil værkstedet i Sagnlandet, spandt brændenælde fibre og lindebast som en del af formidlingen. Lindebast kan kun modtage drej over et kort stykke til forskel fra ulden, men på den samme måde kan man med fordel bruge spindekrogen til at spinde garner af uld med forskellig karakter, også ret kortfibret. Især er den velegnet til tykkere ”runde” tråde. Vi udførte nogen prøver med både spindekrog og med en håndten, vægt 50 g.

Det giver sig selv, at der vil være et meget stort sorterings- og forberedelsesarbejde af ulden, hvis vi gennemførte at bruge de små trækamme og spindekrog for hele dragten. Da vi med disse redskaber havde opnået nogle prøver, som i farveudtryk, tykkelse og karakter lignede de tråde, vi ønskede til dragten, rationaliserede vi processen. I stedet for at rede og separere ulden med de små uldkamme, brugte vi en karte – vi satte underulden af på karten, trak den ud af stablen, og når vi havde samlet tilstrækkeligt af forberedte fibre, redte vi dem på karterne med nogle få strøg og samlede til et større fiberbunt, der nemt kunne spindes. Vi kartede ikke i traditionel forstand, vi brugte karten som en børste og fik et fiberbånd, hvor fibrene lå parallelt.

Spindekrogen og håndtenen blev skiftet ud med en spolebremse-rok af mærket Sâne. Den er velegnet til at spinde tykt garn samtidigt med, at den tilfører et langsomt og blødt drej til spindingen af tråden uden at trække for hårdt i fibrene. Den har derved nogen af de samme egenskaber som spindekrogen, og tråden kommer til at ligne de tråde, vi tilstræber.

Det første vi spandt, var garnet til snoreskørtets linningsbånd og snore. Vi valgte de mørke gråbrune farvetoner. Men desværre, da Ida siden satte op og lavede et prøvestykke af skørtet, måtte vi erkende, at tråden var lidt for tynd, og farven var lidt for mørk og meleret. Selvom det var smukt, virkede det ikke tilfredsstillende. Vi vendte derfor uldposerne engang til og søgte efter mere rødbrun uld, men det var svært at få nok til den lidt dybe rødbrune tone, vi ønskede. Samtidig mødte jeg Lenette Bech fra Præstø, avler af Spelsau får, også en race som bygger på de oprindelige typer. Lenette havde nogle skønne rødbrune lammehamme, og klippede hurtigt de to mest finfibrede rødbrune lam til os, så vi fik rigeligt.

Lis og jeg startede uldforarbejdningen og spindingen forfra. Nu blandede vi spelsau lammehammene med Värmlands lammehammene. Herved opnåede vi den ønskede farvetone (fig.1 og 2).

630 meter garn var spundet og skulle bruges til skørtets ca. 350 snore, plus garn til henholdsvis linningsbåndet og bæltet. Vi spandt af ca. 500 g udvalgt og forarbejdet uld, vores tråde vejede ca. 0,6 g pr meter. Vi var i gang med at klargøre uld og spinde til blusen. Ida var i fuld gang på værkstedet med at tilvirke skørtet, da vi fik besøg af Konservator Irene Skals fra Nationalmuseet. Hun sad netop på dette tidspunkt med fiberanalyserne af Egtved dragten,

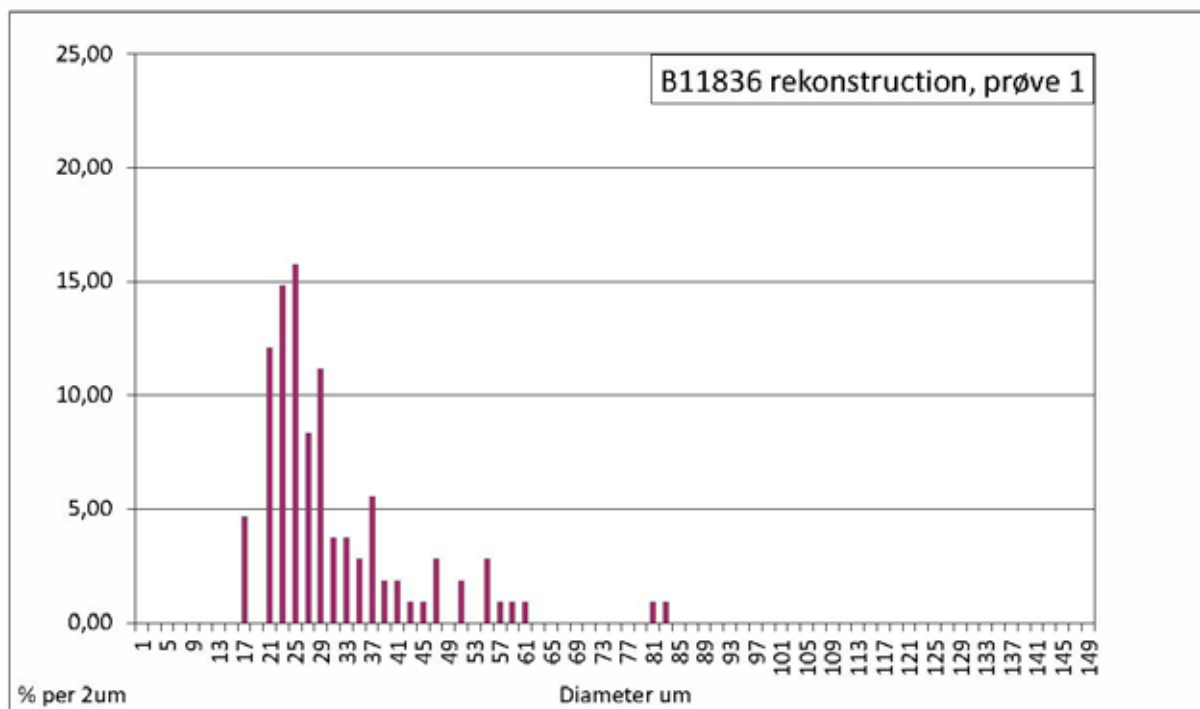


Fig a3: Histogram af rekonstruktionstråden til snoreskørtet. Fiberbåndet, den er spundet af, er ca. halvt blanding af stabler af Spelsaulam med både dækhår og underuld, og halvt kun underuld fra Värmlands lam og får. Kurven viser den højeste søjle, lidt over 15 % af fibre på 25 my, og en bredere fordeling af fibertykkelse, fra 17 – 60 my, i forhold til originalens. De grove fibre på over 80 my, er sikkert lidt dødhår fra voksenfåret. Histogrammet på det originale Egtved snoreskørt viser en meget høj søjle på 25 % af fibre på 17 my. Histogrammet er udført af Irene Skals, Nationalmuseet, i forbindelse med CTR 's projekt TECC.

og syntes derfor, at det kunne være interessant i CTR's projekt, TECC, at sammenligne histogrammerne over originalskørtets fibre med den uld, vi havde valgt at bruge.

Inden længe fik vi et overraskende, lidt skuffende - men interessant resultat tilsendt. Fiber analyserne viser, at originalens uld i snoreskørtet havde mange meget fine fibre mellem 10 og 25 my, med den højeste søjle, 25 %, på 17 my – kun enkelte fibre målte 45 my. Umiddelbart tænker man, at det må have været ekstrem fin underuld, en forarbejdet uld. Histogrammet af den lyse ægkantstråd, viser mange meget fine fibre fra 5 – 17 my, med højeste søjle, 25 %, på 10 -12 my, men med få grovere fibre fra 50 – 149 my. Ved det fiber billede, kommer jeg til at tænke på de bløde totter, som sidder mellem forbenene og bugen på fåret, men som ofte har lidt dødhår i – her brugt en uld som kun er lidt forarbejdet.

Histogrammerne af vores tråde, som bestod af dækhår og underuld af spelsau lam og Värmlands lam, plus ren underuld, viser en bredere fiber kurve fra 13 – 45 my, med den højeste søjle, 15 %, på 25 my, og enkelte grovere dækhårfibre på 50 -60 my. De få fibre på 81- og 85 my er antageligt lidt dødhår fra det voksne fårs underuld, som har sneget sig ind. Selvom vi havde tilstræbt at få en blød uld, lammeuld, ved meget forarbejdning tilført ekstra underuld, var den stadig noget grovere end den originale uld fra bronzealderen.

Det var overraskende at bronzealderens uld var så finfibret. Den må have været fantastisk blød at røre ved. Det var lærerigt, og efter analyserne kan vi se, at det var helt forkert at vælge at have dækhår med, selvom det var fra lam. Den nye kopi ligner den originale Egtved dragt, visuelt, og vi synes selv, at den er smuk, og glæder os over, at den skal ligge på museet i Egtved.

Alle kan kun være glade for at vide, at vi nu skal vælge den fineste uld at arbejde med til rekonstruktion af tekstiler fra bronzealderen – og det giver lyst til at prøve igen og søge efter en uld med meget finfibret underuld, og som stadig indeholder alle de andre fibre, og som med den rette forarbejdning, kan bringe os tættere på - og give mulighed for at fremstille en meget blød rekonstruktion af Egtvedpigens dragt.

Fremstilling af Egtvedpigens dragt

ved Ida Demant.

Dragten består af en bluse, et skørt og et bælte.

Blusens stof er vævet i balanceret lærredsbinding ca. 3 tråde pr cm i trend og islæt. Den er i princippet udformet af to stykker stof - et rektangulært stykke på ca. 105 x 56 cm, som med en minimal tilskæring er formet til en bluse efter poncho-princippet (fig 11) med to sammensyninger i T-form på ryggen. Langs underkanten er påsyet et smalt stykke, som sikkert har haft til formål at holde blusens facon rundt om livet³.

Det er ikke helt entydigt hvilken type af væv, der har været brugt til at væve stoffet til blusen, men meget tyder på, at det har været en form for tobommet væv, snarere end den vægttyngede væv, som også kaldes opstadvæven, hvilket allerede blev påpeget af Stærmose Nielsen i forbindelse med en præsentation af nye undersøgelser af Egtvedpigens i 1981⁴. Den typiske indikation på, at et stykke stof har været vævet på en vægttyngt væv er, at trenden er startet i et såkaldt startbort, der enten kan være brikvævet eller vævet som en trendreps med dobbelt islæt. Dette bånd vil løbe på tværs af trendretningen, idet båndets islættråde er lagt ind som løkker kun fra den ene side, men trukket så langt ud på den modsatte side, at de derefter danner trenden i det vævede stykke stof. En startbort identificeres typisk først og fremmest på et dobbelt islæt, hvilket er identificeret i tidligere og samtidige vævninger fra Mellemeuropa⁵. Men den form for startbort er imidlertid ikke identificeret i de mange tekstiler, som er bevaret fra bronzealderen i Danmark⁶.

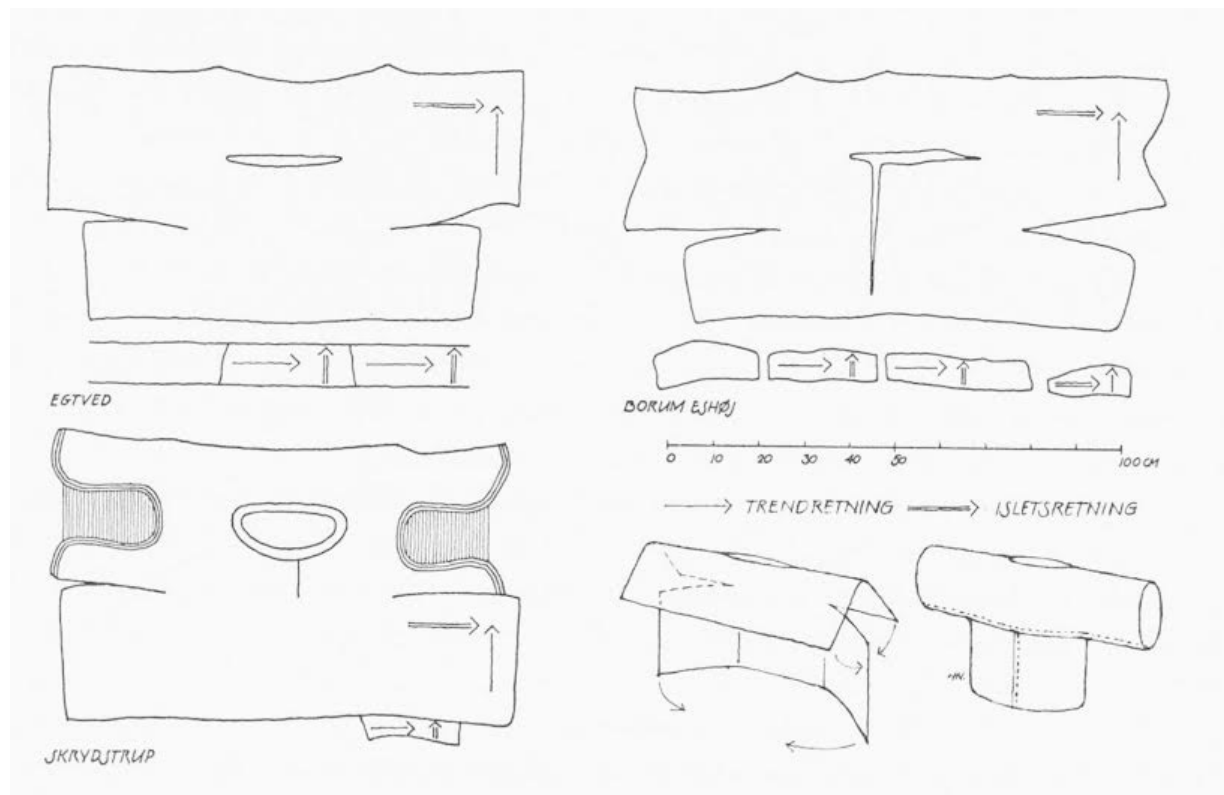


Fig 11: Tilsætningsprincip for bronzealderbluse.

Opsætningsbånd ses heller ikke i de vævede tekstiler, som er bevaret fra førromersk jernalder. Her er der til gengæld vævninger, som tydeligvis er vævet på en såkaldt tobommet væv. Typisk, som det man kalder en rundvævning, hvor trenden har været lagt rundt om begge bomme og mødtes på midten, således at man kunne væve et rørformet stykke tekstil⁷. Det er dog også muligt, at man kun har spændt trenden op mellem de to bomme og vævet et rektangulært

3 Nielsen 1981:33

4 Nielsen 1981:43

5 Hald 1980:179, Grömer et al. 2010:124

6 Mannering et al. i tryk, pers oplysning

7 Hald 1980, Mannering et al. i tryk



Fig i2: Bluestoffet vævet på vægttyngt væv.

stykke. Selve vævningen blev udført på den måde, at trenden udnyttedes så intensivt, at det ikke har været nødvendigt, at skære trendenderne af. I stedet kunne de bevares som lukkede løkker, der kun skulle snos til frynser eller flettes sammen, så de dannede en fast tværgående kant⁸. At den vægttyngede væv ikke var udbredt i bronzealderen støttes endvidere af, at der kun er fundet meget få væbevægte bevaret fra denne periode⁹. De begynder først at optræde regelmæssigt i det arkæologiske fundmateriale fra romersk jernalder¹⁰.

På egtvedpigens bluse er det kun kanterne på ærmerne, der er synlige, og de repræsenterer sandsynligvis ægkanterne i det vævede stof. Det særlige konstruktionsprincip, som blusen er skabt efter, gør, at de tværgående sider er skjult i sømmene på ryggen og langs med det påsyede stykke nederst på blusens liv. Derfor kan det ikke afgøres, om den er skabt ud af et færdigt vævet stykke med afsluttede kanter, eller om det er skåret af en større vævning. Det havde været interessant at afprøve en vævning på en tobommet væv, men det tillod tiden desværre ikke. I stedet valgte vi at væve stykket til den øverste del af blusen på en vægttyngt væv. Herved kunne vi stadig opnå det specielle visuelle indtryk, der ses på et tekstil vævet uden kam, hvor trådene bevæger sig mere frit. På en vægtvæv kunne vi endvidere opnå den rette bredde i stoffet, samtidigt med, at vi udnyttede trendgarnet mest muligt – i modsætning til, hvis vi havde sat den op på en moderne horisontal-væv. Dog blev opsætningsbåndet modereret, idet islætten, der skulle danne trend i væven, ikke blev lagt ind dobbelt, men ført igennem som enkelt tråd. Derved blev overgangen mellem opsætningsbånd og vævning udvisket (figi2).

Blusens nederste stykke fremstår som et ca. 9 cm bredt bånd¹¹, der er tilsyet på langs af blusens underkant. I modsætning til selve blusen, som er vævet med lige mange tråde pr cm i trend og islæt, er dette stykke vævet i en let repset kvalitet med lidt flere tråde pr cm i islætten end i trenden¹². Den nederste kant af stykket er bevaret som en ægkant, men den øverste er gemt i sømmen, hvorfor det ikke kan afgøres om stykkerne har været vævet som et bånd, eller om de evt. er klippet af et andet stykke stof. Hvis det sidste var tilfældet, er det klippet af langs med en ægkant. Det eneste som taler herfor er, at stykket er øget på forsiden, hvilket kan betyde, at det er syet af afskårne rester fra en anden vævning. Men i betragtning af, at stykket indgår som en fast del af konstruktionsprincippet i bronzealderens bluser, vil jeg

8 Mannering et al. i tryk.

9 Bergerbrant 2007, S 49

10 Bender Jørgensen 1986, s 344-346

11 Broholm & Hald 1935:284

12 Nielsen 1981:34

personligt antage, at det er vævet som et smalt stykke specifikt til formålet, hvilket vi også gjorde. Vi kunne have sat trenden til denne vævning op på en opretstående væv, men for at lette arbejdet blev den i stedet sat op på en lille horisontal væv. For at opnå den visuelle effekt fra ”oldtidsvæven” i stoffet undlod vi imidlertid at bruge vævens kam, og holdt trenden i spænd ved hjælp af vævægte over den bagerste bom.

Blusen blev skåret til efter de angivne mål og syet i hånden. På grund af den særlige måde at tilskære blusen, var der ikke plads til et sømrum af en bredde, som man ellers ville lægge til i et stof med så få tråde pr cm. Så det krævede stor forsigtighed at sy, uden at vævningen blev trukket fra hinanden. Hald giver i sin beskrivelse kun begrænsede oplysninger om, hvordan blusen er syet sammen. Det oplyses kun, at den er syet med kastesting og, at den tilskårne halskant er oversyet med tungesting¹³. Det mest oplagte var imidlertid at lægge kanterne indover hinanden og sy hver søm to gange, en på hver side af stoffet henover den synlige trevilkant med kastesting. Det gav en rimeligt solid sammensyning.

Bæltet

På samme måde som snoreskørtet er bæltet vævet i trendreps. Det er 2 cm bredt og 174 cm langt og slutter i den ene i en særlig veludført kvast.

På et tidligt tidspunkt blev det antaget, at egtvedpigens bælte – og de øvrige bæltter bevaret fra Egekestegravene var skabt ved hjælp af brikvævningsbrikker, men kun med to huller¹⁴. Men trendtrådene er ikke snoet om hinanden, som ellers er kendetegnende for bånd vævet med brikker. Endvidere, da entydigt brikvævede bånd først optræder i det danske område fra romersk jernalder¹⁵, er der ingen grund til at antage at bronzealderens bæltter var fremstillet ved hjælp af brikvævningsbrikker. Sandsynligvis er skellet i båndvævningen dannet efter samme princip, som er i en almindelig væv, dvs med søller. Jeg valgte at holde det naturlige skel med en hørtråd bundet sammen til en ring. Det oplukkede skel blev skabt med halvsøller bundet til en pind, som gjorde det ud for sølskaft.

Efter vævningen blev de 20 trendender samt 16 ekstra indsyede tråde snoet, som nedenfor beskrevet for snorene i skørtet og afsluttet med den samme type af fildede uldringe. De ekstra tråde, blev syet ind i vævningen på begge sider af båndet, og snoet og afsluttet efter samme princip som snorene i skørtet og samlet til en ring.

Snoreskørtet

Den største og mest udfordrende opgave var snoreskørtet. Det er skabt som et 210 cm langt vævet bånd i trendreps, hvor islætten på de midterste 154 cm er trykket ud som løkker og snoet hårdt sammen to og to, så de danner faste snore. Disse er samlet forinden, så de tilsammen danner selve skørtet.

Det lange vævede bånd vil vi her referere til som et ”linningsbånd”, da vi finder det mest beskrivende i forhold til funktionen. Det ses også beskrevet som en ”startbort”, hvilket henviser til fremstillingsteknikken¹⁶. Dette finder vi dog misvisende, da en startbort typisk refererer til en trend til en vægttyngt væv, hvilket ikke er relevant i sammenhæng med dette skørt.

Ligesom ved bæltet er det også blevet foreslået, at linningsbåndet er vævet ved hjælp af brikvævningsbrikker¹⁷. Her gælder naturligvis de samme argumenter for, at det ikke har været tilfældet.

Trendingen foregik ved at vikle trendgarnet frem og tilbage mellem tre lodrette pinde, hvor de enkelte tråde blev krydset imellem to af pindene. Herved dannedes det naturlige skel. På den ene side af krydset, længst væk fra den ende, hvor jeg ønskede at starte vævningen, blev dette fastholdt med en ring af horgarn. På den modsatte side af krydset blev der bundet halvsøller til at skabe det modsatte skel.

Næste spørgsmål var hvordan man ville have arrangeret sig under selve vævningen af det lange skørt? Jeg valgte at fastgøre trenden til en lodret pind på den ene side af bordet og lade den modsatte ende falde ud over bordkanten, tynget med vægte. Efterhånden som vævningen skred frem blev det vævede linningsbånd trukket rundt om pinden, det var fastgjort til i første omgang, og med en lang snor fastgjort til et andet punkt (fig i3a,b). Det fungerede og gav en bekvem arbejdsstilling, men hermed kan det ikke konkluderes, at man har arbejdet på samme måde i bronzealderen – alene af den grund at vævægte ikke er kendt fra den periode. Om man i det hele taget har arbejdet ved et bord er et andet spørgsmål, som det vil føre for vidt at

13 Broholm & Hald 1935:273, 284

14 Hvass 2000:36

15 Ræder Knudsen i tryk

16 Hvass 2000:31, Mannering et al. i tryk

17 F.eks. Nørlund 1941:11



Fig i3a: Snoreskørtet udspændt over et bord. Løkkerne til snorene måles over pinden i forgrunden. B. begyndelsen til snoreskørtet.

tage i nærværende sammenhæng. Det er muligt at man skal forestille sig trenden spændt ud i en væveramme, eller måske mere sandsynligt har man fæstet den modsatte ende af trenden til et fast punkt, den nærmeste til sin egen krop og brugt denne til at holde trenden stram under arbejdet.

Der er tre løkker trukket igennem hvert skel i selve repsvævningen, men for at forhindre at disse ikke bliver trukket igennem, vender de omkring en kraftig snoet snor – ægkantssnoren, som løber langs den øvre kant af repsvævningen. Dette har givet anledning til at trådene i snorene, der her beskrives som islæt, blev betragtet som en trend og det, der her beskrives som trend, et indvævet islæt¹⁸. Denne tolkning finder vi imidlertid heller ikke plausibel. Når man sidder med arbejdet i hænderne, forekommer følgende fremgangsmåde mere enkel: Nøglet med islættråden holdes på den side af trenden, som skal danne den øvre kant på skørtet. Herfra trækkes først en løkke over kantsnoren og igennem skellet, dernæst trækkes en ny løkke under kantsnoren og igennem skellet, hvorefter den tredje løkke trækkes igennem ovenover kantsnoren, inden skellet skiftes og tre nye løkker kan lægges ind på samme vis. Det må dog bemærkes, at det ikke er den trådgang, som er gengivet i Halds skematiske fremstilling¹⁹, men på den anden side synes et nærbillede af skørtets kant hverken at be- eller afkræfte metoden.

Længden på de enkelte løkker blev målt ved at lægge dem ud over endnu en pind, som var fastgjort et passende stykke fra trenden. Ud fra en snoningstest blev det vurderet at, med en længde på ca. 45 cm ville det blive muligt at lande på en færdig skörtelængde på ca. 38 cm. Herefter skal de udtrukne løkker snos, for at danne de faste snore i skørtet. Først er de to tråde i hver løkke snoet om hinanden, som siden snoes med den næste løkke, således at hver snor består af fire tråde. Snoningen forløber 2S – 2Z – 2s. Her kan fremgangsmåden for at sno de enkelte snore imidlertid diskuteres. Nærstudier af originalen på nationalmuseet og det billedmateriale, vi havde til rådighed, viste at de enkelte snore er tvundet meget faste. Navnlig er det tydeligt, at de to tråde i hver løkke var tvundet meget fast om hinanden, inden de blev tvundet sammen med den næste løkke. Vinklen på den enkelte snoning ligger her omkring 45-50°. Tvindingsgraden i den sidste snoning var mere varierende, men synes generelt at ligge omkring 40-45°.

Ved tidligere rekonstruktioner af snoreskørtet har man tvundet løkkerne ved at sætte en pind i enden på de enkelte løkker og dreje den rundt, til løkken var tilstrækkeligt snoet. Her kunne det være nyttigt at tælle hvor mange gange, man drejede rundt, så tvindingen blev jævn. Dernæst kunne man lægge to snoede løkker sammen og dreje modsat. For at fordele tvindingerne, må man dog indimellem skille de to løkker og trække dem til hver sin side, så tvindingerne blev trykket op mod linningen, inden man samlede dem igen og drejede videre til snoren havde den rette mængde tvindinger (Batzers pers. opl.).

En anden metode, som har været forsøgt, var at benytte en hængende håndten til at tilføje snoningen på henholdsvis løkker og færdige snor²⁰. Jeg fandt dog, at det var svært, at holde

18 Thomsen 1929 188-89, Fossøy og Bergerbrandt 2013:25

19 Broholm & Hald 1935:287



Fig i4: Snorene tvindes mellem fingrene og snoes samtidigt om hinanden.

løkkernes tvinding fast nok ved den afsluttende tvinding og valgte i stedet en metode som ligger tættere på arbejdet med reb og bastfibre. Her undlod jeg at bruge redskaber, men tog fat i løkkerne tæt ved linningsbåndet - en i hver hånd - og tvandt dem hårdt mellem fingrene, samtidigt med, at jeg tvandt dem sammen ved at skifte dem fra hånd til hånd (figi4). Således kunne tvindingerne styres og fordeles jævnt helt fra linningsens kant til slut på snoren. Dette var muligvis et mere tidskrævende arbejde end ved de to foregående metoder, og hvilken metode, der var brugt i bronzealderen til fremstillingen af et snorreskørt, må forblive et åbent spørgsmål indtil videre.

Vævningen af skørtet blev startet i den ende, hvor der kun var et kort stykke bånd ca. 10 cm. Da trenden var skåret med en fortløbende tråd, var det mulig at starte vævningen helt i enden af trenden uden løse ender. Første islæt var en hvid to-snoet snor, som blandt andet kunne bruges til at fastgøre trenden. I den modsatte ende af skørtet skulle vævningen fortsætte i et 46 cm langt bånd, som siden sluttede i en lang fletning af de sidste trendtråde. Islættråden i denne del var af lys uld. Derudover er der på originalen spor af en reparationstråd, der er syet henover kanten. Den besluttede vi imidlertid at udelade, da vi jo i princippet har rekonstrueret dragten som den formentligt så ud, da den var ny.

Den sidste store udfordring ved fremstilling af skørtet var at afslutte snorene forneden. Ifølge analyserne var de to løkker først bundet med en enkelt knude og siden var enderne samlet så de overlappede hinanden fra hver sin side og dannede en lille ring. Omkring ringen var der viklet en lille tot råuld, som ved



Fig i5: Udsnit af det færdige skørt med uldringene forneden.

sine filtende egenskaber holdt ringen sammen. Det tog en del forsøg at finde den rigtige uld samt fingerteknik at få dem til at se rigtige ud. Slutteligt blev de trukket på en lang tvundet snor, der blev fastgjort i hver ende og således samlede alle snorene i skørtet. Derefter blev de samlet med to tråde, som blev tvundet sammen lige ovenover ringene og holdt snoreenderne yderligere sammen, så skørtet til trods for sit luftige udtryk alligevel blev et samlet stykke, der kunne fungere som et reelt skørt (figi5).

Arbejdsgangene i et snoreskørt kan sikkert gennemføres på flere måder. Ikke kun i forhold til hvordan man arrangerer sig i forhold til sin arbejdsstilling, men også hvorvidt alle led gennemføres fortløbende – dvs. at den enkelte snor gøres helt færdig samtidig med, at linningsbåndet væves, eller man deler processen op op og gør hver arbejdsgang færdig, inden man går videre. Dette vil muligvis være afhængigt af hvor og hvordan, man arrangerer sig i forhold til arbejdsstillingen, om det er praktisk at gøre snorene helt færdige og samle dem, eller om det er nemmere at gøre det i flere tempi. Jeg valgte at sno trådene fortløbende, mens jeg vævede, dvs. de blev snoet og holdt midlertidigt sammen af en tråd. Afslutningsringene af uld forneden ventede jeg med til sidst, da jeg skulle have styr på metoden først. Ved et nyt skørt, ville jeg vælge at gøre de enkelte snore færdige i en arbejdsgang.

Lone Hvass skriver i sin bog om egtvedpigen, at det ikke har været et tidskrævende arbejde at flette et snoreskørt²¹. Relativt set er det nok sandt at, i forhold til mange af livets gøremål i bronzealderen har det ikke været specielt tidskrævende. Mine beregninger i forhold til mit arbejde viser imidlertid at med vævning, sning og afsluttende ringe, ville man kunne nå ca. 4-5 cm i timen på et snoreskørt. Da det er 154 cm langt (ca. 350 snore) – uden enderne til at binde med – vil det sige ca. 30-38 timers koncentreret arbejde, udover tiden der blev brugt til at sætte trenden op og væve enderne færdige. Stadig vil det være den mindste del af arbejdet, idet man også må betænke den tid, der lægges på at forberede og spinde ulden.



Fig i6: Den færdige dragt.

Litteratur

Bender Jørgensen, L. 1986: "Forhistoriske tekstiler" i *Skandinavien Nordiske fortidsminder. Serie B, bind 9*, 1986

Bergerbrant, S. 2007: *Bronze Age Identities: Costume, Conflict and Contact in Northern Europe 1600-1300 BC*, Stockholm Studies in Archaeology no 43.

Broholm, H. C. & M. Hald 1935: "Danske Bronzealders Dragter", *Nordiske fortidsminder II Bind, 5 & 6 hæfte*. Det kongelige Nordiske Oldskriftsselskabselskab.

Fossøy S. & S. Bergerbrant 2013: "Creativity and Corded Skirts from Bronze Age Scandinavia" in *Textiles. The Journal of Cloth and Culture (11)1*. Berg Publisher 2013.

Grömer, K. et al. 2010: *Prähistorische Textilkunst in Mitteleuropa. Geschichte des Handwerkes*

21 Hvass 2000:31

und der Kleidung vor den Römern. Verlag des Naturhistorisches Museum in Wien.

Hald, M. 1980: *Ancient Textiles from Bogs and Burials*, Publications of the National Museum. Archaeological-historical series vol. XXI. The National Museum of Denmark.

Hvass, L. 2000: *Egtvedpigen*, Sesam, 2000

Mannerling et al. i tryk: *Designed for life and Death*, Nationalmuseet. ???

Knudsen, Lise R. i tryk ????

Nielsen, K-H. Stærmose 1979: *Kvindedragten fra Skrydstrup. – Beretning om en rekonstruktion af en 3000 år gammel dragt*, Haderslev Museum 1979.

Nielsen, K-H. Stærmose 1981: ”Egtved-tekstilerne” i Aleksandersen, V. P. Bennike, L. Hvass & K-H. Stærmose Nielsen: *Egtvedpigen – Nye Undersøgelser*, Årbøger 1981:17-47.

Nielsen, K-H. Stærmose 1989: *Bronzealderdragterne som blev en messe værd*, Fynske Minder 1989

Nørlund, P. 1941: *Dragt*, Nordisk Kultur XV:B, København 1941.

Thomsen, Th. 1929: ”Egekistefundet fra Egtved, fra den ældre bronzealder”, *Nordiske Fortidsminder II Bind, 4 hæfte*. Det Kgl. Nordiske Oldskriftselskab, 1929.

Bæredygtighed fra et designerperspektiv

Af Maria Christine Grøn og Esben Rahbek Gjerdrum Pedersen

Introduktion

I hjertet af Køge finder man ”Meieriet Vasebæk”, med udsigt ud til den gamle klosterkirkegård og et majestætisk kastanjetræ. Den minimalistiske funkisfacade fra 1935 emmer af karakter og historie, en følelse, der går igen inde bag de hvidmalede mure, hvor én af Danmarks pionerer inden for bæredygtig mode, Rachel Kollerup, har slået bolig og værksted sammen i ét og nu bruger det nedlagte mejeri som base for at eksperimentere med bæredygtig mode. Hun har sat sig for at gøre en forskel i modebranchen, en branche, som i stigende grad bliver beskyldt for at belaste miljø og klima og dræne jorden for knappe ressourcer. Hendes design er minimalistisk og klassisk og trækker tråde tilbage til tidligere tiders dyder, såsom holdbarhed og praktisk anvendelighed. Disse dyder er i dag næsten forsvundet i modebranchen, hvor kollektionerne spyttedes ud med så korte intervaller, at selv modefolket kæmper for at følge med. Sommerudsalget begynder allerede i midten af juni på grund af den accelererende produktlivscyklus i modebranchen (Mchangama, 2014).

Dette er historien om, hvordan en designer forsøger at tænke bæredygtighed ind i en tøjkollektion. Det postuleres ikke, at tøjkollektionen eller processen omkring den er perfekt i et bæredygtighedsperspektiv. Formålet er snarere at få et indblik i de overvejelser, udfordringer og aha-oplevelser, som Rachel mødte hen ad vejen. Vi håber, at hendes erfaringer kan inspirere andre og synliggøre nogle af udfordringerne og mulighederne ved bæredygtig mode.

Baggrund: Fra grafisk design til mode

Efter en årrække som selvstændig grafisk designer begyndte Rachel Kollerup at finde papirmediet utilstrækkeligt; hun ønskede noget mindre flygtigt, en måde hvorpå man kunne kommunikere budskabet om en grøn omstilling ud på en mere varig og vedkommende måde, end gennem forskellige tryksager: *”jeg var træt af at lave grafik i et format, der hurtigt døde igen, som havde en brugstid på ganske få dage, og så kunne man så smide det ud”*, fortæller hun.

I 2008 kastede hun sig derfor ud i sin første produktion af T-shirts og tasker, prydet med miljøbudskaber. Passionen for mode var antændt og hun uddannede sig derefter på Fashion Design Akademiet i København og åbnede dørene for sin første kollektion i 2011. Udgangspunktet var, at materialerne først og fremmest skal være økologiske, da det på det tidspunkt blev opfattet som den gængse strategi, hvis man ville gøre sine kollektioner mere miljøvenlige. Rachels jagt på økologiske tekstiler, heriblandt uld, skulle dog vise sig at give nogle udfordringer. Ofte er producenternes certifikater af ældre dato, og et økologicitifikat dækker kun fårets opvækst og ikke den senere behandling og produktion af ulden. Derfor har et ensidigt fokus på økologiske certifikater ikke været tilstrækkeligt for Rachel: *”jeg kan ikke bare sige, at det skal være certifikat-jagt på nogle tekstiler, og så er den god nok, jeg er nødt til at medvirke meget mere til dét her selv.”*

Rachel har også arbejdet med livscyklusanalyser for at underbygge bæredygtighedsarbejdet. Livscyklusanalyser fremhæver nødvendigheden af ikke kun at fokusere på et enkelt aspekt af produktet eller værdikæden. Hun blev dog også hurtigt frustreret over mange af de livscyklusanalyser, hun kunne finde på nettet. I 2012 rettede Rachel derfor henvendelse til Force Technology om at lave en livscyklusanalyse for en hel kollektion. I samråd med Rasmus Nielsen, civilingeniør fra Force Technology, besluttede hun sig for at skabe en basiskollektion i luksuriøse og bæredygtige materialer, der havde lang holdbarhed, kunne kombineres, og bruges både dag og aften (Kollerup, 2013a). Rachel fortæller: *”Hele baggrunden for rapporten var ikke at sige, ”se hvor bæredygtig vi er, eller jeg er”, men mere også en viden for mig selv, nå, det er sådan landet ligger, som vi kan gøre det nu. Det er så godt vi kan gøre det nu, men kan vi forbedre det endnu mere.”*

Alternativer til 'Design for the Dumpster'

Samarbejdet mellem Rachel Kollerup og Force Technology begyndte med en masse overvejelser vedrørende designet. Hvordan kan man f.eks. øge holdbarhed og slidstyrke gennem de rette snit og mønstre? Ifølge Rachel:

"Jeg tænker meget i belastninger på tøjet, med indsnit og sådan noget. Hvis man for eksempel har en syning på det bredeste stykke omkring hoften, som måske er en slids eller et eller andet, så er der sandsynlighed for, at den vil bryde på ét eller andet tidspunkt. Sådan nogle ting prøver jeg at undgå, prøver at flytte dem til nogle andre steder, hvor at kroppen ikke belaster tøjet, fordi det ville kunne ødelægge tøjet, hvis der kommer et brist dér. Og kan være svært at reparere igen [...] Selv når man køber kvalitetstøj, så på et eller andet tidspunkt, så vil den bryde, hvis man lægger nogle snit dér eller nogle sårbare syninger dér, så dem undgår jeg. Det ligger sådan i rygraden, så det undgår jeg og den tegner jeg et andet sted hen."



Fig 1 Rachel med en kjole

Tidsløshed og fleksibilitet i anvendelse er andre vigtige aspekter i designet. Klassiske snit betyder f.eks., at kjolerne ikke hurtigt går af mode. Det er også en fordel med kjoler, som kan bruges til forskellige anledninger (arbejde, biograf, middag, fest osv.). Det er også en kvalitet, at det er muligt at forandre kjolens design og udtryk. Rachel har f.eks. forsynet en kjole med aftagelige manchetter, så bæreren kan benytte kjolen til flere anledninger. Desuden beskytter manchetterne kjolen, så man ofte kan nøjes med at vaske førstnævnte. Rachel forklarer: *"kjolen skal måske kun vaskes hver 10. gang af hvad manchetterne skal. Manchetterne bliver hurtigere nussede, de er jo hvide og vil tage imod smuds. Dem kan man lige tage af og vaske i sin hvid vask. Så man kan altså friske kjolen op ved at hænge den ud, og så vasker man manchetterne."* Manchetterne er indtil videre af økologisk bomuld, men Rachel regner med at ændre materialet til enten Lyocel eller en hamp/hør-vævning.

Slidstyrke er også en vigtig egenskab for produktet: *"Hvis jeg investerer i sådan en kjole, så ville jeg også, fordi jeg ved, at jeg kan bruge den i mange anledninger, så skal den også kunne holde i lang tid, så skal den kunne holde til alle de brugsdage, som jeg forventer, at den har [...] Man kan bruge denne hér kjole mange, mange gange, uden at den kommer til at se gammel og slidt ud, så man har en kjole, der har mange brugsdage. Og det er jo en generel tanke i mit tøj, det dér med, mange brugsdage og at tøjet ikke må komme til at se slidt ud, eller gammelt ud, så det trænger til udskiftning. Det skal se friskt ud i mange år."*



Fig. 2. Rachel Kollerups populære kjole i uld/ polyesterblanding - læg mærke til de aftagelige manchetter

Fig. 3 Rachel Kollerup viser den oprindelige (til højre) og den optimerede bluse frem (til venstre)

Under samarbejdet med Force Technology eksperimenterede Rachel med forskellige design og deres indflydelse på livscyklusanalysen. Det betød bl.a., at hun endte med at fjerne læggene på en bluse, og derigennem reducere materialeforbruget med 42 %. Resultatet var en næsten halveret CO2 udledning, uden at det ændrede udtrykket radikalt. Det er blevet et princip, at der ikke skal bruges unødvendigt meget stof i hendes tøj. Det må dog ikke få indflydelse på designet, som stadigvæk er det, som sælger tøjet.

Leverandører og Materialer

Når Rachel vælger materialer, så er slidstyrke ét af de vigtigste parametre: *“Holdbarhed har altid været et interesseområde for mig [...] Jeg tester mine materialer. Når jeg indkøber materialer (...), så syr jeg selvfølgelig selv op i det, og så tester jeg det, vasker det mange gange (...) for at se, hvordan holder det? Fordi, hvis det begynder at peele, bare når jeg bruger det eller hvis det ser mærkeligt ud, når jeg har vasket det, så kan det jo aldrig nogensinde komme med i en produktion, fordi så kan jeg ikke stå inde for det. Så ved jeg jo, at forbrugeren jo ikke har et stykke tøj, de kan bruge i lang tid”*



Især uld og hør har en særlig plads i Rachels hjerte, da begge er slidstærke materialer, der fra naturens hånd har en smudsafvisende overflade, således at man ofte kan nøjes med en aftørring og en tur i den friske luft, hvis skulle tøjet blive beskidt. Således er uld og hør meget miljøvenlige i brugsfasen. Desværre er produktionen af uld ganske energikrævende, hvilket trækker ned i det samlede resultat. Rachel har prøvet at optimere på et par shorts, som

i begyndelsen blev produceret i både en uldmodel og en uld/polyester blanding. Ved at skifte materialet ud med hør blev CO2 udledningen næsten halveret. Rachel understreger dog, at uld trods alt er mere slidstærkt end hør, så hun vil derfor fortsætte med at benytte dette i visse styles. For at nedbringe miljøbelastningen i sine uldprodukter har Rachel valgt at benytte genanvendt uld fra Prato-området i Nord-Italien.

Eksemplet ovenfor understreger udfordringen ved livscyklusmetoden; Alle valg kræver en grundig vurdering af de relative fordele og ulemper og klarhed over forudsætningerne, der ligger til grund for analysen. Det er dog også i dette arbejde, at den vigtigste læring finder sted, da de virkelige omkostninger af forskellige forretningsmodeller og produktionsmetoder begynder at komme for dagens lys.

Ofte står designeren i situationer, at det er vanskeligt at finde miljøvenlige alternativer. F.eks. leder Rachel fortsat efter en mere miljøvenlig trykknop. Designeren har også overvejet at skifte sin polyestersytråd ud med noget mere miljøvenligt, men da tråden er yderst holdbar og kollektionerne stadig relativt små, så *"batter det simpelthen ikke nok i det samlede regnskab"*, indrømmer hun.

En af de store udfordringer for nye designere er at finde gode leverandører, der ikke kræver store minimumsbestillinger. Det har Rachel mærket på egen krop: *"I starten var det virkeligt svært. Bare det at grave sig frem til hvad er det for nogle materialer, som jeg gerne vil bruge, bare udfordringen ved at finde Lyocel eller Tencel nede fra Lenzing i Østrig, som er sådan en darling inden for stof, det er virkeligt svært [...] i starten er det bare nej og nej og nej."* Personlige relationer er alfa og omega, hvis man ønsker at arbejde med bæredygtig mode. Det kan tage år at opbygge de rette netværk og overbevise virksomhederne om, at man er værd at handle med. Rachel samarbejder bl.a. med den østrigske stofproducent, Seidra Textilwerke GmbH, omkring udviklingen af nye materialer, som hun dér kan bestille i mindre mængder.

Forbrugerens rolle

Rachel ønsker at udfordre den 'brug og smid væk' mentalitet, som modebranchen repræsenterer og medvirke til en holdningsændring blandt forbrugerne, når det kommer til køb, brug og bortskaffelse af tøjet.

Det kommer ofte bag på mange forbrugere, hvor stor en del af tøjets relative miljøbelastning, der ligger i brugsfasen. Således er forbrugerens håndtering af tøjet efter køb - vask, tørretumbling og strygning – somme tider mindst lige så miljøskadeligt og ressourceforbrugende som selve produktionen af råmaterialer og færdige produkter (Fletcher, 2008). I livscyklusanalysen af Rachels kollektion gør dette sig også gældende, da de tilsyneladende vigtigste kriterier i forbindelse med udvælgelsen af materialer er, om det kan holde længe, at det kræver mindst mulig behandling i brugsfasen og, at det kan genanvendes, når tøjet er slidt op (Kollerup, 2013b).

For at sikre sig, at hendes tøj kan klare sig i det daglige, levede liv, så tester hun det på egen krop, før det sættes i produktion: *"jeg lavede først en 12-15 styles, som jeg testede praktisk, altså gik med; hvordan er de at have på og sådan noget, samtidig med at Rasmus Nielsen fik nogle data: Hvor meget vejer tøjet? Hvad er det lavet af? Hvor lang tid regner jeg med, at det kan bruges, hvor mange år kan det bruges? Hvor mange gange skal det vaskes i løbet af et år; eller skal det renses? Skal det stryges? Og hvor mange minutter tager det at stryge det? Jeg stod og strøg det hele. Alle de dér tekniske data fik Rasmus. Det plottede han ind i deres LCA beregningsprogram. Og det fik vi nogle tal ud af, så vi kunne se hvor miljøbelastende er det hér tøj. Så ud fra de tal, sammenholdt med det hele, der tænkte vi: Hvordan kan vi optimere på nogle af de hér ting, er der noget af det hér vi kan gøre endnu bedre."*

Når Rachel er ude at fortælle om bæredygtigt forbrug, så forsøger hun at overbevise publikum om, at det ikke altid kan betale sig at gå efter det billigste tøj. Så viser hun f.eks. et par af sine bukser frem, og fortæller: *"Det her, det er slow fashion, disse bukser, dem regner vi med holder i tre år. I har 100 brugsdage om året, dvs. I har 300 brugsdage på dé her bukser. Hvis I køber fast fashion, så siger man, at der kun er 6 brugsdage, groft sagt. Men så kan man begynde at lave regnestykket: I giver måske 1500 kr for slow fashion og 499 for fast fashion; regn ud igen, hvis I skal have fast fashion, der skal svare til de samme brugsdage, som slow fashion gør; så har I pludselig en merudgift, plus at I har brugt 10 gange så mange ressourcer til bukser og der kommer 10 gange så meget affald. Og dét er altså én der fanger folk [...] Jeg siger ikke at det altid er sådan, for der kan også findes udmærket kvalitet, som er billig, men der er noget med, når man køber billigt, køber man dyrt. Og så tænker jeg, at hvis man køber billige ting, så har man ofte ikke så megen respekt for de ting, som hvis man køber en dyr ting."*

For at hjælpe forbrugeren til at træffe et bevidst valg har Rachel udviklet en QR miljødeklaration. Scanner man taggen får man ikke kun resultaterne fra livscyklusanalysen, men også tips til mere miljøvenlig og skånsom behandling af tøjet.

Drømme og visioner

Udover det store arbejde med livscyklusanalyserapporten, så er det bl.a. lykkedes Rachel at få sit tøj udstillet i Danish Fashion Institute's materialebibliotek, hun har været med til at udvikle skoleprojektet "Min Bæredygtige Verden", målrettet 8. klassetrin og sidste år valgte folketingspolitikere og tidligere miljøministre, Ida Auken, at bære en hvid version af kjolen, da hun var værtinde ved Sustania Award Ceremony 2014.

Der er dog ikke tegn på at Rachel Kollerup har tænkt sig at hvile på laurbærrene, og hun er konstant på udkig efter nye, spændende samarbejder, som kan rykke ved status quo i modebranchen.

Under modebranchens eget initiativ, Nordic Initiative Clean and Ethical (NICE), i samarbejde med Nordisk Råd, blev begrebet Ny Nordisk Mode introduceret i 2009, et projekt, der har til formål, at støtte, udvikle og samle den nordiske modeindustri, med fokus på, at tackle branchens udfordringer i forhold til at opnå øget bæredygtighed og grøn vækst (Nordic Fashion Association, 2009). Rachel fortæller, at projektet handler om *"den dér værdsættelse af, hvad er det egentlig vi har omkring os. Og det, vi har omkring os, det er noget, der har en værdi og som vi skal passe på. Og noget, som man gerne vil betale ekstra for. Så det er noget med at lave lidt, men udsøgt og godt. God, dansk kvalitet, den nordiske design arv."*

Rachel har en drøm om at fremme udviklingen af Ny Nordisk Mode, bl.a. igennem et samarbejde om dansk hampproduktion. Hamp er en afgrøde, som har gode dyrkningsmuligheder i Danmark og repræsenterer et spændende, bæredygtigt alternativ til bomuld og andre materialer, bl.a. fordi planten har en stor biomasse (større afkast pr. kvm), kræver færre pesticider, samt er en alsidig afgrøde, med mange forskellige brugsmuligheder (Brix, 2012). Rachel udtrykker et ønske om, at få noget af tekstilproduktionen tilbage til de nordiske lande, *"så vi får det hér nordiske afsæt, i stedet for at vi skal hente det ude i Kina eller i Sydeuropa,"* fortæller hun. Hendes næste projekt bliver at udvikle og teste forskellige materialer i hamp, som skal tages i brug i hendes næste kollektion. Dette tøj skal selvfølgelig også underlægges livscyklusanalyse, så Rachel får mulighed for at optimere på det, og forhåbentlig til sidst stå med et højteknologisk, naturligt stof, der kan bruges i promoveringen af lokal hampeproduktion.

Rachel Kollerup ønsker et opgør med den nuværende forretningsmodel i modebranchen. Hun mener, der er brug for at genopdage værdien af at have færre, men bedre produkter. Værdien af at købe god kvalitet og passe på det, man har, i stedet for at købe nyt hele tiden. Det er således vigtigt at huske på, at det måske ikke er nødvendigt at stile mod en fjern og svært uopnåelig, utopisk fremtid. I stedet kan vi vende blikket bagud, og lære af tidligere generationer holdning til og liv med mode (Se bl.a. Hansen & Leilund, 2014; Smith, 2015).



Fig. 4: Miljødeklaration på tøjets tags
- Giver også tips til vask og længere holdbarhed

*Bliv inspireret på Rachel Kollerup's blog: www.rachelkollerup.dk
Læs hele Rachel Kollerup's LCA rapport/miljødeklaration: [http://
blog.rachelkollerup.com/wp-content/uploads/2014/06/LCAscreening.pdf](http://blog.rachelkollerup.com/wp-content/uploads/2014/06/LCAscreening.pdf)*

Perspektivering

Rachel Kollerups erfaringer, ønsker og refleksioner om bæredygtig mode trækker også tråde til den internationale debat, hvor der i stigende grad udtrykkes skepsis til fast fashion og globale leverandørkæder med dertil hørende udfordringer i form af arbejdsmiljø, forurening, korruption osv. Der er f.eks. flere initiativer, der har til formål at udvikle mere lokale leverandørkæder, hvilket kan skabe nye arbejdspladser og fremme gennemsigtigheden i produktionen. Som eksempel kan nævnes Mamomama, som er en modevirksomhed med fokus på økologi og lokal tekstilproduktion (Plieth et al. 2012). Manufacture NY er et andet eksempel på et initiativ, der har til formål at samle hele leverandørkæden over samme tag. Rachel Kollerups erfaringer viser også, at selv designere med gode intentioner kan have

vanskeligt ved at praktisere bæredygtighed. For det første kan det være vanskeligt for små designere at honorere leverandørernes krav om minimumsordrer. Det betyder i praksis, at små modevirksomheder har vanskeligt ved at finde egnede leverandører og andre partnere. For det andet viser Rachels erfaringer, at det ikke altid er nemt at træffe bæredygtige valg. Der kan være fordele og ulemper ved forskellige løsninger og hensynet til bæredygtighed må også afbalanceres i forhold til andre forhold, f.eks. pris, kvalitet, forbrugeradfærd osv. Designere oplever ikke altid den luksus at kunne vælge mellem et godt og et dårligt alternativ.

Referencer

- Brix, L. (2012). Forskere: "Mere hamp på danske marker." *www.videnskab.dk*. Retrieved February 15, 2015, from <http://videnskab.dk/miljo-naturvidenskab/forskere-mere-hamp-pa-danske-marker>
- Fletcher, K. (2008). *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*. Routledge.
- Hansen, A. O., & Leilund, H. (2014). Genbrug - en historie om dyd og nødvendighed i en arbejderfamilie gennem fire generationer. *Dragtjournalen*, 8(11), 22–28.
- Kollerup, R. (2013a). Uge 1: Higg-indeks, forbrugerens medansvar, smugkig til første prototype og så bliver det også for herrer. *www.rachelkollerup.com*. Retrieved January 29, 2015, from <http://rachelkollerup.com/2013/07/12/uge-1-higg-indeks-forbrugerens-medansvar-smugkig-til-forste-prototype-og-sa-bliver-det-ogsa-for-herrer/>
- Kollerup, R. (2013b). Uge 14-15: Fast fashion bruger 15 gange flere ressourcer. Forskningskonklusion: Miljøbesparelsen ligger i brugsfasen. Designers' Open 24.-27. oktober. | rachel kollerup. *www.rachelkollerup.com*. Retrieved February 15, 2015, from <http://rachelkollerup.com/2013/10/23/uge-14-15-fastfashion-bruger-15-gange-flere-ressourcer-forskningskonklusion-miljobesparelsen-ligger-i-brugsfasen-designers-open-24-27-oktober/>
- Mchangama, M. (2014). 'Det er den hedonistiske forførelse, vi skal holde fast i' | Information. *www.information.dk*. Retrieved February 22, 2015, from <http://www.information.dk/505686>
- Nordic Fashion Association. (2009). Manifest | New Nordic Fashion. <http://www.nordicfashionassociation.com/>. Retrieved February 12, 2015, from <http://www.nordicfashionassociation.com/manifest>
- Plieth, H., Bullinger, A.C., and Hansen, E.G. Sustainable Entrepreneurship in the Apparel Industry: The Case of manomama, *Journal of Corporate Citizenship*, Spring 2012, p. 123-136.
- Smith, J. (2015). The World in a Wardrobe - Expressing notions of care in the economy and everyday life. In K. Fletcher & M. Tham (Eds.), *Routledge Handbook of Sustainability and Fashion*. London & New York: Routledge.

Dragtjournalens Favorit nr. 12

Helles hønsesstrikkede nederdel i Den Gamle By

Af museumsinspektør Tove Engelhardt Mathiassen

Dragtjournalens Favorit i dette nummer om tekstilteknik er Helle Gottenborgs nederdel i hønsesstrikk. Man kan se den i særudstillingen ”Hønsesstrikk og hot pants – tøj og stil i 70’erne” i Den Gamle By året ud i 2015. Udstillingen er en del af museets store satsning på 1974;¹ men på den måde, at ”Hønsesstrikk og hot pants” viser hele årtiets tøj, fordi det ville være for smalt og uinteressant med en stor dragtudstilling om ét eneste år. Det er indlysende, at den titel har været meget styrende for indholdet af udstillingen både med hensyn til de tidlige 1970’eres hot pants og også med det danske fænomen *hønsesstrikk*, der opstod i 1973. Nederdelen er en af mine personlige favoritter i udstillingen på grund af dens nære tilknytning til hønsesstrikkbøgerne, og også fordi det har været et stort arbejde at strikke den i 1970’erne. I forbindelse med den fokus på strikk, der har været i over 10 år nu i 2015, og modebranchens nuværende interesse for 1970’erne, er der måske ny trend med hønsesstrikk på vej; men ikke med alle de ideologiske implikationer, den havde oprindeligt. Som et eksempel: Tina Ruus skrev i 2012 en blogpost om et halstørklæde i hønsesstrikk.² Hun fortalte, at hun havde strikket det efter en opskrift fra firmaet Rasmilla³ og foræret det som en populær julegave i 2011. I forbindelse med opskriften nævnes ’de glade 70’erne’ og ’rødstrøpmetegn’ – altså kvindetegnet med den knyttede hånd i cirklen; men herudover omtales intet politisk indhold.

Hvad var hønsesstrikk i 1970’erne?

Den første hønsesstrikkbog, *Hønsesstrikk*, udkom i december 1973. Oplaget var på 4000 eksemplarer. Allerede i de første måneder af 1974 kom bogen i to nye oplag, så den i april 1974 på fem måneder var udkommet i ikke mindre end 30.000 eksemplarer.⁴ I 1974 udkom *Hønsesstrikk 2* og i 1977 udkom *Kyllingestrikk: Børnenes egen strikkebog*. Der var tale om et oprør – og dengang havde begrebet *hønsesstrikk* et venstreorienteret og kvindefrigørende politisk indhold. Faktisk var titlen på den første hønsesstrikkbog undervejs i processen *Strikkemanifestet*.⁵ Kirsten Hofstatter, Loa Kampbjørn og Birte Troest udgav den første af bøgerne på deres eget forlag, *Hønsetryk*. Forlaget fik det navn, fordi ingen af de etablerede bogforlag heller ikke det venstreorienterede *Røde Hane* ville binde an med at udgive bogen. Kirsten Hofstatter fortalte i et interview i februar 1975, at hun havde henvendt sig til tre forlag; men at ingen af dem ville udgive bogen på den måde, hun ønskede sig. Hun nævner ikke forlagene



Fig. 1. Helle Gottenborgs nederdel i hønsesstrikk står i udstillingens første rum i afsnittet om hjemmelavet tøj. Foto: Kamma Mogensen, Den Gamle By.

ved navn; men man kan vist godt gå ud fra, at følgende citat handler om *Røde Hane*: ”Hos et tredje [forlag] var de ved at dø af grin ved tanken om at ofre deres kræfter på noget så underlødigt”.⁶ Kirsten Hofstätter overvejede da også at kalde sit forlag *Røde Høns* med direkte adresse til to fænomener, nemlig dels som en ironisk kommentar til det venstreorienterede forlags navn med dets reference til socialismens røde fane, dels til den nedsættende sprogbrug, hvor kvinders måde at tale og le på sammenlignes med kaglene høns; men forlagets navn endte, som bekendt, med at blive *Hønsetryk*. Forlaget lukkede i 1985 efter 69 udgivelser, som både drejede sig om strik og mangfoldige andre emner.⁷

I den første hønsestrikbog blev det direkte formuleret, at den var et opråb mod garnfirmaer, som kun udleverede strikkeopskrifter, hvis man købte bestemte garner. Den ville gøre op med strikkebøger, som angav et bestemt garnfabrikat til hver opskrift, og sidst men ikke mindst var den ”et oprør mod de fastlåsende opskrifter, der ikke får strikkere til at digte og fantasere i strikketøjet!”⁸ Hele vejen igennem har bogen et klart politisk indhold:

”Lad os begynde med at lave samfundet om, mens vi strikker os selv og vore børn en dejlig trøje! [...] Ved at strikke efter dit eget hoved erklærer du forbrugersamfundet krig, for du behøver ikke længere at købe den dyre ekspertise. [...] Når du først har fået dit første arbejde fra hånden, er der ingen ende på, hvad du tør give dig ikast med næste gang, ikke blot på strikkefronten”.⁹

I slutningen af bogen affyres en bredside mod undervisningen i håndarbejde på seminariet og her kan man blandt andet læse et citat af Ursula, der havde fået et sekstal i faget håndarbejde med den begrundelse, at hendes arbejder var for kunstneriske:

”Det er dristigt at turde tilsidesætte forordninger til fordel for idemæssige helheder – det viste sig også i den

foreliggende situation at være, man kunne måske sige, letsindig omgang med perler i en svinestald. [...] så foretrækker jeg alligevel mit sekstal, begrundet med, at det ikke er kunsthåndværker, jeg har uddannet mig til, end et eventuelt ellevetal for et anæmisk paspoleret knaphul i midten af ingenting og uden sammenligning med noget som helst”.¹⁰

Det er sandt nok, at hønsestriks er farverigt; men det politiske indhold var mindst ligeså væsentligt i 1970’erne.

Tekstilteknik

Den første hønsestrikbog, som Helle Gottenborg brugte, da hun strikkede sin nederdel, gav bogen igennem anvisninger på, hvordan strikkerne skulle frigøre sig teknisk. For det første fremgik det, at man skulle måle på mennesker og på en nem måde omregne målene til et maskeantal for det garn og den pindestørrelse, man ville strikke på. Så kunne man konstruere sin egen opskrift eller bare begynde at strikke derudaf. Når man skiftede fra en farve til en anden eller et garnnøgler til et andet, skulle man bare binde knuder. Det var ikke nødvendigt at hæfte ender. Man skulle strikke på rundpind, fordi så undgik man de lidt sværere vrangmasker



Fig. 2. Helles nederdel. Foto: Thomas Kaare Lindblad.



Fig. 3. Helle Gottenborg, mens hun gik på Rosborg Gymnasium i Vejle. Privatfoto.

og kunne gå til politisk møde eller se TV, mens man strikkede. Bogen gav også en nem anvisning på en takket kant i starten af arbejderne, så man undgik at strikke vrangmasker i en eventuel ribkant. Der blev vist simple udregninger på, hvordan man kunne få mønsterelementer som drager og hjerter til at gå op i maskeantallet – og hvis de alligevel ikke gik op, så skulle man bare bruge sin fantasi. Dudi på 15 år strikkede for eksempel en hue med hestemotiver: ”Da hun kom til hestekroppene, gik det op for hende, at den sidste hest ville blive en halvhest, og hun ville trevle det hele op for at få mønstret til at gå op. Men hvorfor? Den sidste hest i borten kom til at gemme sig bag et træ, og så var problemet løst”.¹¹

Et helt afsnit havde overskriften forvandlinger,¹² og deri forklarede Kirsten Hofstätter, hvordan man for eksempel kunne forandre en vest til en kjole eller til en spencer. En vest kunne også forvandles til en sweater, og en kjole kunne strikkes om til en busseronne. Bogens fantasifulde aspekter fremgik også på en anden måde. Den var et resultat af en slags gruppearbejde, som var så fremherskende en samarbejdsform i 1970’erne. Det var foregået på den måde, at en stor del af bogens indhold var personlige breve fra hønsestrikkere, mænd og kvinder, der fortalte deres egen strikkehistorie og gav deres tips og tricks videre til de mere end 30.000 læsere.

Brevet fra Britha (Mikkelsen) udtrykker meget kondenseret, hvad det hele handlede om; man skulle være ubunden, man skulle være fri:

”Der er det med strikkeopskrifter, at de overlader for lidt til den enkelte strikker. Det er ikke så udtalt i den opskrift, I gav mig, men alligevel irriterer det mig lidt, at mønstrene kommer i en allerede fastlagt rækkefølge og i bestemte farver, næsten da. Jeg kan se for mig strikebogsbrugernes familier i jeres og jeres familiers tøj om et par år.

Det bliver derimod dejligt at få en strikkebog med en masse fotos af jeres modeller og en masse løsrevne motiver, måske en sektion med skægge ’korstingsmønstre’, og et afsnit om, hvordan man får kjole, vest, trøjer o.s.v. ud af garn og pinde, men på en sådan måde, at man selv er overladt til at kombinere motiver og farver. Det er for nemt at få det hele serveret”.¹³

Britha Mikkelsen har i 2015 fortalt, at Kirsten Hofstätter spurgte forskellige mennesker i omgangskredsen, om de ville skrive et brev til bogen.¹⁴ Britha havde en lang erfaring med at strikke, fordi hun havde lært det i sin tidligste barndom, og det tiltalte hende at digte sine mønstre selv og kombinere rækkerne på en anarkistisk måde. Set på 40 års afstand fik Britha alligevel ret i, at der på trods af alle tankerne om frigørelse, kom et vist enhedspræg over hønsestriik – ikke kun på grund af farver, mønstre og modeller. Der var også genkendelige, tekniske elementer for eksempel den takkede kant forneden, og vestestroppeperne i retstriikning, fordi vrangmasker for næsten enhver pris skulle undgås.

Britha skriver: ”Konceptet Hønsestriik giver i sig selv en vis ensartethed - ligesom denim tøj f.eks. har en vis ensartethed. Men i de år, hvor Hønsestriik slog igennem i hverdagstøjet, eller festtøjet, synes jeg nok, der kom variation på”.¹⁵

Historien om Helles nederdel

Mens arbejdet med udstillingen ”*Hønestrik og hot pants*” var i fuld gang, kom der en venlig mail fra Helle Gottenborg. Hun havde ryddet sin mors hus og i bunden af et skab var nogle af hendes arbejder i hønestrik dukket op. Det drejede sig om en vest og en nederdel, som hun havde strikket i sin gymnasietid i slutningen af 1970’erne. I midten af 1970’erne købte hun den første hønestrikkbog, og i 1978-79, mens hun gik i 2. g. på Rosborg Gymnasium i Vejle, strikkede hun vesten til hverdagsbrug og nederdelen til fest. Da Helle holdt op med at bruge vesten og nederdelen, havde hun ikke nænnet at kassere dem, og nu havde de været i moderens skab mange år. Heller ikke til 25 års jubilæet i 2005 var nederdelen kommet frem i lyset; men Helle fortalte, at klassekammeraterne sagtens kunne huske den festlige nederdel ved den lejlighed. Der var stor forskel på gymnasielærerne på Rosborg Gymnasium, og ikke alle var lige venligt stemte over for strikketøj i timerne. Fysiklæreren var af den type, der gik med sandaler hele året, og han lod eleverne strikke i timerne. I samme periode strikkede hun sokker til ham. Han fik sokkerne i julegave - de var også i hønestrik med stribede tæer.

Som nævnt er nederdelen en af mine favoritter blandt det hønestrikkede tøj i udstillingen, fordi den har en så tydelig tilknytning til den første bog om hønestrik. Nederdelen er strikket af bomuldsgarn i klare farvestriber. Kirsten Hofstatter anbefalede bulgarsk bomuldsgarn til mange af opskrifterne. Den har den typiske, takkede kant forneden, der viser, at Helle startede strikketøjet nedefra. Nederdelen har striber og tofarvede mønsterborter med mange forskellige motiver, som kan genkendes fra strikkemønstrene i hønestrikkbogen; men som Helle har sat sammen på sin helt egen måde: kvindetegn og hjerter, trolde og elefanter, fisk og mandetegn, drager, ørne og krokodiller, katte, dansende menneskefigurer og blomster.

Noter

- 1 Læs mere om satsningen på 1974 på museets hjemmeside: <http://www.dengamleby.dk/1974/> (Accessed 18. februar 2015)
- 2 <http://www.chance-strikkeren.dk/?p=799> (Accessed 28. februar 2015)
- 3 <http://rasmilla.dk/-rasmilla-/honestrikket-halstorklaede.html> (Accessed 28. februar 2015).
- 4 Kolofon i Hønestrik, 3. oplag, april 1974. ISBN 87-980272-0-4.
- 5 Se Vibeke Sandersen. Hønestrik. I: *Nyt fra Sprognævnet*, vol 2, 1994, side 4. http://www.dsn.dk/nyt/nyt-fra-sproгнаevnet/1994-2_OCR.pdf (Accessed 25. februar 2015).
- 6 Inger Lauridsen: En strikningens steppebrand. I: *Landsbladet*, 14. februar, 1975, side 29-30.
- 7 Sandersen op. cit. side 3.
- 8 *Hønestrik*, 2. oplag, 1974, side 1.
- 9 Op. cit., side 8-9.
- 10 Op. cit., side 50.
- 11 Op. cit., side 34.
- 12 Op. cit. side 26-28.
- 13 Op. cit. side 16.
- 14 Telefoninterview 3. marts 2015.
- 15 Mail fra Birtha Mikkelsen, 3. marts 2015.

To lærredsvævere i Danmark 1592 og 1655

Af Camilla Luise Dahl

Med oprettelsen i 1550 af det første væverlaug i Danmark, som foregik i København, findes der beviser for tilstedeværelsen af faguddannede vævere herhjemme.¹ Indtil da er det uklart om, der fandtes professionelle vævere herhjemme eller om det professionelt vævede tøj kom udefra.²

I 15- og 1600-tallet finder vi både professionelle og semi-professionelle (ernærer sig af men er uorganiserede) vævere omtalt i en række danske byer. Fra flere byer findes skifter efter vævere, hovedsageligt lærredsvævere, med udførlige inventarlistes over deres tekstilredskaber som vævestole og tilbehør. Af skifterne ses, at både mandlige og kvindelige lærredsvævere var almindeligt forekommende.

De følgende to skifter fra henholdsvis 1592 og 1655, er eksempler på sådanne og giver et enestående indblik i væverens redskaber i perioden.

Linnedvæveren Cornelius Jans: skifte efter Cornelius Jans og hustru Abelone, Helsingør, d. 28. Apr. 1592, Helsingør Byfoged, Skifteprotokol 1583-1592, pag. 300r.

Cornelius Jans var hollænder, men bosiddende i Helsingør, hvor han ernærede sig som lærredsvæver. Parret efterlod sig blandt andet 11 væveredskaber og 4 drejlskamme, 5 vind sker, 8 skaft og nogle andre, v redekamme, yderligere 3, 2 væve mm.

Anno 92 then 28 april:

Ehr antagnit s. Cornelius Janß linne weffuer oc hans hustru Appeloni thøris ephtherladindes goudtz...

1 weffue rydschab ...	25 sk
1 weffue rydschab ...	23 sk
1 weffue ryd skab ...	26 sk
Noc 1 ...	22 sk
Noch 1 ...	24 sk
Noch 1 ...	18 sk
Noch 1 ...	2 mk
Noch 1 ...	21 sk
Noc 1 ...	12 sk
Noc 1 ...	28 sk
Noc 1 ...	20 sk
1 dreils kam ...	2½ mk
Noc 1 ...	2 mk 2 sk
Noc 1 ...	10 sk
Noc j dreils kham ...	4 sk
5 wend scher ...	3½ mk 4 sk
8 skuffe ...	2 mk
Nogen skoffe ...	8 sk
5 rekamme ...	2½ mk 5 sk
Noc 3 ...	6 sk

1 Jacobsen, Grethe: *Håndværkets kulturhistorie. Bd. 1.* Kbh. 1982, s. 21.

2 Dahl, Camilla Luise: Kvinders tekstilproduktion i middelalder og renaissance: mellem husflidsfremstilling og Industriproduktion. *Dragtjournalen* nr. 7, årg. 5, 2011, s. 24-38.

3 sprouffer ...	20 sk
1 slagbenc medt fødder er ...	10 sk
4 kremmer med stocker er ...	12 sk
2 spolle rocke ...	18 sk
1 spolle bord ...	2 sk
1 liuse moeder ³ ...	4 sk
1 bench ...	12 sk
1 weff ...	6 mk
Noc 1 weff ...	8 dr
1 skerrem ⁴ ...	7 mk
...	
1 korruft ⁵ fuld aff garn weger med korffuen ...	8 pundt

En lærredsvæverske i Odense i 1655: skifte efter Maren Christensdatter, Odense, 21. apr. 1655, Landsarkivet i Odense, Odense byfoged, Skifteprotokol 1651-60, pag. 376v.

Maren Christensdatter var hustru til Jørgen Slesvig, væver i Odense. Arvinger var enkemanden og deres fælles børn: Christian, som boede i Sønderborg, Jørgen og Knud, som boede i Odense og den mindste søn Dirich, der endnu boede hjemme.

Der fandtes foruden de mange væveredskaber også nogle få spinderedskaber nemlig en hjulrok og en spolerok (spoell roch) optegnet under posten med trævarer, her er det dog kun posten med væveredskaber afskrevet. Parret var lærredsvævere.

Veffuer redschab:

1 veff med schuffer vnder ...	7 dr
1 veff med eige schuffer under ...	6 dr
1 weff foruden schuffer ...	5 dr
1 dito ...	4½ dr
1 dito ...	3½ dr
1 dito ...	3½ dr
1 weffue scheed paa 8½ hunder á 6 sk ...	3 mk 3 sk
1 dito paa 800 á 6 sk ...	3 mk
1 dito paa 1000 á 6 sk ...	3 mk 12 sk
1 dito paa 900 á 6 sk ...	3 mk 6 sk
1 dito paa 9½ hunder á 6 sk ...	3 mk 9 sk
1 dito paa 7½ hunder á 6 sk ...	2 mk 13 sk
1 dito paa 6½ hunder á 6 sk ...	2 mk 7 sk
1 dito paa 700 á 6 sk ...	2 mk 10 sk
1 dito paa 6 hunder á 6 sk ...	2 mk 4 sk
1 weffue scheede paa 400 á 6 sk ...	1½ mk
1 dito paa 1500 á 5 sk ...	1 dr 11 sk
1 dito paa 10½ hunder á 6 sk ...	1 dr 15 sk
1 dito paa 1100 á 5 sk ...	3 mk 7 sk
1 dito paa 11½ hunder á 5 sk ...	3 mk 10 sk
1 dito paa 1200 á 5 sk ...	3 mk 12 sk
19 andre gamle weffue scheeder á 8 sk ...	2 dr 1½ mk
6 tre weffueschede á 10 sk ...	3 mk 12 sk
200 weffue søller dreyel och leridtz schaffte á 2 alb ...	2 dr 2 sk 1 alb
sylnerne som dertil hør agtet for ...	1 dr 2 mk
1 rede kam paa 1400 for ...	2 mk

3 Lysemøder. (-kone, -kælling), høj lysestage eller gulvstativ til at sætte lys i, brugt som arbejdslys (særlig ved syning og spinning).

4 Skærreramme. (holl. scheerram; jf. -bræt 2, -mølle 2; væv.) indretning, hvorover kædetråden lægges, vikles for at udmåles inden vævningen.

5 Kurv.

4 dito á 1 mk ...	1 dr
2 par dreyelß foedschamler med jern stenger	
á 1½ mk ...	3 mk
3 par slette bøster ...	3 mk
4 par dito á 8 sk ...	2 mk
1 spylt ...	8 sk
2 smaa trende kister ...	2 mk
2 dreyelß hing á 1 mk ...	2 mk
1 par skiffuertagß ruller ...	2 mk
1 trende kiste ...	12 sk

Anmeldelser

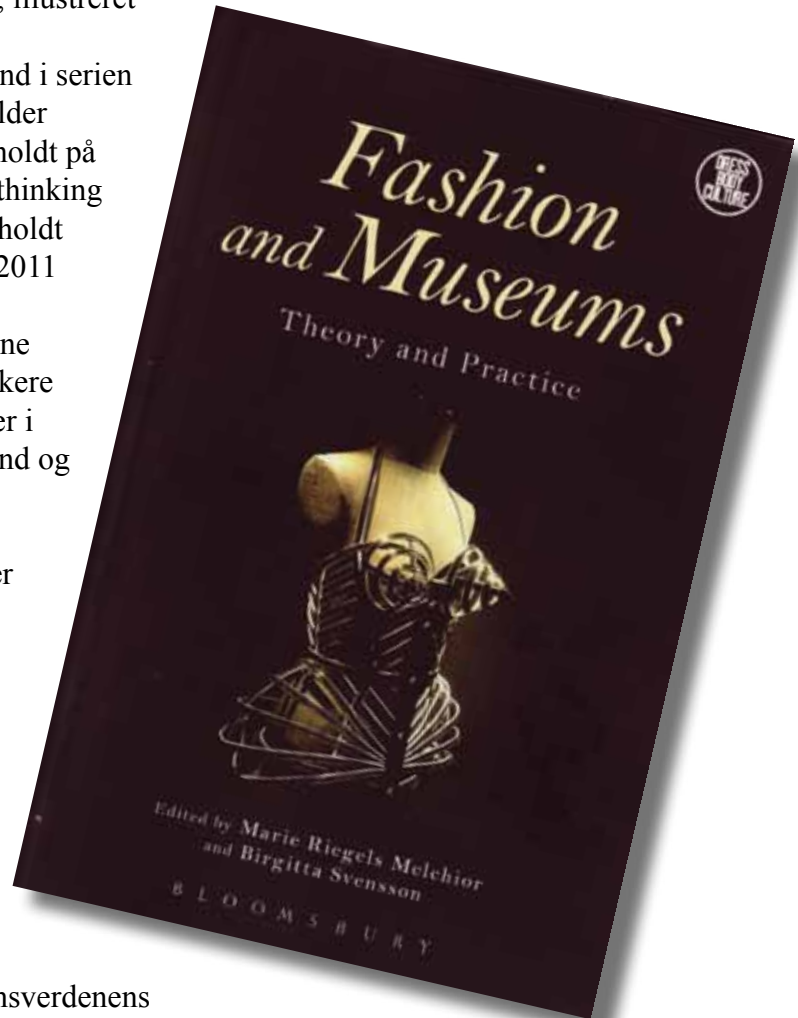
Fashion and Museums. Theory and Practice.

Marie Riegels Melchior og Brigitta Svensson (eds.), *Fashion and Museums. Theory and Practice*, London og New York 2014
(Bloomsbury Academic), 210 sider, illustreret

Den foreliggende udgivelse er et bind i serien Dress Body Culture. Bogen indeholder hovedparten af de oplæg, der blev holdt på konferencen "Public Wardrobe: Rethinking Dress and Fashion in Museums" afholdt på Nordiska Museet i Stockholm i 2011 i sam-arbejde med Designmuseum Danmark i København. Bidragyderne er alle museumsinspektører og forskere på museer og forskningsinstitutioner i Skandinavien, Nordamerika, England og Holland.

Bogen er struktureret i tre dele, hver med sit overordnede tema: "The power of Fashion: When Museums enter new territory", "Fashion Controversies: When Bodies become public" og "In Practice". Indenfor hvert af disse temaer folder forfatterne deres stof ud omkring emnet mode og museer. Marie Riegels Melchior giver i bogens introduktion en indføring i den historiske udvikling i museumsverdenens forhold til og arbejde med moden og skitserer tre perioder startende med den tidligste anerkendelse af klædedragten som et væsentligt indsamlingsfelt over en periode, hvor klædedragten bliver et selvstændigt tema for særudstillinger, til i dag, hvor tøjmoden udgør en del af strategien for, hvordan museerne appelerer til deres publikum.

Som læser savner man til at begynde med en klar definition på moden som begreb. Man fornemmer hen ad vejen, at den er noget andet og/eller mere end klædedragt i al almindelighed, at den begynder som et overklassefænomen og først med velstands-stigningen i det 20. århundrede bliver et alment fænomen, og at den er en kommerciel størrelse. En indledende begrebsafklaring kunne have været en stor hjælp i læsningen af de forskellige artikler. Desuden savner man en mere eksplicit skelnen mellem kunst- og kulturhistoriske museer. Det står klart, at moden er et tema på begge typer af museer, og nærværende læser sidder tilbage med en fornemmelse af, at der må være forskel på tilgangen til moden som forsknings- og formidlingsobjekt, alt efter hvilken type museum, der er tale om. Denne problematik kunne med fordel have været foldet mere specifikt ud.



Under alle omstændigheder får man hurtigt indtryk af, at museernes forhold til moden er ambivalent, idet museumsverdenens tradition for at kontekstualisere og begrebsliggøre udfordres af modeverdenens fokus på æstetik og markedsføring. Således fornemmer man en følelse af usikkerhed omkring, hvorvidt brugen af moden i museernes forsknings- og formidlingsstrategier risikerer at kompromittere fagligheden og skævvride indsamlingsstrategierne. Ikke desto mindre eksisterer der en gensidig nysgerrighed, idet modeverdenen ser museerne som et brugbart markedsføringsredskab, og museerne åbner deres døre for modedesignere som kuratorer for at tiltrække et større publikum.

De fire artikler i første del, "The power of Fashion: When Museums enter new territory", beskæftiger sig med kurateringen af moden på forskellige museer set i et såvel historisk som nutidigt perspektiv. Harold Koda (museumsinspektør, The Metropolitan Museum of Art) og Jessica Glasscock (forskningsassistent, Costume Institute, The Metropolitan Museum of Art) gør rede for oprindelsen og udviklingen af tekstilsamlingen på The Metropolitan Museum of Art og fortæller om, hvordan den er blevet formidlet, José Teunissen (professor, ArtEZ Institute of the Arts) ser på formidlingen af moden på forskellige museer fra 1970'erne og frem, og Marco Pecorari (PhD-studerende i moderne mode-teori, Stockhoms Universitet) skriver om ModeMuseum Provincie Antwerp, der åbnede i 2002 og har skabt sig en førerposition inden for formidlingen af den moderne modes historie, blandt andet i tæt samarbejde med modeindustrien selv. Det sidste bidrag i denne del, af Anna Dahlgren (lektor, Institutionen för Kultur och Estetik, Stockholms Universitet), skiller sig ud ved at handle om modefotografiet i Sverige som en overset kategori, der kun har overlevet som en del af arkiverne hos medieverdenens aktører. Disse fire bidrag har karakter af oversigtsartikler, der kommer vidt omkring i både tid og rum.

Anden del, "Fashion Controversies: When Bodies become public", omfatter tre artikler, der tager fat på nogle af de konflikter omkring krop og køn, der kommer til udtryk i moden. Julia Petrov (underviser, School of Creative and Critical Studies at the Alberta College of Art and Design) ser på moden som et fænomen, der fra de første udstillinger af tekstiler og dragter på British Museum har været defineret af mænd som et særligt udtryk for kvindelighed, og Marianne Larsson (museumsinspektør, Nordiska Museet) skriver om skidragten og dens udvikling som et udtryk for kvindernes frigørelse. Den tredje og sidste artikel skiller sig igen lidt ud; Anne-Sophie Hjemdahl (PhD i museologi, Oslo Universitet) skriver om, hvilke typer af mannequiner, der blev anvendt på Nordiska Museet i Stockholm og Kunsthindustrimuseet i Oslo til udstilling af beklædning. Denne sidste artikel er særlig interessant, fordi den eksplicit berører forskellene i udstillingspraksis alt efter, om der er tale om en kulturhistorisk eller en kunsthistorisk tilgang. Anne-Sophie Hjemdahl har gjort den interessante iagttagelse at almuetoj er blevet udstillet på mannequiner med hoveder for at placere dem i tid og rum, mens modedragter er blevet udstillet på mannequiner uden hoveder og dermed sat uden for tid og rum. De tre artikler fører læseren dybere ind i nogle hjørner af klædedragtens og modens historie og deres møde med museernes forsknings- og formidlingstraditioner.

I fem artikler i den tredje og sidste del, "In Practice", beskriver forskellige forfattere indsamlings- og formidlingspraksisserne på deres respektive museer. Rosemary Harden fortæller om Fashion Museum Bath med særlig vægt på museets ambition om at nedbryde de traditionelle grænser mellem udstilling og magasin og at få et bredt publikum i tale. I sin redegørelse for indsamlingspraksis på Designmuseum Danmark skelner Kirsten Toftegaard mellem tekstil, klædedragt og mode og beskriver, hvordan vægtningen af dem har skiftet gennem tiden. Det er hos Kirsten Toftegaard, at man finder de klareste ansatser til en definition på moden som begreb. Ingeborg Philipsen skriver om Amagermuseets forsøg på at tiltrække et yngre publikum ved at brede spørgsmålet om identitet og uniformering i den amagerkanske folkedragt ud til nutiden. Tone Rasch (museumsinspektør, Norsk

Teknisk Museum) og Ingebjørg Eidhammer (museumsinspektør, Norsk Teknisk Museum) fortæller om undervisningen af unge i industrihistorie med udgangspunkt i et usædvanligt fuldstændigt virksomhedsarkiv fra Hjula Væveri, blandt andet med fokus på modens historie og forbrugerkultur. Disse fire artikler bærer præg af, at de er skrevet af mennesker, der har konkrete erfaringer med forskning og formidling af klædedragtens og modens historie. I den femte artikel beskriver Jeffrey Horsley PhD, London College of Fashion) sit teoretiske forsøg med at lave en udstilling, der relaterer hans egen garderobe til egne erindringer og dermed lader modens historie afspejle sig i den personlige historie.

Birgitta Svensson (professor, Stockholms Universitet og Nordiska Museet) samler trådene i et konkluderende artikel og stiller klædedragtens museologi op overfor modens museologi. Her falder det lige for at stille det enkle spørgsmål, om der overhovedet er nogen konflikt mellem modens og klædedragtens museologier. Når talen falder på modens rolle på museerne virker det som om, man hurtigt kommer til at tale om strategier for at skabe opmærksomhed i medierne og tiltrække et nyt publikum, og det har vel i grunden ikke noget med den faglige interesse for moden som socialt og økonomisk fænomen at gøre. Forskning i og formidling af modens og klædedragtens historie kunne måske betragtes som to sider af samme sag, og det må så være museernes opgave at hævde dette overfor de aktører, der ser museerne som middel til markedsføring af sekundære interesser, og det er vel ret besat en helt anden konflikt.

Alt i alt kommer man som læser meget langt omkring i spørgsmålet om moden og dens position og berettigelse i forskningen og formidlingen på museerne. Bogens artikler er bidrag til en debat om, hvordan og hvorfor mode har vundet indpas på museerne, og hvordan den forholder sig til den traditionelle forskning i og formidling af klædedragtens historie. Artiklerne er velresearchede og veldokumenterede, og forfatterens indgående kendskab til deres emnefelt afspejler for fleres vedkommende blandt andet i det detaljerede kendskab til de udstillinger, der har stået som milepæle i museernes arbejde med at formidle moden. Der er meget information at forholde sig til i artiklerne, og der er ingen tvivl om, at et vist forhåndskendskab til feltet vil være en fordel for at kunne få det fulde udbytte af teksterne. Artiklerne supplerer dog hinanden godt, og allerede efter første gennemlæsning har man en god fornemmelse af de væsentligste strømninger og aktører, således at bogen også fint kan tjene som indføring i forskningsfeltet. De fyldige litteraturlister efter hver artikel giver læseren mulighed for at fordybe sig yderligere i de aspekter, der i særlig grad måtte have fanget vedkommendes interesse.

Bogen er illustreret med s/h fotografier, men de er desværre få og dårligt reproducerede. Det kan måske skyldes begrænsede økonomiske ressourcer bag udgivelsen, men det er en skam, at teksterne, der i så høj grad handler om visualitet, ikke er ledsaget af flere og bedre illustrationer, ikke bare i s/h men også i farve. Ikke desto mindre skal bogen anbefales som en spændende og alsidig indføring i sit emneområde på et fagligt meget højt niveau.

Thomas Meldgaard, Arbejdermuseet & Arbejderbevægelsens Bibliotek og Arkiv

Exhibiting Fashion: Before and After 1971

Judith Clark og Amy de la Haye med Jeffrey Horsley (2014): *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*, New Haven og London: Yale University Press. 251 sider.
(Library of Congress Control Number: 2013951034)

De to britiske modekuratorer og –forskere, professor Amy de la Haye ved London College of Fashion og Judith Clark, har med *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*, skabt en smuk og usædvanlig bog. Egentlig fornemmer man som læser, at bogens format for forfatterne har

været en begrænsning. De foretrækker udstillingsmediet. De foretrækker det tredimensionelle rum, hvor tekst, billeder, genstande, lys, lyd og lugte kan iscenesættes med det formål at fortælle historier. Men det til trods har de valgt bogformen, og det er der kommet en interessant bog ud af.

Som bogtitlen indikerer, handler bogen om det at udstille mode i tiden før og efter 1971. Det er dog ikke alverdens modeudstillinger, som er i fokus, men specifikt modeudstillinger, som de er vist på Victoria and Albert Museum i London. I øvrigt begge forfatters arbejdsplads i deres formative år. For Amy de la Hayes vedkomne fra slutningen af 1980'erne til midten af 1990'erne, hvor hun var ansat som kurator med ansvar for det tyvende århundredes mode. I den periode er udstillingen *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk* (1994) nok den, de la Haye huskes for. Victoria and Albert Museum brød med denne udstilling sin tradition for at indsamle og udstille alene verdens ypperste beklædningsdesign, hvad angår håndværk og materialevalg. Til udstillingen var der hentet inspiration fra samtidig antropologisk inspireret kulturteori ved at sætte modens identitetsskabende funktion i fokus og, hvordan mode siden 1960'erne har fundet

sin inspiration også fra almindelige menneskers og subkulturelle gruppers identitetspraksis. Museet ikke alene udstillede folks tøj, som det, der samtidig kunne mødes i Londons gader og særlig de mere alternative områder af storbyen, men indsamlede også denne type tøj, hvilket i tiden skabte debat om bevaringsformålet med et kunstindustrimuseums samling. Judith Clark har været ansat på Victoria and Albert Museum i begyndelse af 2000-tallet som forskningsstipendiat, hvor hun udforskede og eksperimenterede med udstillingsmediet og modekuratorrollen. Det resulterede blandt andet i den avantgarde modeudstilling *Spectre. When fashion turns back* (2005) som i fagmiljøet omkring modekuratorer også skabte debat, da udstillingen meget tydeligt stillede spørgsmål til de enkelte genstandes rolle som levn fra fortiden eller repræsentationer på skiftende betydningsproduktioner til modehistoriens fortællinger.



Året 1971, det brud som bogen manifesterer, handler også om begivenheder på Victoria and Albert Museum. For i 1971 fik den internationalt kendte modefotograf Cecil Beaton (1904-1980) lov til at kuratere museets store modeudstilling, bestående af mere end 1200 beklædningsdele, som han gav titlen *Fashion. An Anthology by Cecil Beaton*. Jeg har mødt enkelte modeinteresserede, for hvem den udstilling stadig står klart i erindringen som en af deres store museumsoplevelser. Alle sejl var sat til, og bogen gengiver et righoldigt billedmateriale, som vidner om, at der var tale om noget ganske særligt. Modemagasinernes moderapportager blev i udstillingen sat i scene i form af tredimensionelle tableauer, og med effekter af alverdens art blev der opbygget et teater, som evnede at formidle moden fra slutningen af 1800-tallet til 1970. Publikums følelser skulde vækkes. Ambitionen var at give dem en dragende oplevelse for yderligere at stimulere deres passion for mode og modens æstetisering af kroppen og de muligheder, det giver for moduleringen af den enkeltes visuelle identitet. I bogens billedmateriale er der megen inspiration at hente, hvis man står overfor at skulle udstille mode. Udstillingen blev ikke alene en succes for museet men fulgte også de moderniseringsinitiativer, som var sat i gang og blev videreført i 1970'erne med museets unge, dynamiske og modeinteresserede direktør Roy Strong (f. 1935). Udstillingen markerede nye tider på museet, nye tider for måden at udstille mode på og blev på den anden side af Atlanten udforsket af en anden af tidens store modepersonligheder, nemlig moderedaktøren Diana Vreeland (1903-1989). Hun stod fra 1972 for the Costume Institute på The Metropolitan

Museum of Arts modeudstillinger. Intellektuelt markerer året, eller rettere perioden omkring begyndelsen af 1970'erne, også hvad der i human- og social videnskabshistorisk typisk omtales som ”den kulturelle vending”. Der er tale om et erkendelsesmæssigt skred, hvormed der blev stillet spørgsmålstejn til, hvorvidt der er en sandhed bag alle menneskelige handlinger. Det vil sige, om der er fastlagte strukturer for handlingsmønstre, som kan forklare, hvorfor mennesket historisk har handlet, som det har, og dernæst pege på mål, der stræbes efter og arbejdes hen i mod i takt med den historiske udvikling. Det blev i stedet mere oplagt at forstå mennesket handlinger som mere vilkårlige betydningsskabende processer, der grundet sin kontekst af tilfældigheder fik særlige udfald og mening. I måden at udstille beklædning på kom dette erkendelsesmæssige skred til syne som en overgang fra at udstille dragthistorie med fokus på de enkelte beklædningsdele, til at udstille mode med fokus på de fortællinger og betydninger, som brugen og iscenesættelsen af beklædning skaber. Cecil Beaton's udstilling tydeliggjorde dette skift så radikalt, at 1971 af Amy de la Haye og Judith Clark berettiget kan fremhæves og det til trods for, at det ville være en overdrivelse at påstå, at Beaton på den måde, som jeg netop har skitseret det intellektuelle brud, var bevidst om de erkendelsesmæssige forandringer. de la Haye og Clark vover sig heller ikke ud i en sådan påstand. Men som jeg vælger at tolke det, fulgte Beaton blot sin samtid som den passionerede modeperson, han nu var, og bestræbte sig på at skabe en museumsudstilling, der kunne vise og formidle i nuet på nuets præmisser.

Amy de la Haye bygger i bogens første kapitel, ”Exhibiting Before 1971”, flot op til denne forståelse af Cecil Beaton's udstillings betydning, både specifikt museumshistorisk for Victoria and Albert Museum og mere generelt for måden, der efterfølgende er blevet udstillet mode på. Verdensudstillingerne, der som fænomen blev introduceret i 1851 i London, er de la Hayes udgangspunkt. Specifikt verdensudstillingen i Paris i 1900, hvor der blev introduceret et udstillingsområde ved navn *Le Palais du Costume*, hvor dragthistorie blev fremvist i en lang række forskellige dioramaer til understregning af skiftende stilmæssige udtryk i tøjet. Det inspirerede ikke alene den danske museumsmand, Bernhard Olsen (1836-1922), og hans passion for udstillingen af folks tøj i Dansk Folkemuseum (som bl.a. Bjarne Stoklund har skrevet om i *Tingens kulturhistorie* (2002)), men også museumsfolk fra Victoria and Albert Museum, der fra 1913 begyndte at udstille dragt som del af museets permanente udstillinger. de la Haye fortsætter optakten med en udstillingsanalyse af efterkrigstidsudstillingen *Britain Can Make It* (1946) og derefter tre nedslagsstudier i dragtkuratorisk praksis, udført af hhv. James Laver (inspektør ved Victoria and Albert Museum), Doris Langley Moore (grundlægger af The Fashion Museum i Bath) og Anne Buck (museumsinspektør ved Platt Hall, Manchester, og initiativtager til ICOM Costume). Herefter følger et biografisk kapitel om Cecil Beaton og hans visioner for udstillingen *Fashion. An Anthology by Cecil Beaton*. Dernæst et kapitel om selve udstillingen, efterfulgt af Clarks kapitel, som analyserer de anvendte udstillingsbegreb i *Fashion. An Anthology by Cecil Beaton*. Endelig afsluttes bogen med et kapitel af de la Hayes og Clarks medskribent Jeff Horsley, der består i en ufuldstændig oversigt over alverdens modeudstillinger fra 1971 til 2013.

Judith Clarks kapitel er særlig interessant, fordi det som titlen også markerer *28 Aspects*, dykker ned i 28 forskellige aspekter ved Beaton's udstilling, og dermed analytisk udfolder de overvejelser og den indsigt, der skal til for at lave en modeudstilling af den karakter, som Beaton præsterede. Clark er ikke en konventionel intellektuel. Og det skinner igennem i tekst og billeder, at hendes faglighed er arkitektur og filosofi frem for hendes passion for mode. Rumlighed er således for Clark en væsentlig indfaldsvinkel til at forstå sig på mode og på at formidle mode. Det giver de udvalgte aspekter ved udstillingen en særlig analytisk toning. Kapitlet kræver af læseren at modekuratering virkelig er vedkommendes passion, men så er der også megen inspiration at hente.

Bogen er således en lang udstillingsanalyse. Og hvad, der gør denne analyse så interessant, er, at den er udført af fagfolk, som helt ned i hver en detalje er interesseret i deres emne og har set, at modekuratering er et væsentligt bidrag til vor tids iscenesættelseskultur, som rækker langt ud over museets grænser. Deres passion er dog fostret i museet og det er inden for museets rammer, de har fået indsigt i udstillingens potentiale og kuratorernes muligheder. Om dette har de også skabt en Masteruddannelse med benævnelsen *Fashion Curation*, som efterhånden har eksisteret i en del år ved London College of Fashion. Bogen er også et argument for uddannelsens indhold. Et flot argument. Horsleys udstillingsoversigt synes dog lidt påklistret, men samtidig, når den nu eksisterer, et fint bidrag som viser, at modeudstillinger er et fænomen, der eksisterer, har gjort det længe, og som skal tages alvorligt.

Exhibiting Fashion. Before and After 1971, er en anbefalelsesværdig bog. Billedsiden er meget flot. Men det er ikke en billedbog. Det er en bog som fortjener at blive læst – læst grundigt – for Clark og de la Haye har meget at lære fra sig, når det handler om at udstille mode, og er villige til det.

Marie Riegels Melchior, adjunkt ph.d., Saxo-Instituttet, Københavns Universitet

Helsingør skifteprotokol 1572-1582

Michael Dupont: *Helsingør skifteprotokol 1572-1582*, Selskabet for Udgivelse af Kilder til Dansk Historie. 261 sider. ISBN 978-87-7500-214-6

Det er efterhånden meget sjældent, at egentlige kildeudgivelser ser dagens lys i Danmark, og endnu mere sjældent er det kildeudgivelser med stor relevans for dragt- og tekstilforskning, der gør det.

Det velkendte, *Selskabet for Udgivelse af Kilder til Dansk Historie*, som har leveret udgivelser af vigtige kilder til danmarkshistorien siden 1877, står også bag udgivelsen af *Helsingør Skifteprotokol 1571-1582*.

Sidst der blev udgivet kilder til Helsingørs historie var i 1981, nemlig med *Helsingør stadsbog 1554-1555, 1559-1560 og 1561-1565*. Selv kalder Kildeskriftsselskabet bogen for en udgivelse i forlængelse af en række af Kildeskriftsselskabets tidligere købstadshistoriske udgivelser om Køge, Helsingør og Malmø: *Udvalgte skifter fra Køge 1597-1655* (udg. 1992), *Helsingør stadsbog 1549-1556* (udg. 1971), *Helsingør stadsbog 1554-1555, 1559-1560 og 1561-1565* (udg. 1981), *Malmø Skifter 1: Bofortegnelser 1546-1559* (udg. 1977) og *Malmø Skifter 2: Købmandsregnskaber 1537-1559* (udg. 1978). Ligesom med disse bliver man ikke skuffet. Formen er som i de tidligere udgivelser af Helsingør stadsbøger bibeholdt så tæt på tekstbrugen i originalen, dvs. måden at udfylde siderne på, overskrifter og understregninger m.v.

Helsingør skifteprotokol 1571-1582 er Danmarks ældst bevarede skifteprotokol og opbevares i Rigsarkivet. Der findes ganske vist skifteforretninger nedtegnet, der er ældre end dette, eksempelvis fra Kalundborg, Ribe, Randers og Malmø, men de tre førstnævnte er af mere sporadisk karakter og sidstnævnte findes i form af løse skiftedokumenter. Sidstnævnte er for de ældstes vedkommende tidligere udgivet af selvsamme Selskab. Med Helsingør får vi en samlet skifteprotokol med kronologisk indførte skifteforretninger.

Skifteprotokollen er et vigtigt bidrag til materialkulturens historie i en periode hvor kilderne ellers ofte er få. Med skifterne får vi indtryk af borgernes formueforhold, bolig, møbler og indbo og ikke mindst løsøre som tekstiler og klædedragter. Førstnævnte inkluderer alt fra boligtekstiler som vægbeklædning, tæpper og puder, til sengetøj, lagner, pudevar, dyner, sengeforhæng mm. Sidstnævnte inkluderer gangklæder og linklæder. Gangklæderne er betegnelse for personens livklæder og indeholder alt fra "daglige gangklæder" til finere tøj til stads. Der omtales kjortler, overtøj, trøjer, hoser, kåber, kapper mm. Linklæderne er allehånde linklæder til kroppen: hovedbeklædninger (specielt for



kvindernes vedkommende), forklæder, undertøj som særke, skjorter, oplod, underbukser og skørter.

Vi finder også kostbart tilbehør og smykker hos de formuende, som de ugifte pigers perlehårbånd (perlelad), forgyldte spænder og knapper, kostbare bæltter, madknive med fint udførte skafter og skeder til at have i bæltet mm.

Fra skifterne får vi indblik i borgernes dragter, hos forskellige sociale lag af bybefolkningen fra de rigeste til de jævne. Hos de som efterlod sig prægtige garderober til de, der kun efterlod sig få ting af værdi. Selvfølgelig også med forbehold for, at klæderne ikke allerede var fordelt forlods eller, at ikke alle en persons klæder var nedtegnet i skiftet. Der er ligeledes stor forskel på, hvor meddelsomme de enkelte skifter er omkring tekstiler og dragt; nogle skifter indeholder således hele lister over dragtstykker fra yderst til inderst, mens andre kort meddeler, at alle afdødes klæder blev givet til børnene.

Ikke mindre væsentligt får vi også et sjældent indblik i, hvad man i samtiden kaldte eksempelvis forskellige dragtdele og tekstiler. Heri ligger der et stort potentiale for videre terminologiske studier.

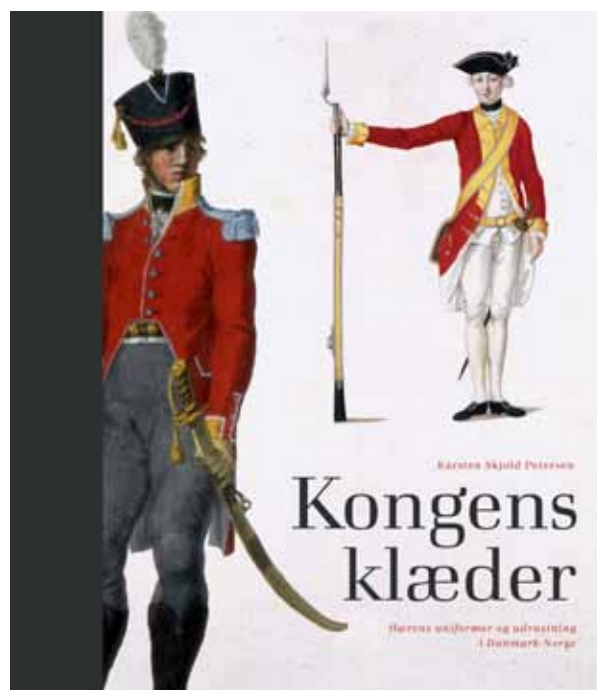
Camilla Luise Dahl, historiker, cand. mag. Center for Tekstilforskning, Københavns Universitet.

Kongens Klæder –

Karsten Skjold Petersen (2015): *Kongens Klæder - Hærens uniformer og udrustning i Danmark-Norge*. Udgivet i samarbejde med Tøjhusmuseet, Nationalmuseet – Krig og Besættelse, Historika / Gads Forlag A/S 2015, 717 sider.

Det er intet mindre end et pragtværk, museumsinspektør ved Tøjhusmuseet Karsten Skjold Petersen har begået. Forfatteren har i mere end et årti sideløbende med sit øvrige arbejde forsket i den dansk-norske hærs uniformer fra slutningen af 1600-tallet og frem til 1814. Resultatet foreligger nu i form af en monumental bog på 717 sider med over 1000 illustrationer, hvoraf hovedparten aldrig før har været publiceret. Læsere af dragtjournalen kan glæde sig over, at det er en bog, der i sjælden grad viser, hvilket kulturhistorisk potentiale der også kan ligge i dragthistorien.

Bogen er opbygget i ti hovedafsnit, hvor de første tre giver et overblik over bogens formål, en introduktion til uniformernes generelle kulturhistorie nationalt og internationalt og et overblik over kilder og forskning. I de følgende syv hovedafsnit beskrives hærens uniformering våbenart efter våbenart begyndende med hærens ledelse og derefter i tur og orden Ingeniørkorpset, Artilleriet, Kavaleriet, Infanteriet, uddannelsesinstitutionerne og de øvrige personelgrupper. En række meget udførlige bilag giver bl.a. læseren mulighed for at finde rundt i de mange ofte meget fagspecifikke termer i en ordliste, der sågar suppleres med en oversættelsesliste, så man også med bogen i hånden kan fortsætte sine egne studier i engelske, tyske, franske og svenske værker. Forfatteren har selv begået en række meget instruktive tegninger i en typologisk oversigt over de forskellige dragtdeles udvikling igennem den beskrevne periode. Her kan man følge udviklingen fra trekantede til runde hatte, skiftet fra knæbukser til pantaloner og uniformskjolens forunderlige omskiftelser fra heldækkende *frakke* til tætsiddende trøje. Hvis man ønsker selv at gå til kilderne, er der blandt bilagene en oversigt over de hundredevis af kongelige resolutioner på Rigsarkivet, der har været fundamentet for Karsten Skjold Petersens forskning i emnet. Værkets noteapparat lever fuldt op til gængse akademiske standarder, og der findes naturligvis også en fyldestgørende kilde- og litteraturoversigt.



Et så fyldigt værk som dette er ikke beregnet på at blive læst fra ende til anden. Det er i realiteten et ret avanceret opslagsværk, som giver læseren mulighed for at finde frem til oplysninger om netop det regiment eller emne, der måtte have hans eller hendes interesse. Og netop her viser dragthistorien sig at have et helt særligt potentiale. For der foreligger ikke i den aktuelle litteratur nogen fuldstændig oversigt over regimenterne i den dansk-norske hær. Men den udførlige redegørelse for, hvilke kendingsfarver, hatte og våben, etc. de forskellige regiment havde, giver os i virkeligheden for første gang en oversigt over denne meget komplicerede organisatoriske historie.

Bogens billedside er ganske enkelt pragtfuld. Her er smukke gengivelser af oliemalede portrætter af 1700-tallets officerer og generaler, men også skematiske og naive tegninger af uniformer udført som illustrationer til de kongelige resolutioner. Disse tegninger er unika, der i århundreder har været godt gemt væk i Rigsarkivets protokoller, og forfatteren skal have stor tak for at have fremdraget dem af glemslen. Men ud over de ovennævnte typer illustrationer er der en sand rigdom af kobberstik, historiemalerier, soldater i stuk i Rosenborgs lofter og soldater malet på paneler i norske herregårde. Vi får indtrykket, at vi har en stort set total gengivelse af, hvad der overhovedet findes af gengivelser af soldaterstanden i Danmark-Norge fra 1700-tallet. Den ene undtagelse er de oliemalede portrætmalerier, hvor det ikke har ligget inden for rammerne at gengive dem alle. Bort set fra de nævnte portrætter, kan man godt betragte bogen som et katalog over stort set alle tilgængelige afbildninger af 1700-tallets dansk-norske uniformer og uniformsdele.

Sidst skal naturligvis nævnes de mange fotografier af bevarede uniformer, uniformsdele og våben. Vi kan glæde os over, at der også på Rigsarkivet i et vist omfang er bevaret stofprøver, prøver på galoner og forskellige uldtresser. Men alligevel må læseren dog sidde tilbage med et stort spørgsmål: Hvorfor i alverden er der kun bevaret så få originale uniformer i Danmark? Forskningen har godtgjort, at Danmark-Norge var blandt Europas mest militariserede nationer i 1700-tallet. Uniformer fyldte i gadebilledet og ved hoffet. Alligevel er der stort set intet bevaret. Der må være blevet kasseret og genanvendt i stor stil! Heldigvis har forfatteren haft åndsnærværelse nok til at søge rundt om på de norske museer, hvor der overraskende er bevaret en del materiale, som ikke findes i Danmark. I Sverige har der været en helt anden praksis med at gemme de ofte sarte, men kulturhistorisk dybt interessante tekstiler. Gå på Livrustkammaren, Armémuseum i Stockholm eller Marinmuseum i Karlskrona og se de mange bevarede eksemplarer. Også i Tyskland findes der masser, trods to verdenskriges ødelæggelser. Men Danmark er altså mærkeligt underrepræsenteret. Blandt de bevarede uniformer kan fremhæves den på side 525 gengivne røde kjol fra 2. halvdel af 1700-tallet, hvor det ses, hvordan det slidte stof er blevet ribbet for knapper, sprættet op og kannibaliseret til brug for lapper. Denne kjol, der er bevaret i Norge, er nok et meget godt udtryk for, hvad der er blevet af de øvrige uniformers skæbne.

Bogen er smukt udstyret og det grafiske design vellykket. Teksten er opdelt i to spalter, så de mange illustrationer får lov at træde frem enten i spalterne eller i lækre helsider. Bogen er skrevet i et ret nøgternt sprog, der understreger indtrykket af, at det egentlig er et katalog og opslagsværk med særdeles grundige beskrivelser. De utallige skift af kendingsfarver og uniformsdetaljer nævnes i teksten, som dermed kan blive ret tung læsning. Men min oplevelse er, at det ikke er teksten, man går i stå over – det er derimod de fantastiske illustrationer, man gang på gang falder i staver over.

Jakob Seerup, museumsinspektør på Orlogsmuseet

Bidragssydere til Dragtjournalen nr. 12

Susanne Klose

Cand.pæd. Didaktik Materiel Kultur fra Institut for uddannelse og pædagogik (DPU) Århus Universitet og Håndarbejds lærer fra Håndarbejdets Fremmes Seminarium. Speciale udført i samarbejde med Frilandsmuseet og Professionshøjskolen UCC Håndarbejdets Fremme omkring rekonstruktion af dragter til museets levendegørelse. Censor på tekstilformidleruddannelsen i UCC og VIA, og på læreruddannelsen i Bachelor almen og i Håndværk og Design. Er engageret i uddannelsesudvalget på Professionshøjskolen UCC Håndarbejdets Fremme og medlem af bestyrelsen i Dansk Tekstillaug - væv, tryk og broderi. Arbejder endvidere som underviser, designer, skribent og foredragsholder.

Louise Agger Green

PBA i design og business med speciale i Pattern Design Københavns Erhvervs Akademi 2012-2014. Arbejder som Tilskærer hos Jesper Høvring. Uddannet Skrædder fra Statens Teater Skole 2002-2006. Københavns Tilskærer Akademi Damegarderobe 1-2, 2005-2006. Teknisk skole, Multimedie Design, 2001-2002. AOF Daghøjskole: skulptur og collage 1998. Intensiv drawing class, design class og computer design class i Terre Haute, IN, USA 1991-1992. Honorable Mention in Art i Terre Haute, IN, USA 1992.

Laila Glienke

Cand.pæd.didaktik, Materiel Kultur fra Aarhus Universitet. Tekstilformidler fra Håndarbejdets Fremme Seminarium. Tilskærer i dame- og herre garderobe fra Tilskærer Akademiet. Tilknyttet CTR. Underviser på UCC Håndarbejdets Fremme som timelærer. Siden 2008 leder af sykkredsen på Greve museum. Har skrevet bogen: *Kulturarv med nål og tråd. Hedebo-syning for børn og unge*. Fra 2010 – 2013 juniorforsker i HERA (Humanities in the European Research Area) finansierede projekt Fashioning the Early Modern. Forsker og formidler af nordisk dragthistorie 1700-1850 omkring den håndværksmæssige fremstilling. Udvikler undervisningsmateriale, arrangerer workshops, afholder kurser, foredrag og omvisninger i forbindelse med dragt og tekstil. Har desuden bistået ved en række mindre udstillinger på lokalhistoriske museer.

Wu Manlin (吴曼琳)

Uddannet fra College of Textile, Donghua University, Shanghai, China. Ph.d studerende fra Donghua University i Shanghai. Har været gæst hos CTR fra 2011-2013 under programmet China Scholarship Council. Wu Manlins speciale er gammel tekstil teknik og kinesisk tekstil historie, gamle mønstre og sy-teknologi. Hun arbejder nu med tekstil og farvestoffer i Skandinavien og sammenligner dem med gammel kinesisk tekstil-teknologi for hendes ph.d.-program. Wu Manlin har under sit ophold oversat for kinesiske besøgende til universitetet, og hun har bidraget med at oversætte bogen globale tekstil Encounters.

Anne Højrup Batzer

Væver, tekstilrekonstruktions teknikker og formidler. Værksteduddannet væver hos Grethe Lein Lange i Norge, Hanne Sebbelov, Annemarie Kornerup og tekstilformgiver fra Skolen for Brugskunst (nu Danmarks Designskole). Undervist indenfor aftenskoler og dansk blindesamfund. Ansat på Dragt- og tekstilværkstedet i Sagnlandet lejre som tekstilformidler og håndværker fra 1990. Har deltaget i talrige arkæologiske tekstileksperimenter med redskabsforsøg angående spinning og vævning, forarbejdning af nældefibre med forskellige gæsteforskere og siden 2005 også i samarbejde med Danmarks Grundforskningsfonds Center for Tekstilforskning (CTR). Har desuden arbejdet med fremstilling af flere dragtrekonstruktioner til museer i ind- og udland.

Ida Demant

Mag. Art. i forhistorisk arkæologi, Århus Universitet med speciale i jernalderens dragt og tekstil. Forudgående et ophold på Skals Håndarbejdsskole. Sæsonansat på Dragtværkstedet i Sagnlandet Lejre siden 2006 som arkæolog, tekstilformidler og -håndværker. Har arbejdet med tekstilarkæologiske eksperimenter og dragtrekonstruktioner til forskellige museer i

ind- og udland. Arbejder om vinteren blandt andet med analyse og publicering af arkæologisk tekstiler fra Lønne Hede og andre lokaliteter i samarbejde med Danmarks Grundforskningsfonds Center for Tekstilforskning (CTR).

Maria Christine Grøn

Uddannet cand. merc. int. med speciale inden for udviklingsstudier og virksomheders samfundsansvar. I sit forskningsmæssige virke har hun beskæftiget sig med CSR inden for flere områder, herunder bæredygtige forretningsmodeller i modebranchen, samfundsansvar i sports- og eventsektoren, samt ressourceeffektiviseringer og miljøledelse i den offentlige sektor.

Esben Rahbek Gjerdrum Pedersen

Professor (mso) og centerdirektør ved Copenhagen Business School Centre for Corporate Social Responsibility. Hans forskningsmæssige fokus er på virksomheders samfundsansvar (CSR), ikke-finansielle performancemålinger, og bæredygtige forretningsmodeller. Han har været involveret i forskningsprojekter inden for en lang række forskellige sektorer, bl.a. mode, mejerier, fodbold og festivaler.

Tove Engelhardt Mathiassen

Håndarbejds lærer 1982 fra Dansk Husflidsseminarium i Kerteminde og cand. phil. i etnografi og socialantropologi 1994. Tidligere puljeseekretær for De Danske museers Dragt- og Tekstiltipulje. Siden 1984 museumsinspektør ved Den Gamle By, senere med ansvar for dragt- og tekstilsamlingen. Publikationsliste kan ses på [HYPERLINK "http://www.dragt.dk"](http://www.dragt.dk) www.dragt.dk

Camilla Luise Dahl

Cand. mag i historie, Københavns Universitet med speciale i dragthistorie og -teori og tilknyttet CTR. Har tidligere udgivet flere artikler og skrifter om dragt og mode i middelalder og tidligere nyere tid, foruden transskriptioner af dragthistoriske tekster fra 15- og 1600-tallet.

Marie Riegels Melchior

Cand. mag i europæisk etnologi, ph.d. i mode- og designhistorie. Adjunkt, Saxo-Instituttet, afdeling for europæisk etnologi, Københavns Universitet. Riegels Melchior har publiceret diverse artikler om begrebet "dansk mode", den danske modeindustri historie og identitet, samt mere generelt om dragt og mode i nyere tid. Arbejdet på Designmuseum Danmark med forskningsprojektet "Mode på museerne".

Thomas Meldgaard

Samlingsinspektør på Arbejdermuseet & Arbejderbevægelsens Bibliotek og Arkiv. Uddannet sinolog med speciale i Kinas oldtid og tidligste historie. 2004-2007 ansat som registrator på Greve Museum, hvor han blandt andet har beskæftiget sig med hedeboegnens broderitradition og dragtskik og været med til at lave udstillingen "Hedebosyning - en verden af variationer". Siden 2011 tilknyttet ODM som underviser i registrering på kulturhistoriske museer.

Jakob Seerup

Mag.art. i historie, Københavns Universitet i 2001 og ph.d. i 2010. Har siden 2001 været ansat på Orlogsmuseet som museumsinspektør. Skrev ph.d.-afhandling om Søetaten i 1700-tallet – organisation, personel og dagligdag, og har i sine udgivelser hovedsagelig koncentreret sig om 1700-tallets dansk-norske flåde.