Dragtjournalen

Tidsskrift
udgivet af
Den Danske
Dragt- og
Tekstilpulje

Årg. 1 Nr. 2 2007

Dragtjournalen - Tidsskrift for Dragtpuljen og Dragt.dk

Kolofon:

Ansvarshavende redaktør på Dragtjournalen nr. 2:
Camilla Luise Dahl & Kitt Boding Jensen

Redaktionen:
Kitt Boding Jensen
Camilla Luise Dahl
Torsten Grunwald

dragtjournalen@yahoo.dk

Dragtjournaludvalget:
Tove Engelhardt Mathiessen
Kitt Boding Jensen
Camilla Luise Dahl
Catharina Oksen

Layout:
Catharina Oksen

Opsætning:
Camilla Luise Dahl

Indhold i dette nummer:

De kalder det *dansk mode*!
Marie Riegels Melchior

ICON DRESSED – designeren Annette Meyer
Camilla Luise Dahl

Et vovestykke…
Anja Olsen

Mindre meddelelser:

Konfirmationstøj i Vinderslev kirke
Camilla Luise Dahl

TEXTILFORUM
– mod et museum og videnscenter for tekstilindustri og –design
Kristine Holm Jensen

Tidens Tøj
– en webudstilling om tøj og mode.
Kitt Boding-Jensen

Dragtjournalens Favorit #2
"DELPHOS" af MARIANO FORTUNY på Kunstindustrimuseet
Kirsten Toftegaard

Anmeldelser

De kalder det *dansk mode*!

Marie Riegels Melchior

"*Dansk mode har altid eksisteret, da alle påvirkninger fra udlandet har måttet tilpasse sig til de lokale forhold. Først i de senere år har de lokale modefirmaer dog gjort dansk mode original. Denne bølge er bl.a. båret frem af en årlig modemesse i:*

Bella Center fra 1981". (http://da.wikipedia.org - Den frie encyklopædi)

Som forsker skal man som bekendt tvivle på alt, hvad man læser. Og ikke mindst, hvad man læser på Internettet og hvad der står på hjemmesider, hvor det er brugerne, der formulerer indholdet, som tilfældet er med Den frie encyklopædi Wikipedia. Ovenstående citat har da også sine umiddelbare faktuelle unøjagtigheder. Dansk mode (dame-, herre- og børnekonfektion) blev længe før 1981 vist i Bella Center, først på udstillingscentrets adresse på Bellahøj og fra 1976 på samme adresse som i dag, Center Boulevarden på Vestamager. Nuvel! Men når det er sagt er opslaget interessant. Det peger på, at der i dag eksisterer en almen forståelse af et designmæssigt originalt "dansk mode"-fænomen og som er forskelligt fra den mode, der tidligere gennem århundreder er blevet fremstillet i Danmark igennem århundreder.

Opslaget står ikke alene. Under den forgangne august-modeuge i København har det ikke skortet på avisoverskrifter, der bekræfter "dansk modes" eksistens og at der er tale om et enestående fænomen med både kulturelt og økonomisk vækst potentiale. Dansk tekstil- og beklædningsindustri (herunder den danske modeindustri) anslås at eksportere for ca. 25 mia. kr. og er dermed Danmarks fjerde-femte største eksportvare.[1] Flere og flere danske modevirksomheder ser dagens lys og slår sig op på at levere designer-tøj, i form af selvstændig formgivningspraksis og egen brandidentitet. Der er altså noget i gære!

Men, hvad nærmere bestemt lyder det umiddelbare spørgsmål. Hvad er dansk mode? Hvordan er fænomenet opstået? Hvordan gøres "dansk mode" til noget forskelligt fra andre modeidentiteter og hvilke udfordringer mødes i denne proces? Og sidst men ikke mindst, hvordan forekommer fænomenet på virksomhedsniveau, der hvor det gælder det tøjprodukt, som er fundamentet for "dansk mode", dvs. i designprocessen fra ide til bøjle?

Det er de spørgsmål som jeg tager op i min igangværende ph.d.-afhandling ved Danmarks Designskole og Kunstindustrimuseet. Afhandlingens arbejdstitel lyder: "*Dansk mode – en materialkulturel undersøgelse af dansk modes identitet og designmetoder*".

På de følgende sider skal jeg koncentrere mig om at introducere den større kontekst, som forskningsprojektet udspringer af, give mit bud på, hvad jeg mener med en "materialkulturel undersøgelse" og hvorfor en sådan analysestrategi findes attraktiv i forhold til studiet af "dansk mode". Endelig skal jeg give en smagsprøve på, hvad "dansk mode" er.

Er mode mon, hvad mode plejer at være?

Mode defineres gerne i sin korteste form som forandring. "*Fashion is defined by what later will be out of fashion*", som den franske modeskaber Yves Saint Laurent (f. 1936) har udtalt. Der er tale om et fænomen drevet af en form for udskiftningslogik. Det nye efterfølges af det næste nye i en evindelig nyhedsstrøm, som for modeindustrien også er blevet til den økonomiske formel. Man kan sågar tale om en catwalk-økonomi.[2] Sådan har det været siden sidste halvdel af 1800-tallet med modernitetens iscenesættelse i form af modeskaberen

[1] Dansk Textil & Beklædning Årsrapport 2006.
[2] Löfgren: 2003.

Fig. 1 ”Dansk mode” på Københavns Rådhusplads under august-modeugen 2006. Storskærme er opsat på initiativ af Danish Fashion Institute, som transmitterer aktuelle modeshows. Modeindustriens tidligere lukkede verden er åbnet op for den almene offentlighed. Stedet, vimplen som nationalt symbol og fremvisningen af de kommende forår- og sommerkollektioner sammenvæves som et udtryk for ”dansk mode”.
Foto: Marie Riegels Melchior.

Charles Frederick Worths (1825-1895) opfindelse af haute couture-moden (fr. for finere skrædderkunst).[3] I dag er det stadig nyhedsproduktionen, der er modeindustriens essens og som blandt andet udmønter sig i strømme af nyt tøj i skiftende snit og materialer.

Men måden at producere nyheder på i modeindustrien har ændret sig ligesom modeforbruget siden Worthes modesalon. Først opstod den industrielle mode (industrielt fremstillet modetøj efter standardmål og henvendt til en ukendt kunde, på fransk prêt-á-porter) og siden fast fashion, kendetegnet ved at være mode, der nærmeste øjeblikkeligt fremstillet, når en ny mode er blevet optaget af trendsættende modedesignere eller forbrugere, og som henvender sig til modeinteresserede forbrugere på tværs af indkomstgruppe, grundet sine rimelige priser.[4] Fælles for alle tre produktions- og forbrugsformer er, at hvad angår design, produktion, distribution, forbrug og sågar modetøjets genbrug foregår det i globale rum. Modefænomenet bygger således på en global selvforståelse. Og dog! For i de seneste år synes der at ske ting rundt omkring i verden, fra Belgien til Mongoliet, med hensyn til mode, som indikere at nye selvforståelser har ramt modefænomenet selv.

Hvad er det, der er sket? Kort fortalt har flere lokale modeindustrier i de seneste år

[3] Se eksempelvis Breward: 2003, Wilson: 1985/2003.
[4] Reinach: 2005.

udviklet sig til modeindustrier med en stor selvbevidsthed om deres designidentitets værd og om deres eksistensberettigelse som modecentrum. De anser sig selv for trådt ud af deres hidtidige status som periferi i forhold til modeindustrien historiske centre, først og fremmest Paris, men også op igennem det 20. århundrede, London, New York, Milano og Tokyo.[5] Det sker på tværs af om landet har sin egen lokal modeproduktion eller om der er tale om vidensbaserede, kreative industrier, bestående af arbejdsfunktionerne design, markedsføring og administration. Danmark er ingen undtagelse.

Den danske modeindustri er et eksempel på en vidensbaseret, kreativ industri, hvor produktionen af tøj for længst er outsourced til lavtlønslande. Man havde ellers i både industrien og pressen tilbage i begyndelsen af 1990'erne spået, at industriens omstrukturering ville være det samme som dens død. Men trods udsigten til mørke tider, har det modsatte vist sig at være tilfældet. Det kostede dyrt for mange virksomheder at skulle finde sig selv i en ny forretningsstruktur. Flere drejede nøglen om. Men nye virksomheder, der fra begyndelsen er tilpasset den nye arbejdsform, så samtidig dagens lys. Flere af disse har slået sig op på en særk designerprofil og i takt med deres udbredelse internationalt, er fænomenet "dansk mode" lidt efter lidt blevet lokalt cementeret. Dertil kommer at "dansk mode" har fået sin egen netværksorganisation ved navn Danish Fashion Institute (2005), der på branchens vegne varetager promoveringen af industrien gennem koordineringen af den halvårlige modeuge, Copenhagen Fashion Week, og står bag udarbejdelsen af en brandingstrategi for "dansk mode", hvormed det er organisationens ambition at nå frem til en definering af hvad der er dansk modes DNA. Endelig er det blevet formuleret, at være branchens ambition, at blive den 5. globale modeklynge. Som en global kulturindustri, er branchen med andre ord, blevet bevidst om vigtigheden af at producere forskellighed, frem for at lægge sig i slipstrømmen på den internationale modetrend og forsøge at udmærke sig ved, at konkurrere på pris.

Mode som forskningsobjekt

Studiet af mode kan ikke længere betegnes som et nyt forskningsfelt. Derfor er der heller ikke længere tale om et felt med kun et lille udvalg af teoretiske tilgange. Modeforskningen trækker på tværvidenskabelige teoridannelser og tilsvarende undersøgelsesmetoder. Når det så er sagt, så er fagretninger også underlagt skiftende tiders toneangivende erkendelsespositioner fra semiotik, over kultur- og diskursanalyse, til kulturstudier med fokus på materialitet og socialitet. Samme erkendelsespositioner har betydet at mode fra at være underlagt traditionel dragtforskningens genstandsnære og funktionelle undersøgelser, er blevet anskuet som betydningssystem,[6] som et kulturelt fænomen muligt at afkode for betydning,[7] til at blive anskuet som en materialkulturel konstitueret praksis.[8]

Disse skiftende måder at forstå mode på lægger op til voldsom intern, faglig diskussion, særlig mellem på den ene side den traditionelle dragtforskning og på den anden den nyere modeforskning. Diskussionen går på, hvad der er modeforsknings substans, dvs. det der studeres. Er det tøjet eller de betydningspraksiser, der omgærer det fysiske objekt? Den fysiske ting eller konteksten?

Med min forskningsinteresse i at forstå hvad "dansk mode" er, det vil sige, ikke hvad det enkle svar på hvad essensen er ved "dansk mode" som æstetisk fænomen men, hvordan "dansk mode" udfolder sig som fænomen, har det været nærliggende at hente teoretisk

5 Breward & Gilbert: 2006, Teunissen: 2005.

6 Eksempelvis Barthes: 1967/1983, Hebdige: 1979, Lurie: 1981, McCracken: 1986, Fine & Leopold: 1993, Kawamura: 2005.

7 Eksempelvis Wilson: 1985/2003, Steele: 1998, Breward: 1995, Enwistle: 2000.

8 Eksempelvis Miller & Küchler: 2005, Woodward: 2007.

9 Eksempelvis Miller: 1987, 2005; Appadurai: 1986, Latour: 1986, 1993.

Fig. 2
”Dansk mode” materialiseret i Margit Brandt Design. Billedet er taget af messestand på modemessen Cph Vision under februar-modeugen 2006. Margit Brandts design trækker en historisk linie i ”dansk mode” fra 1960’erne og frem til i dag, hvor hendes design relanceres og nyskabes. Foto: Marie Riegels Melchior.

inspiration til min fremgangsmåde og analysestrategi indenfor hvad der betegnes som nyere materielle kulturstudier.[9] Det betyder, at jeg undersøger ”dansk mode”, som en praksisform, noget som gøres gennem en lang række handlinger på tværs af tid og rum. ”Dansk mode” er mit forskningsobjekt, som jeg følger igennem forskellige praksiser i både fortid og nutid. Jeg lægger således vægt på at ”dansk mode” i udgangspunkt må forstås som et komplekst og sammensat fænomen og at det interessante derfor ikke er, at forsøge at reducere fænomenets betydning til en bestemt essentiel betydning, men at vise dets kompleksitet og hvordan de enkelte komplekse enheder står i relationært forhold til hinanden. Undersøgelsens substans er derfor både fysiske ting, tøjet, såvel som kulturelle konstruktioner, de betydninger som omgære dette. I teoretiske termer, er der tale om at multipliciteten er fænomenets substans.

At beskrive praksis, hvormed ”dansk mode” gøres, er således centralt for min undersøgelse og dermed også beskrivelsen af, hvordan de forskellige praksiser er relaterede. Stor inspiration til mit forskningsperspektiv har jeg fundet hos den hollandsk forsker, Annemarie Mol, og hendes såkaldte praksiografiske undersøgelse af sygdomsfænomenet åreforkalkning.[10] Umiddelbart kan man sige at der er langt fra åreforkalkning til mode. Men, hvad Mol giver et bud på, er hvordan det er muligt at forstå at fænomener er tilstede på meget forskellig vis på en og samme tid.

[10] Mol: 2002.

Mols pointe er, at fænomeners tilstedeværelse er situeret og dermed forskellige fra situation til situation. Samtidig er fænomenets forskellige fremtrædelsesformer i relation til hinanden og konstituerende af fænomenet, som altid vil være komplekst ligesom, den verden det er en del af, er det.

Hvad er ”dansk mode”?

Stilles spørgsmålet til modedesigneren Susanne Rützou bag modemærket Rützou lyder svaret, at der er tale om ”en magisk formel” for dansk mode. Formlen beskriver hun med reference til udtalelse fra kollegaen, modemanden Mads Nørgaard, som ”demokratisk mode”. Dvs. godt design, der både er tilgængeligt, hvad angår pasform, men også hvad angår pris.[11] ”Dansk mode” er ikke eksklusivt, men henvendt til folket. Det er brugbart og samtidig designobjekter, som er noget andet en bare tøj.

”Dansk mode” er også et historisk fænomen, som i sidste halvdel af 1960’erne og begyndelsen af 1970’erne blev sat i forbindelse med ungt, individuelt modedesign produceret af konfektionsindustrien. Modedesignere som Mugge Kølpin, Bent Visti, Lise-Lotte Wiingaard, Margit Brandt, Sysser Ginsborg, Lennart Råholt, Kirsten Teisner og Søs Drasbæk personificerede ”dansk mode” og deres modedesign materialiserede fænomenet, selvom modetøjets enkle snit, farve- og materialevalg samtidig også fulgte den internationalt dominerende modes anvisninger.

I dag er ”dansk mode” yderligere et godt eksempel for dansk erhvervs- og globaliseringspolitik, der er skabt på baggrund af at den danske tekstil- og beklædningsindustri for 10-15 år siden var ved at forsvinde, men det til trods, i dag er vokset frem som betydelig national eksportindustri baseret på kreativt vidensarbejde. I en tid, hvor globaliseringen er en konstatering og dermed verdens fortætning, øget mobilitet, globale økonomiske markeder, og et globalt orienteret forbrug, er der tale om en forbilledlig industri som klarer at håndtere globaliseringens udfordringer og som andre nationale industrier kan lære af. ”Dansk mode” er et bevis for, at der for Danmark er overlevelsesmuligheder i globaliseringen inden for design, innovation og kreativitet Derudover er ”dansk mode” også en industri, der igen er med til at etablerer arbejdspladser. Alene i Danmark beskæftigede tekstil- og beklædningsindustrien 17.211 mennesker, hvilket i forhold til året før er en fremgang på 3,1%.[12]

I pressen er ”dansk mode” imidlertid både et designfænomen (i dagligavisernes kultursektioner og i livsstil- og modemagsiner) og en eksportsucces (i dagligavisernes erhvervssektioner og oftere også i kultursektionsstoffet). Som designfænomen, fremhæves ”dansk mode” at bygge på godt designtalent og særlige kulturelle værdier, hvis forekomst begrundes gennem industriens økonomiske succes. Modedesignet identificeres med modemærker såsom Munthe plus Simonsen, Day Birger et Mikkelsen, by Malene Birger, Designers Remix, Sand, Baum und Pferdgarten, Henrik Vibskov, Must Have, Bruuns Bazar Copenhagen, Naja Lauf, Wood Wood, Heart Made, Mads Nørgaard Copenhagen, Rützou m.fl.. Modejournalisten Lotte Freddie, der skriver for avisen Børsen samt for hjemmesiden www.denmarkfashion.dk, sætter følgende ord på designfænomenet:

“*Smouldering sensuality is a main thread in Danish fashion design. A kind of cool poetry, which can be twisted and turned, dressed up or down – into party or practical. “Classical bohemian” is a typical Danish design expression where light embroidery (made in India) is a Danish speciality, being exceptionally cleverly used on classic cuts as well as avant-garde styles in both everyday clothes as well as in evening wear*”[13]

Dertil kommer at ”dansk mode” i de samme avisers erhvervssektioner, er en eksportsucces

[11] Udtalelse i forbindelse med pressemøde under modemessen CPH Vision, 10. august 2007.

[12] Dansk Textil & Beklædning Årsberetning 2006.

[13] Lotte Freddie: Denmark Fashion Newsletter, August 2005.

båret frem af Danmarks tre største beklædningsvirksomheder, henholdsvis Bestseller A/S (virksomheden bag modemærkerne Vero Moda, Only, Jack & Jones m.fl.), BTX Group (det tidligere Brandtex A/S) og IC Companys A/S (fusion af tidligere InWear Group A/S og Carli Gry International A/S). Tilsammen anslås de tre virksomheder at udgøre 75% af industriens eksport. Også videre.

Som det fremgår, er fænomenet ”dansk mode” på en og samme tid flere ting. ”Dansk mode” er i forskellige versioner, som både på grund, og på trods, af hinanden former fænomenet. At forklare ”dansk mode” som en særlig designæstetik, kommer med denne måde at anskue fænomenet på til kort, som en simpel udlægning. ”Dansk mode” er meget mere end det, uden at være alting.

Det er det de kalder ”dansk mode”!

Læs mere om ”dansk mode”:

FORA, Brugerdreven innovation i dansk mode – den 5. globale modeklynge, København, 2005.

Freddie, Lotte: *Modens mestre*. København, 2002.

Malling, Malene & Henrik Most (red.): *Unik: Danish Fashion*. København, 2004.

Melchior, Marie Riegels: ”Dansk mode – en branchehistorisk oversigt 1950-2006”. *Dansk mode. Historie, design, identitet, MOKO-rappor*t, København, 2006.

Melchior, Marie Riegels: ”Hvad er dansk mode – tre fortællinger gennem et halvt århundrede”, *Dansk mode. Historie, design, identitet, MOKO-rapport,* København, 2006.

Melchior, Marie Riegels: ”På mode! – om modens metamorforiske dilemma og andre paradokser belyst igennem eksemplet ”dansk mode”, *Copenhagen Working Papers on Design* nr. 8, 2006.

Jespersen, Astrid og Marie Riegels Melchior: ”Praksiografi – en samtale om at bedrive materialitetsforskning”, *Materialitet og dannelse – en studiebog*, København, 2006.

Nørgaard, Mads (red.): *Modeleksikon. Fra couture til kaos*. København, 2002.

Litteratur:

Appadurai, Arjun (red.): *The Social Life of Things.* Cambridge, 1986

Barthes, Roland: *The Fashion System*. New York, 1967/1983.

Breward, Christopher og David Gilbert (red.): *Fashion's World Cities*. Oxford 2006.

Breward, Christopher: *Fashion*. Oxford, 2003.

Entwistle, Joanne: *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Oxford, 2000.

Fine, Ben og Ellen Leopold: *The World of Consumption*, London, 1993

Hebdige, Dick 1979.

Kawamura, Yuniya: *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*, Oxford, 2005.

Latour, Bruno: *We Have Never Been Modern*, Brighton, 1993.

Latour, Bruno & Woolgar, Steve: *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, 2nd edition, Princeton, 1986.

Löfgren, Orvar: ”Förra årets modell. Catwalking och coolhunting”, *Kulturelle Perspektiv: 2*, Lund, 2003, 2-13.

Lurie, Alison: *The Language of Clothes*, New York, 1981.

McCracken, Grant: ”Culture and Consumption: A Theoretical Account of the Structure and Movement of the Cultural Meaning of Consumer Goods”, Journal of Consumer Research, 13(1), 1986, 71-84.

Miller, Daniel and Susan Küchler (red): *Clothing as Material Culture*, Oxford, 2005.

Miller, Daniel: *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, 1987.

Mol, Annemarie: *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*, Duke University Press, 2002.
Reinach, Simona Segre: ”China and Italy: FashionFashion versus Prêt-à-Porter. Towards a New Culture of Fashion”, *Fashion Theory*, Vol. 9, Issue 1, 2005.

Steele, Valerie: *Paris Fashion: A Cultural History,* New York, 1998.

Teunissen, José & Jan Brand (red.): *Global Fashion. Local Tradtion. On the Globalisation of Fashion.* Arnhem. 2005.

Wilson, Elizabeth: *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity* (Revised and Updated Edition), London, 1985/2003.

Woodward, Sophie: *Why Women Wear What They Wear*. Oxford, 2007.

Andet

Dansk Textil & Beklædning Årsrapport 2006.

ICON DRESSED – designeren Annette Meyer

Camilla Luise Dahl

ICON DRESSED er navnet på den dansk-hollandske designer Annette Meyers seneste udstilling, installation og kollektion. ICON DRESSED er en vandreudstilling. Efter udstilling på Rösska Museet i Göteborg, Sverige, skal ICON DRESSED udstilles i Holland og Sydkorea.

ICON DRESSED dækker over fjorten beklædningsobjekter, udført i kraftpapir med print. Til installationen hører lenticularbilleder med dragterne i bevægelse, båret af unge kvinder med frisurer, gestik og kropsform som de enkelte tiders idealbillede. Installationen rummer således dragterne som beklædningsobjekter i deres egen væren, som rene genstande udstillede som traditionelle kunstartefakter, som interaktion mellem dragter og krop i bevægelse og som visuelle eksempler på tidstypiske modefænomener. Installationen som helhed viser en sammensmeltning af genstand, bevægelse og dragt. Annette Meyer selv beskriver sine designs som beklædningsobjekter, de er ikke blot kjoler eller dragter, men objekter og dragter i eet, en fusion mellem design, tøj og kunstgenstand.

Fig. 1
Designeren Annette Meyer foran en af sine ICON DRESSED kjoler.

Beklædningsobjekterne i ICON DRESSED er alle udført i kraftpapir med print. De repræsenterer hver en modehistorisk periode. De bevæger sig fra empirens klassiske og antik-dyrkende dragt år 1800 over romantikkens korset og krinoline. Fra krigstidens uniformer, over Diors New Look og Twiggy til nutidens fragmenterede udtryk. ICON DRESSED viser formudviklingen gennem de sidste tohundrede års kvindemode.

Beklædningsobjekterne går på tværs af landegrænser og hvert beklædningsobjekt er et produkt af forandring set først blandt de højere socialklasser, hvor overskuddet var størst til modemæssig udfoldelse. Op mod nutiden ses nye modemæssige udtryk i undergrunden, hvor mode og identitet var tæt knyttede. ICON DRESSED viser nedslag i modens formmæssige udvikling, perioder, hvor en modemæssig form er fuldendt og færdig udtrykt.[1]

Det var ikke kun tidens idealer, der skabte moden og dragten, man skabte også kvindelighed gennem dragternes form, de blev katalysatorer for en given tids forestilling om det kvindelige. Moder er moderne, nyhedsskabende udtryk, men de er også fastholdende i konservative, fast forankrede kvinderoller. Med ICON DRESSED kombineres de forskellige tiders modesilhouetter

1 Dahl: 2007, 71, 82-83.

og dragtudtryk med et nyt materiale og motiv, derved rummer de også ambivalens og modsætning, men samlet skaber de en ny og anderledes helhed.

Dragterne på mannequin-dukker er en objektgjort dragtform. Den objektbaserede dragt er ildeset i den modeteoretiske forskning, som almindeligvis slutter at mode er en metafysisk abstraktion over begrebet påklædning – eller snarere en tilstand af påklædthed. Som modefænomen er dragter som objektbaseret studium dermed intet i sig selv, for kendetegnet for mode er netop sammenhæng mellem kroppen, der bebor dragten, bevægelsen under dragten, forestillingerne om dragt, der tolkes ind i det færdige udtryk og dragtens fysiske beskaffenhed.[2] Når en dragt er reduceret til objekt i dens egen fysiske beskaffenhed alene, er den synlig og tolkningsbar som en anden formgivet genstand, ufuldstændig som modebegreb uden kroppen og tanken som bebor den.

Fig. 2
Lenticularbillede med ICON DRESSED beklædningsobjekt 1860'erne på levende model. Foto: Shiro Takatani

I ICON DRESSED er det mannequiner, der bebor dragterne, men selv uden bevægeligheden er det dragterne, der former dukkernes udtryk. Og i lenticularbillederne er det også dragternes form, der skaber bevægelsesmulighederne og kroppens hældning og udtryk. Modeteoretiker Elizabeth Wilson formulerer det som, at mode minder mere om at danse end en stol. Det er en henvisning til, at mode er mode via dens sammenhæng med fysisk bevægelse frem for, at mode er et observerbart objekt.[3] Hendes udsagn er en overbygning til en anden modeteoretiker Fred Davis' påstand om, at mode minder mere om musik end sprog.[4]

I virkeligheden er et sådant udsagn betinget af objektets kontekstuelle optræden. Alt efter om et beklædningsobjekt beskues som kunstgreb eller modeudtryk, så kan mode både være

2 Steele: 2001, Wilson: 2005, Entwistle: 2003, 133ff.
3 Wilson: 2005, 169.
4 Davis: 1992.

Fig. 3-4
ICON DRESSED beklædnings-objekt anno 1880 og 1940'erne på mannequiner.
Foto: Roberto Fortuna.

at danse og en stol, og mode kan både være sprog, terminologi og semiotisk tegnsystem, musik, poesi og meget andet.

Icon dressed er et krydsfelt af dragt, mode, design, kunst og installation og sammenfatter dermed på een gang de mange retninger af dragt-, mode- og kunstform som er etableret under eet.

Motiv

Lægen Simon Paulli udgav, på foranledning af den danske konge Christian IV, en urtebog på dansk i 1648. Hensigten var at give almindelige mennesker mulighed for at opnå et større kendskab til de forskellige planters nyttige og skadelige egenskaber. Bogen fik navnet Flora Danica – bogen om den danske flora.[5]

I 1750'erne formuleredes et ønske om at udvide denne til et samlet botanisk opslagsværk, der indeholdte hele den danske planteverden. En Flora Danica med afbildninger i folioformat

5 Hjemmeside for Flora Danica.

Fig. 5
ICON DRESSED beklædningsobjekt 1960'erne.
Foto: Roberto Fortuna.

af alle de planter, som forekom vildtvoksende i riget. Det var et af verdens største og mest ambitiøse planteværker – og det kom til at være 123 år undervejs, påbegyndt i 1761 og færdiggjort 1883.
I slutningen af 1700-tallet kom det berømte porcelænsstel med samme navn. I følge traditionen var stellet oprindelig tænkt som en gave fra den danske konge til den russiske kejserinde Katharina II. Skønt bestilt i 1790 og arbejdet påbegyndt, blev det aldrig givet til Katharina II. Hun døde allerede i 1796, før hun kunne modtage sin kostbare og prestigefyldte gave. Den danske kronprins overtog i stedet bestillingen, og stellet blev leveret i 1802. Dekorationen til det første Flora Danica stel var ikke valgt ud fra æstetiske kriterier, i stedet valgte man, helt i pagt med oplysningstidens ånd, at kopiere plancher fra det meget berømmede bogværk.

Produktionen af Flora Danica blev igen taget op i 1862, da Christian IXs datter Alexandra skulle giftes med den senere engelske konge Edward VII og man besluttede at give et nyt Flora Danica-stel i bryllupsgave. Dette stel blev på mange måder forskelligt fra det oprindelige. Nu kunne man vælge mellem alle de plancher, som havde været forlæg til det oprindelige stel plus de nye plancher. En gruppe damer af det bedre selskab udvalgte de blomster, som faldt bedst i deres smag. De æstetiske hensyn kom til at veje tungest i modsætning til det første stel.
På mange måder er Flora Danica et maskulint oplysningsprojekt, der overgår til kvindelig optik gennem de æstetiske udvælgelseskriterier og brug. Det er i forlængelse af dette, at Flora Danica-mønstret bruges i dag, og det er også det æstetiske valg ud fra Flora Danica-værket, der har ligget til grund i de udvalgte motiver i Icon Dressed, men med pendanter til den oprindelige botaniske oplysning. Af motiverne ses både de botanisk korrekte plantefremstillinger af blomster med rodnet og knolde, såvel som de senere feminine udvælgelseskriterier for æstetiske og dekorative florale mønstre.[6]

Dragternes historiske udtryk kombinerer det poetiske fra Flora Danica motivet og det delikate i porcelænet, med det bearbejdede kraftpapirs udtryk. På papiret er trykt et genskabt motivog samtidig er den guldkant, der pryder det fornemme historiske stel blevet overført til papiret.

De oprindeligt håndkolorerede Flora Danica motiver er rentegnet og igennem den industrielle Offset-teknik printet i 4-farve tryk på de mange meter kraftpapir. Herved er der opstået en kontrast mellem materialets udtryk og mønstrets finhed, idet de håndmalede blomster er overgået til en industriel proces. Motiverne er på een gang maskuline og feminine, blomsterprint

6 Dahl, 2007

Fig. 6
Detaljebillede af ICON DRESSED beklædningsobjekt 1830'erne. Foto: Roberto Fortuna.

Fig. 7
Detaljebillede af ICON DRESSED beklædningsobjekt 1860'erne. Foto: Roberto Fortuna.

og blomstermotiver har traditionelt set været knyttet til det feminine, mens Flora Danica motiverne har sin grund i botanikken og videnskaben, der traditionelt set er knyttet til det maskuline rum.

Men planter og blomster er også vækst, kraft og vitalitet, evner der absorberes ind i det feminine dragtudtryk. Feminint og maskulint er ikke hvad de blot umiddelbart ligner, hvad man ser, er ikke nødvendigvis hvad man får - de er ambivalente former, der ikke er umiddelbart aflæsbare. Selvmodsigende og modsatrettede som kunstens, modens og kønnenes ideologiske klassificeringer

Materiale

Materialet til dette studie i hvordan kvindens krop er blevet klædt og klædt ud – og derved også hvordan den er blevet betragtet – er papir. Det rene og ensartede papir er uafhængigt af skiftende moder. Dragterne er blottede for dragttilbehør. Ved at skabe beklædningsobjekterne i et

ensartet materiale og gennemgående motiv, reduceres de til ren form. Derved stilles skarpt på detaljer, snit og konstruktion. Beklædningsobjekterne antager en nærmest ikonisk status – en formmæssig renhed, der indeholder tidens modeessens, det originale, skrabet for forskønnende glasur.

For at gøre papiret egnet til beklædning, har papiret været gennem en bearbejdningsproces, skabt ved hændernes arbejde af 45 mennesker, der har nulret omtrent 450 meter papir, de såkaldte 'nulre party´s.[7] Denne semi-industrielle og håndværksmæssige proces har reference til fortidige omstændelige dragtfremstillingsprocesser.

Beklædningsobjekterne er draperet, tilskåret og skræddersyet, så de ligger tæt op ad det oprindelige, som var papiret den fornemmeste silke eller brokade. I lighed med det håndmalede porcelæn er hvert beklædningsobjekt et unikum. Porcelæn var et materiale af den anden verden, for de fine og fornemme som havde råd, modsat de lavere stænders plumpe og grove stentøj. Motiv og ornamentik var dekorativ og udvalgt ud fra æstetiske betragtninger. Porcelænet var luksuriøst og kostbart gennem dets delikate skrøbelighed. Papir og de fineste stoffer deler samme sårbarhed. Traditionelt set har kvindemoderne været delikate, pyntelige og lidet praktiske. På samme måde har kvinder været betragtet som det skrøbelige, sårbare men dekorative køn. Papiret er skrøbeligt og delikat som kvindeideal og mode.

Kraftpapir er et materiale, der oprindeligt er brugt som emballage, blandt andet til sukker og mel. Materialet har bevaret sin aura af forgængelighed, forfængelighed og skrøbelighed. Papiret er delikat men disposabelt, ligesom mange af de stoffer, der brugtes til fornemme dragter i gamle dage. Engangsmaterialerne er også materialer knyttet til en moderne forståelse af dragt kva modernes hurtige skift, afveksling og udskiften. Klædedragter er ikke længere skabt til at skulle bevares i årevis eller gå i arv som i tidligere tider, det fordums elegante og eksklusive var

Fig. 8-9
ICON DRESSED beklædningsobjekt 1880'erne og 1860'erne i detalje. Foto: Camilla Luise Dahl

7 www.annettemeyer.com

bevaringsværdigt - det nutidige hastigt udskiftbart og til at skrotte. Materialets skrøbelighed har således forskellige konnotative værdier i fortid og nutid.

Dragtsprog

En tids mode- og formmæssige udtryk har inspireret til højst forskellige modretninger. Da den tidlige krinoline bestående af lag på lag af skørter blev båret omkring 1850'erne , inspirerede den til to nye dragtudtryk. Den kvindelige reformdragtstilhænger Amelia Bloomer opfandt en løsere, praktisk dragt som modvægt til de mange tunge skørter, mens den mandlige amerikanske opfinder W. S. Thompson opfandt den metalstivede bur-crinoline.[8] Det blev, ganske symptomatisk for moden, netop stel-krinolinen der vandt kampen om modegunsten. Den blev i de følgende år lanceret som den største modenyhed (og gave til kvinderne), reformdragten derimod blev hånet, leet af og snart glemt igen. Som bekendt betød den modemæssige innovation ikke, at kvinderne fik lettere og friere dragter. Medet mindre tungt skørt kunne man i stedetgøre skørterne endnu større og omfangsrigere til samme vægt som før. Det næste tiår var kvinderne bogstaveligt i bur!

Opfindelsen af symaskinen er et af de tiltag, der fik afgørende betydning for klædedragten fra 1860'erne og fremefter, moderne skiftede som en direkte konsekvens.[9] For industriens dragtfremstilling havde det betydning for tiden brugt til produktion, dragterne kunne sys hurtigere og blev dermed billigere. Tidens forbrugere var dog tilsyneladende ikke svært begejstrede for udsigten til billigere dragter, i stedet kastede man sig over kostbart pynt, dekoration og overdreven trimning. Konsekvensen blev en ren overflod af overlæssede kjoler og hatte.[10]

Haute Couture var med den sene viktoriatid (slutningen af 1800-tallet) en ideel base for conspicuous consumption. Skrøbelig gazestof, metervis af fint tyl og kniplingsprydede klæder var for de fornemme og rige. De fineste selskabskjoler var ikke fremstillet til at kunne holde mere end til en enkelt eller få festlige lejligheder og måtte derefter kasseres som slidt og ødelagt. Ekstrem overflod, spild og masseforbrug var kendetegnende for viktoriatidens absolutte overklasse.

High fashion havde indtil 1920'erne været for de fine og rige, men fordi garconne-moden var mindre kompliceret konstruktionsmæssigt, blev hjemmefremstilling mere udbredt. Langt flere fulgte moder end tidligere.[11] Med anden verdenskrig måtte mode stå på stand-by en tid, men modedrømme blev stadig lanceret. *Hollywood glamour girls* er også en betegnelse associeret med 1940'erne, de store filmstudiostarletter og filmstjerner levede og åndede mode i og udenfor lærredet. De stod på mange måder i grel modsætning til krigens mangelsituation, der ofte bød på genbrug og omsyning. Man skabte en dyrkelse af noget andet end dagligdagens udearbejdende, ansvarsfulde kvinder i praktisk arbejdstøj, uniformer og utility wear. Mod slutningen af 1940'erne faldt kjolelængden markant efter flere årtier med dyrkelse af kortere og kortere kjoler, en direkte konsekvens af krigens mangler hvor en øget mængde af stof derfor ville være eksklusivt og forundt de få.[12]

De franske modehuse dikterede moderne i resten af Europa og USA, mens USA leverede starletter og filmstjerner med tidens idealfigur. Kjolelængderne skiftede på må og få, de blev dikteret fra Paris til hver sæson og rundt om i Europa og USA ventede man på bud fra Frankrig om sæsonens kjolelængde, så man kunne skynde sig at få lagt sine skørter op eller ned.

Med 1960'erne lanceredes de ekstremt korte kjoler, der måske for en stor del skal tilskrives opkomsten af strømpebukserne. Med strømper og buks i eet kunne ikke ses et stykke med bart, som ellers ville være synligt med de tidligere strømper opholdt af holdere. Strømpebukserne blev

8 Laver: 1969.
9 Schofield-Tomschin: 1999, 97ff.
10 Breward: 1995, 157-61, Palmer: 2001, 12ff., Veblen: 1899, Laver: 1969, Hollander: 1982, 116ff.
11 Webber-Hanchett: 2006.
12 Broby-Johansen: 1953.

udråbt som det 20. århundredes absolut største modenyhed siden nylonstrømpens opfindelse omkring 1940. De unge og de smarte udskiftede strømperne med bukserne, de største og smarteste modehuse fulgte med udviklingen – korsetvarefabrikanterne drejede nøglen om i hobetal.

Skørtelængdens historie er et studie for sig, det er bemærkelsesværdigt at det er perioder med højkonjuktur og størst økonomisk ballast, der kan fremvise de korteste skørter, mens nedgangstider og perioder med økonomisk lavvande gang på gang lancerer lange skørtelængder til kvinderne![13]

I nyere tid gør det sig snarere gældende, at mange forskellige modeudtryk ser dagens lys, samtidigt eller i forlængelse af hinanden. I 1980'erne har de mange modeudtryk ikke haft nogen større indflydelse på hinanden, det gælder eksempelvis punk, yuppie og venstrefløjsmoderne, hvoraf yuppie-trenden og dens ekstreme dyrkelse af moden er et af de mere markante udtryk.[14] I 1990'erne er de snarere blevet supplerende udtryk der kunne kombineres indbyrdes.

Dekonstruktivismen er 1990'ernes dragtkoncept. Den prægede moden oppefra – fra intellektuelt design og ned til gadeplan. Den satte spørgsmålstegn ved regler og normer for påklædning, og man brød modens konventioner. Det dekonstruktivistiske projekt inkluderede blandt andet at vende stof på vrangen, sætte lynlåse, sømme og foerstof på ydersiden. Hensigten var at synliggøre den indre konstruktion i klæderne, træk der tidligere lå skjult i dragten. Man genbrugte og lånte fra tidligere dragtkonstruktion, og andre dyrkede genanvendelsens æstetik; strømper med rendemasker, hullet, skørt stof og omsyede gamle kjoler, det gjorde det uønskede gamle til en del af den nye dragt.[15]

ICON DRESSED – et dragtprojekt

Teoretisk kan man indordne modens udtryk i flere afgørende hovedpåvirkninger. Markant er re-invention, låneelementer, dvs. modens lån fra tidligere perioders modeudtryk. Moden citerer og kopierer som et gennemgående træk fra nys foregående eller ældre moder. Moder genoptages, fordøjes og spyttes ud på ny. En copypaste tradition, der ikke innoverer men re-designer og re-inventerer. Imidlertid giver dette sig traditonelt – helt i re-inventionens ånd, udslag i mindre låneelementer, der samlet låner smådetaljer fra forskellige perioder og sammensættes på ny. Det være sig en krave fra een tid, knapper fra en andren og manchetter fra en tredje. Moden genopfinder sig selv igen og igen, specielt som den yderste kosekvens af dekonstruktionismens dragtprojekt.

En evolutionær dragtudvikling vil altid i visse nedslagsteder kunne præsentere mode i et færdigt fuldt blomstrende udtryk - højmoden. ICON DRESSED har opsummeret essensen i nedslagssteder og præsenterer form og udtryk som færdige, fuldt formede moder på sit højeste. Gennem reinventionen af det originale skabes grobund for nye udtryk.

Dragtprojektet ICON DRESSED er nyt på flere måder. Vi kender til konceptionelt design, hvor dragtteori skabes om til dragt, som i dekonstruktionismen hvor intellekt tænkearbejde formuleres og udtrykker sig i formmæssige udtryk. Vi kender også til skabte modemæssige udtryk, der senere analyseres og formuleres til teori og akademiseret formel. Men denne dragtteori er skabt i mødet mellem den skabende og teoretiske kraft. Dragterne er skabt på baggrund af en udefineret fornemmelse for modeessensen. Måske ubevidst såvel som bevidst med lån i dekonstruktionen og det postmodernistiske dragtkompleks, men det er et oprindeligt ikke- færdigt formuleret skaberværk. I mødet med det teoretiske dragtprojekt, den postmoderne dragtteori, kan fornemmelsen verbaliseres og skabe en sproglig ramme for udfoldelsen. Når dragt og design er et udslag af fornemmelse – sensibilité, indeholder den nødvendigvis en

13 Broby-Johansen: 1947.
14 Wilson: 2005, 166ff.
15 Lillethun: 2007, 81-82.

indlysende formel i sig selv, den er samspillet mellem åndens og æstetikkens ulogiske, men indlysende valg. Om modeudtrykket er virkeligt og originalt må det være let at oversætte til teori. Modeessensen må kunne formuleres som en urkerne, en logisk slutning i sig selv.

Dragtprojektet i ICON DRESSED indeholder en fremtidsvision. En fremtidsvision, der går skridtet videre efter dekonstruktionen. En efter-dekonstruktionens dragt – en retning, der ikke har noget navn og som ikke tidligere er formuleret i teori. En retning man måske med rette kan døbe essens- eller formreinventionalisme. Konsekvensen af dragtretningen bliver at modeeessensen fastfryses, at dragtformen konserveres og derigennem kan der gives plads for det nye og evolative i detaljerne udenom formen. Farver, mønstre, materialer kan nyskabes eller copypastes og sammensættes på ny, men formen forbliver intakt. Det reinventerede originale udgør dermed kernen i og grundstellet for det nye.

Litteratur:

Breward, Christopher: *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*. Manchester University Press, Manchester, 1995.

Broby-Johansen, R.: *Krop og Klær*. Gyldendal. Kbh. 1953.

Broby-Johansen, R.: *Omrids af Modens Historie set fra et Københavnsk Modehus, 1847-1947.* Udgivet af Fonnesbech - Damernes Magasin. Egmont H. Petersens Kgl. Hof-Bogtrykkeri. Kbh. 1947.

Dahl, Camilla Luise: ICON DRESSED. Catalogue for the Exhibition ICON DRESSED by Annette Meyer. Röhsska Museet, Göteborg, 2007.

Davis, Fred: Clothing and Fashion as Communication. I: The Psychology of Fashion. (Red.) M. R. Solomon. Lexington Books, Lexington, 1985, pp. 15-77.

Davis, Fred: Fashion, Culture and Identity. University of Chicago Press, Chicago, 1992.

Entwistle, Joanne: The Dressed Body. I: Real Bodies: A Sociological Introduction. (Red.) M. Evans & E. Lee. Palgrave, New York, 2003, pp. 133-50.

Hollander, Anne: When Worth was King. *Connoisseur*, December 1982, pp. 114-121.

Lillethun, Abby: Fashion Theory: Introduction. I: *The Fashion Reader*. (Red.) Linda Welters & Abby Lillethun. Berg, New York, 2007, pp. 77-82.

Palmer, A.: *Couture and Commerce*. UBC Press, Vancouver, 2001.

Schofield-Tomschin, Sherry: Home Sewing: Motivational Changes in the Twentieth Century. I: *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking.* (red.) Barbara Burman. Berg Publishers, New York, 1999, pp. 97-110.

Steele, Valerie: Fashion Theory – En tidskrift om kläder, kropp och kultur. : *Påklädd, Uppklädd, Avklädd: Om kläder, kropp och identitet.* (Red.) Bo G. Nilsson. Nordstedts Akademiska Förlag & Nordiska museet, Stockholm, 2005, pp. 154-165.

Steele, Valerie: *Fifty Years of Fashion: New Look to Now*. Yale University Press, New Haven, 2000.

Steele, Valerie: *The Corset: A Cultural History*. Yale University Press, New Haven, 2001.

Veblen, T.: *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions.* Macmillan, New York, 1899.

Webber-Hanchett, Tiffany: Postwar Couture. 2006.

Wilson, Elizabeth: Dräktteorier för 2000-talet. I: *Påklädd, Uppklädd, Avklädd: Om kläder, kropp och identitet.* (Red.) Bo G. Nilsson. Nordstedts Akademiska Förlag & Nordiska museet, Stockholm, 2005, pp. 166-181.

Et vovestykke…

Anja Olsen

Mode, som vi typisk kender fra catwalken, har uden tvivl haft en afsmittende effekt på vores gaderober gennem tiden. I modsætning hertil har tidens trends ofte haft en mere kompleks effekt på og sammenhæng med cirkuskostumer. Hvorfor ser jeg nærmere på i følgende artikel, og vil samtidig diskutere hvilke parametre, der har indflydelse på kostumets udtryk.

Cirkus er en underfundig størrelse, der først introduceres til os af cirkusplakaternes form og farver, som står i stærk kontrast til hverdagens velkendte omgivelser. Pludselig hænger de på lygtepælene og varsler, at der inden længe vil rejse sig et forunderligt univers, lige dér hvor ingenting er. Fra den ene dag til den anden rejser der sig en lille by, et lille samfund, på den tomme plads. Vogne, lastbiler, dyr og telte anbringes i egen indre harmoni, mens musik og fremmede sprog bryder den kendte lydkulisse. For en stund omdannes hundelufternes paradis og fodboldspillerens grønsvær til et inferno af farver, lys og lyd, der fra fortovet kan betragtes som drømmenes skueplads. Og siden, når dagtimernes mylder hører op og nattefreden sænker sig, pakkes herligheden sammen og forsvinder på samme ubemærkede måde som det dukkede op. Cirkus kommer og går.

Vores daglige rytme er i høj grad styret af ideen om en 37 timers arbejdsuge, og i forholdet mellem arbejde og fritid byder cirkus sig til som et krydderi på denne mere eller mindre forudsigelige rytme.

På cirkuspladsen møder vi en verden, der på mange måder adskiller sig fra hverdagens schedulerede mønster. Her er lyden af cirkusmarch, fest og farver, store smil og åbne arme. Cirkustjenere i farverige uniformer, der leder os til vores pladser, en sprechstallmeister, der byder velkommen og en forestilling fuld af fascinerende præstationer. Hunde, der kan gå på bagben og spille fodbold, smukke heste pyntet med fjer, elefanter balancerende på postamenter, dagligdags finurligheder til grin i klovnenes entreer, akrobatiske linedansere, muskuløse mænd i trikot'er drysset med similisten, nedringede kvinder med lange smukke ben. Alt sammen meget

Fig. 1
Cirkusartisten Miss Florens. Foto i Cirkusmuseet.

Fig. 2 Kvindelig artist med rhinstensfunklende kjole og lange sorte handsker. Assistenter iført fjerhovedprydelser, brystkvaster og rhinstenstrusser. 1960'erne. Foto: Cirkusmuseet.

eksotisk og fascinerende forførende fremmed for størstedelen af publikum. Cirkus er en verden fjern fra vores.

Attraktionen i cirkus er naturligvis artisten, der med sin særlige kundskab fanger vores opmærksomhed, men en artist skabes ikke alene af talentet - selv den dygtigste gymnast er ikke artist. At være artist er meget andet end f.eks. at være god til at gå på line, hvilket bekræftes af de adskillige eksempler på store artister med ringe færdigheder.

At være artist kræver andet og mere end færdigheder. Rammerne er naturligvis betydningsfulde for iscenesættelsen af en artist og musikken er en stor del af nummeret. Hertil kommer indpakningen, som er mindst lige så vigtig for den oplevelse som cirkusplakaterne lokker med, og som cirkusbilletten giver adgang til.

Hvis man zoomer ind på cirkuskostumet tager det sig naturligvis forskelligt ud fra artist til artist, men i sit grundlæggende udtryk adskiller det sig markant fra modemagasinernes glitrede sider og vores hverdagstøj i al almindelighed, hvilket er et grundlæggende karakteristikon. Det er vel nok de færreste, der egentlig ofrer dette faktum en tanke, for sådan er vi vant til, at mennesker i manegens spotlys er klædt. Vi afkoder helheden af kostumer, make-up og hår, og genkender uden nærmere overvejelser "en artist". Og i manegen kan vi uden videre acceptere en helt anden dresscode end i Netto, på Strøget – ja, endog på stranden. Kroppen er på en helt anden måde i centrum, hvilket understreges meget bevidst i kostumet. Her ser jeg bort fra August-klovnene, der med deres røde næser, store sko og spraglede tøj bruger kostumet på en

anden måde. Han repræsenterer nemlig oftest os! Artisterne derimod er alt andet end nogen vi kan identificere os med, de er eksotisk fremmede. Og det er meget bevidst.

Kostumets kommunikation

Kroppen er artistens fysiske form, den enhed vi har købt billet for at se, og kostumet medvirker til at iscenesætte oplevelsen, sætter de visuelle rammer under hvilke vi forføres af forestillingens magi. Kostumet er dermed i høj grad med til at understrege, at vi ikke er kommet til en gymnastikopvisning, men en cirkusforestilling.

På den måde kan man sige, at kostumet er artistens redskab. Cirkusverdenens førstedame, Nelly Jane Benneweis, der i mange år var sprechtalmeister i Cirkus Benneweis, beskriver det på denne måde" Vi lukker Jer ind i vores verden, og så kan det jo ikke nytte noget at man (artisten) kommer ind i sit hverdagstøj eller selskabstøj for den sags skyld. Det skal være glamourøst og glitrende." Det glamourøse skabes af prangende stoffer i klare farver og af stærk make-up. Farverne bruges meget bevidst, hvorfor brunlige og grålige nuancer absolut ikke kan have sin gang i manegen. Og skulle man være så uheldig fra naturens side at være udstyret med en jævn leverpostejfarvet hårpragt, så bliver den farvet enten platinblond, dyb sort eller knald rød. "Artisten skal fremstå alt andet end hverdagsagtig, det naturlige ser alt for almindelig ud, og

Fig. 3
Artisttruppen Les Krishna. Foto: Cirkusmuseet.

cirkus skal for alt i verden ikke være ordinært!" siger Nelly Jane.

Fig. 4
Diana Benneweis i manegen. Foto: Cirkusmuseet.

Præsentation

Præsentationen spiller en afgørende rolle. Det er lige i det øjeblik at artisten træder frem at indtrykket skabes. Det skal i bogstaveligste forstand sidde lige i øjet! Synsindtrykket betyder utroligt meget. Derfor træder mange artister ind i manegen med overdådige kåber, som, straks nummeret går i gang, smides til en cirkustjener, og egentlig ikke tjener andet formål end at være overtøj, der skaber øjeblikkelig stor effekt. Kostumet er i høj grad blikfang! Det er bemærkelsesværdigt på en eksotisk måde.

Nelly Jane fortæller om en jonglør, hvis assistent fandt på at iføre sig en gennemsigtig trikot, hvilket i sagens natur ville blotte kroppen fuldstændig, hvis ikke det var fordi, at sten og pallietter lige dækkede bryst og skød. Publikum var tryllebundet og alles øjne rettet mod manegen. Nummeret var en stor attraktion, og selv om jongløren uden tvivl var dygtig, er det ikke dét han eller nummeret huskes for. Det var assistenten, der i kraft af sin påklædning forstod at gøre nummeret bemærkelsesværdigt. Hun var dragende for publikums opmærksomhed og med til at understøtte oplevelsen af cirkus som noget eksotisk anderledes.

Kvindekostumerne er ofte både nedringet og højslidset. Et vovestykke, der blotter kroppens former. Men cirkuskostumet må ikke være billigt eller tarveligt! Et vellykket kostume er måske dristigt, og i hvert fald fantastisk og bemærkelsesværdigt. Og det er lige nøjagtig dét der er meningen.

Tilblivelsen af kostumet

Cirkuskostumer bliver til under meget forskellige vilkår, hovedsagelig afhængig af artistens økonomiske råderum. Det betyder, at mange ikke-etablerede artister syr sine kostumer selv. Langt de fleste kender til at bruge de forhåndenværende materialer og forvandle dem til blændende kostumer. Nål, tråd og pallietter en vigtig del af artistens ejendele. Hvis artisten siden når et vist niveau giver det mulighed for, at man kan begynde at få syet ude i byen, og hvis økonomien er til det, endog tage til Paris, og dér, på de fineste systuer, få syet kostumerne til sæsonens tema. Sådan gjorde f.eks. både Paulina Schumann og Diana Benneweis, og brugte dermed samme kommunikationsform som den eksklusive elite vi andre kun kommer i nærheden af i sladderbladene.

Umiddelbart kan man synes, at der er betydelig diskrepans mellem cirkusfolkets ofte blakkede ry og kostumets ekstravagance, men ser man på den afstand der gennem kostumet skabes til publikums hverdagspåklædning er det pludselig ikke så bemærkelsesværdigt. Kostumerne understreger afstanden mellem os og dem, hverdagen og fest.

Cirkuskostumer er typisk pyntet med især sten og pallietter, hvilket dels understreger forestillingens karakter af festfyrværkeri, og dels effektfuldt fanger publikums øjne. Ikke

mindst tidligere hvor lyset i manegen var knap så godt. I de senere år er det blevet muligt at købe stoffer i metermål, der allerede har pallietter og sten påsyet, men de mere eksklusive kostumer er stadig håndekoreret. Der er ingen tvivl om, at der internt i cirkusverdenen foregår en kommunikation gennem kostumet og kendere ved, at sten er dyrere end pallietter, hvilket gør det muligt at se, hvem der har råd til mange sten og hvem der kun har råd til pallietter. Cirkus har sin egen elite. De store artister og cirkus understreger position og stand i forhold til andre artister og cirkus bl.a. gennem kostumerne, der for de store ekstravagantes vedkommende koster omkring 50-60.000 kroner for et enkelt kostume.

Balancen mellem det opsigtsvækkende kostume og den gode stil er hårfin. Cirkus' ry har traditionelt ikke været godt og i mange sammenhænge opfattes cirkus ikke helt stuerent af omverdenen. Vores sprog bærer stadig præg af den nedsættende holdning, og udtryk hentet fra cirkusverdenen bruges ofte til negative beskrivelser. Derfor oplever man tit, at den gode opførsel og anstændighed er vigtig i cirkus.

Fig. 5
Paulina Schumann til hest helt i hvidtforan Cirkusbygningen, 1960'erne. Foto: Cirkusmuseet.

Fig. 6
Diana Benneweis i overdådigt rhinstenskostume, 1960'erne. Foto: Cirkusmuseet.

Fig. 7
Artististtruppen Huesca Brothers, 1970'erne. Foto: Cirkusmuseet.

Tema

En cirkusforestilling er kendetegnet ved at bestå af mange numre, og for at få forestillingen til at præsentere sig som en helhed bruges bl.a. kostumer, der som teaterkostumer er historiefortællende og stemningsskabende. Som i det svenske Cirkus Maximum, der i sæsonen 2007 havde en stor afdeling med forskellige eksotiske dyr.

Eksotiske dyr ses jo også i zoologisk have, og for at knytte temaet an til cirkus var domptøren i beduin-kostume og musikken havde arabisk klang. Det er sammenhængen der skaber en produktion, og her i denne sammenhæng spiller påklædningen også en vigtig rolle.

Da Cirkus Arena for nogle år siden havde en sæson der hed "Cirkus under vand" gik vandtemaet igen i mange numre. Hestene var f.eks. smykket med søstjerner og trak kong Neptuns vogn. På den måde bruges kostumet tillige til at understrege forestillingens tema.

Nationalitet

Cirkus består af trupper fra mange lande, og det er ikke ualmindeligt, at de store cirkus har mellem 15 og 20 forskellige nationaliteter repræsenteret. I arbejdet omkring en forestilling kommer det sig ikke så nøje hvilke baggrund man har, her handler det om at bidrage til hele produktionen. Derfor kan man sige, at cirkus som et lille samfund ophæver skellet mellem nationaliteter.

At der indbyrdes på cirkuspladsen kan være skel vil jeg ikke komme ind på her. Dermed

ikke sagt, at nationaliteten ikke kan spille en stor rolle i selve forestillingen. Her kan artisternes iscenesættelse meget bevidst tage afsæt i nationale karakteristika. Således kan et springbrætnummer igennem kostumer og musik fremstå som et ungarsk springbrætnummer.

På samme måde kan mørke artisters eksotisk lød understreges, som truppen her der var i Cirkus Arena i 2002. Vi kan stadig, på trods af hverdagens integrationsdilemmaer, fascineres af den eksotiske anderledeshed i cirkus. Tendensen er da også, at danske cirkus engagerer artister fra Sydeuropa og østen, mens danske artister ofte har job langt fra nord.

Fig. 8
Cirkustrup, Cirkus Arena, 2002. Foto: Leif Viwelsted.

Nelly Jane Benneweis

Artisterne i de traditionelle teltcirkus udvikler typisk selv deres eget nummer og helheden omkring det. De sælger sig selv som en vare, et talent sammensat af kundskab, rekvisitter, kostume, karakter og musik. Det får man øje på, hvis man sammenligner med artisterne i Nycirkus, der indgår i helheden som en figur i forestillingens performance. Dermed er de ikke længere sig selv i deres eget udtryk. Som Nelly Jane siger ”deres egen personlighed er gået fløjten” og artisten er blevet en statist. Der er ikke fest i kostumet, og netop herved understreges, at det er NY-cirkus, og ikke traditionelt cirkus.

Personlighed er afgørende for artister i de traditionelle cirkus og er dermed også medvirkende når artister vælger deres kostumer. Nelly Jane Benneweis er et godt eksempel på, hvordan en karakter udvikles. Nelly Jane Benneweis har baggrund i balletten. Herfra gik hendes veje ud til varieteer hovedsagligt Europa, hvor hun optrådte som danser. Fra 1964 til 1969 var Nelly Jane engageret i Lorry, der op mod jul typisk havde et program bestående af danske cirkusartister, der gerne kom hjem fra udlandet for at fejre højtiden i Danmark. Programmet havde derfor et tydeligt cirkuspræg, og som konferencier til en forestilling der tangerede cirkus valgte Nelly Jane at tage et kjole-og-hvidt-kostume på. Baggrunden for at vælge netop dét kostume var, at Sprechstallmeisteren førhen ofte var cirkusdirektøren, der kom ind i manegen i kjole-og-hvidt, og ved at hente træk herfra slog Nelly Jane cirkustonen an. I cirkusverdenen er man altid i udvikling - som et festfyrværkeri der hele tiden må overraske med fantastiske farver og raketter. Og blandt publikum i Lorry sad der cirkusfolk, der så en stor mulighed for Nelly Jane som sprechstallmeister i cirkus. I 1972 blev Nelly engageret til cirkus i England, og forud for den sæson skabte Nelly figuren i kjole-og-hvidt-kostume som hun siden blev meget kendt for.
Først i artiklen er der blevet argumenteret for, at cirkuskostumet forholder sig til andre parametre end modetendenserne på catwalken. Men ser man nu på Nelly Janes figur forholder den sig ikke alene til vilkårene givet af det særlige underholdningsunivers artisterne agerer i, men også til tiden generelt. Kvindefrigørelsen var allestedsnærværende i slutningen af 1960’erne og

Fig. 9
Nelly Jane Benneweis iført sit berømte sprechstallmeisterkostume.

starten af 70'erne, og med Nelly Jane strejfede den også cirkusverdenen, som ellers er stærkt konserverende i struktur og udtryk.

Nelly Janes første kostume var hjemmesyet og bestod af høj hat, vest og kjole samt hotpants og lange lakstøvler! Med det kostume ramte hun lige i øjet og mixede cirkustraditionerne sammen med tidens impulser i en spektakulær cocktail. Hun blev på elegant vis udtryk for "*womans lib in the ring*" (kvindens frigørelse i manegen) og en attraktion i sig selv. Og det endda helt uden pallietter og sten fordi tidsånden var så nærværende på en yderst sofistikeret måde i kostumet. "*Ja, der kan du se hvor vigtigt kostumet har været for mig*" ræssonerer Nelly Jane, der i kraft af den figur hun konstruerede som et frækt kvindeligt tvist af en meget maskulin og traditionel rolle blev indbegrebet af en kvindelig sprechstallmeister.

Nelly Jane optrådte aldrig siden i hotpants, men kjole og hvidt blev Nelly Janes "brand". Kostumet ændrede sig kun i små detaljer over årene. Farverne kunne variere og mønstre på revers, staskanter osv. men det var som udgangspunkt et kjole-og-hvidt-kostume med tilhørende høj hat og stok. Nelly Jane dannede mode. Trækkene blev kopieret og Nelly Jane kan lidt tørt konstatere, at "jeg er mor til mange kvindelige sprechstallmeister-modeller i cirkus". Så det ville være forkert at hævde, at konteksten, herunder moden, ikke sætter sit præg på kostumerne i cirkus.

Konklusion

Der er ingen tvivl om, at vi opfatter os selv som individualister, og lever denne selvforståelse ud i hvert åndedrag, men når alt kommer til alt, forholder langt de fleste af os til den samme kontekst og realiserer os selv inden for samme rammer. Når det drejer sig om mode, bliver langt de fleste af os bekendt med de nyeste tendenser fra de samme medier, der reproducerer udtryk fra samme catwalk og designere. Herfra er det muligt at plukke de produkter, der matcher og understøtter ens egen stilistiske selvopfattelse. Fortrolig med modens trends er vi i stand til at kommunikere, udtrykke og aflæse hinanden i vores hverdagsomgivelser.

Cirkus definerer sig i høj grad i forhold til det publikum og den fastliggende verden som teltet stilles op i, og i relation til denne bliver cirkus' identitet det eksotiske fantastiske andet. Det understreges meget bevidst i cirkuskostumet, der som blikfang nødvendigvis må være bemærkelsesværdigt, - og det vil ikke være bemærkelsesværdigt at se artister klædt i tøj fra Vera Moda eller Jack og Jones.

Fig. 10
Cirkus Schumann. Foto: Cirkusmuseet.

Mindre meddelelser

Konfirmationstøj i Vinderslev kirke

Camilla Luise Dahl

I Vinderslev kirke, nordøst for Silkeborg i Østjylland, har man dokumenteret udviklingen igennem tiden i en permanent udstilling med fotografier af konfirmander fra Vinderslev kirke fra begyndelsen af 1900-tallet til nutiden.

Fotografi efter fotografi er placeret i meterhøje glasrammer og forsynet med årstal for hvert enkelt konfirmationshold. De er placeret i sognehuset ved siden af kirken, i den bygning hvor konfirmanderne nu går til konfirmationsforberedelse, og de mange billeder dækker samtlige vægge i sognehusets indgangsportal.

Fig. 1
Konfirmationshold årgang 1937 fra Vinderslev kirke.

Kirkeværge Jens Thorn og graver Christian Christiansen viste rundt ved besøget. Det var spændende ting, man kunne få ud af de mange billeder. Jens Thorn, hvis lokalkendskab ikke lod sig nægte, og hvis familie havde været bosiddende på egnen siden 1600-tallet, kunne berette utallige anekdoter om billederne. Det ældste billede i samlingen er fra 1929, det yngste fra dette års konfirmander.

Konfirmationstøjet har, som det meste andet tøj, ændret sig igennem tiden i takt med skiftende moder, lokale træk og individuel smag. På landet bar man langt op i tiden egnsdragt på sin konfirmationsdag, senere hen bar man det, man vil kalde søndagstøj. Konfirmationstøjet blev efterfølgende bøndernes stadstøj og skulle holde i årevis. I byerne blandt borgerskabet blev konfirmationstøjet et sæt tøj, der ligesom bryllupstøjet, kun skulle holde til en enkelt begivenhed.

Kronologisk overblik

Fra de ældste tider ved vi ikke meget om konfirmationstøjet. Det er først fra 1800-tallet, at vi får et bedre indtryk af konfirmandernes tøj. Mange steder markeredes konfirmationen med en tur til fotografen. Der kunne gå mange år, inden personen blev fotograferet igen.

Fig. 2
Konfirmationshold årgang 1966 i Vinderslev kirke.

Fig. 3
Konfirmationshold årgang 1975 i Vinderslev kirke.

I byerne var konfirmationtøjet sort 1800-tallet igennem, mens det på landet mange steder var egnsdragt langt op i tiden. For mange piger, der blev konfirmeret tidligt kunne konfirmationskjolen være deres første lange kjole, indtil teenageårene kunne pigerne gå i skinnebenslange kjoler modsat de voksnes ankel- og tålange dragter. Borgerskabets børn kunne konfirmeres i fine jakkesæt, og kjoler pyntet med sløjfer, bånd og smykker.

I midten af 1910'erne blev den hvide konfirmationskjole højeste mode blandt det bedre borgerskab. Kjolerne blev kortere efter 1920'ernes smag for støt stigende kjolelængde. Selv blandt de, hvor deres fine borgerlige mødre endnu svor til lange skørter, var de skinnebenskorte konfirmationskjoler moderne.

I 1930'erne faldt kjolelængderne igen, og konfirmationskjolerne blev romantiske lange kjoler med pufærmer og sløjfe i halsen. Efter krigen var tiden præget af mangel, og i en årrække lod man sig konfirmere i det, der kunne skaffes eller syes af tilgængelige materialer. Med 1950'erne og -60'erne, blev konfirmationsfesten et højdepunkt, der blev festligholdt som et mindre bryllup. Der blev holdt fester med smørrebrød eller suppe, steg og is-arrangement, holdt taler og sunget

festsange. Selve ritualet blev mere højtideligt, drengene var i sirlige jakkesæt med slips og pigerne i kjoler med stivede skørter, handsker og matchende salmebøger.

Op igennem tiden skiftede konfirmationstøjet i takt med og efter skiftende moder, og nye detaljer, tilbehør og farver sneg sig ind i konfirmationstøjet.

Udstillingens idé og grundlag

Udstillingen af konfirmandbilleder gennem tiden, var oprindeligt sognepræsten Frede Møllers idé, får man forklaret ved besøget. Frede Møller begyndte at gemme billeder af konfirmanderne i 1985 for senere at vise dem for nye konfirmander. I 1990'erne begyndte man mere aktivt at supplere samlingen med flere billeder. Jens Thorn fik tilføjet flere ældre billeder gennem avertering i lokale aviser og gennem opslag. Atter andre kom til gennem donationer fra folk, der enten havde set udstillingen eller efter forslag fra andre, der havde set den. Der er endnu et par få huller i kronologien, og enkelte årgange mangler endnu hist og her, men på nær disse, får man en komplet oversigt over konfirmanderne i området og deres tøj fra 1930'erne til nutiden.

Konfirmanderne i Vinderslev 1920-2000

Udstillingen fortæller ikke blot om udviklingen i et lille lokalsamfund, det bliver for eksempel tydeligt at konfirmandårgangene bliver stadigt mindre, men de giver også en mængde oplysninger om brugen af konfirmationstøj igennem tiden i et lille område. De ældste billeder viser drenge og piger i søndagstøjet. De fleste er i mørkt og sort tøj. Ingen synes at være afbildet i en speciel konfirmationsdragt men i det stadstøj, der også skulle kunne bruges fremover til fint brug. I de store byer havde hvidt konfirmationstøj været fremherskende siden 1920'erne, men vi ser ingen "hvide konfirmander" på billederne fra Vinderslev. Mange af de ældste billeder er ikke fotograferet inde i kirken, men foran præstegården hvor konfirmationsforberedelserne fandt sted.

I billederne fra 1950'erne begynder vi at se brugen af egentlige konfirmationsdragter. Pigerne er klædt i hvide, fine kjoler og drengene i sorte eller mørke jakkesæt, hvide skjorter og

Fig. 4
Konfirmationshold årgang 1987 i Vinderslev kirke.

mørke slips. Billederne bliver også mere formelle ved denne tid. Konfirmanderne er nu flyttet ind i kirken, pigerne siddende på stole foran, drengene stående bagved.

I 1970'erne blev pigernes skinnebenslange strutskørter udskiftet med romantiske gulvlange kjoler med rækker af flæser, posede ærmer samlet ved håndledene eller klokkeformede ærmer. Drengene er begyndt at bære hvide jakkesæt i stedet for de tidligere mørke. Hele jakkesæt, skjorter og slips i hvidt og bukserne har fået mere svaj.

Igen i 1980'erne ses nye trends i konfirmationstøjet på billederne. Turkis og koboltblå har fundet vej til drengenes skjorter, slips og bælter, mens pigerne bærer de nye modefarver i dragtdetaljer og tilbehør som sløjfer, hårbånd og bælter. Nye dragtstykker er kommet ind i drengenes garderobe. De er nu begyndt at bære blazer eller sweater i stedet for den tidligere jakke. Hele årgange i midt- og slutfirserne er klædt bemærkelsesværdigt ens. Flere af drengene har helt ens tøj. I året 1987 har de fleste af drengene præcis samme skjorte, slips og sweater i hvid og turkis. "Ikke fordi præsten har bestemt at alle skulle komme i samme farve eller være ens" får man forklaret ved rundvisningen, "men fordi det var det, de lokale butikker havde hjemme. De år (i 1980'erne) var stort set alt tøjet ens, købt hjem fra det samme sted."

I slutningen af 1990'erne og 2000'erne er konfirmationstøjet igen blevet markant forskelligt fra perioden før. Ikke to konfirmander er nu ens, og især pigerne bærer kjoler, der er tilpasset individuel smag. Det er formentlig resultatet af bedre shoppingmuligheder. Konfirmanderne tog længere væk for at købe tøjet i store butikker i de større byer frem for at handle ind lokalt. De små lokalforretninger, der før havde handlet konfirmationstøj, var stort set lukket, og dette nødvendiggjorde naturligvis, at tøjet måtte findes andre steder. Muligheder for at shoppe på nettet har også øget muligheden for at finde mere individuelt præget konfirmationstøj. Vi skal tilbage til billederne fra 1930'erne og 1940'erne for at finde den samme mangfoldighed og individuelle præg i kjolernes materialer og detaljer som fra 1990'erne og frem – dengang meget af tøjet blev syet hjemme og derfor kunne tage sig forskelligt ud. De som havde penge kunne få tøjet syet hos en syerske eller købt igennem en rigtig kjolebutik. Sidstnævnte kjoler havde et mere moderne præg end mange af de hjemmesyede.

Konfirmationens historie

- Konfirmationen er egentligt en bekræftelse fra konfirmanden selv, om, at det medlemskab af Den Danske Folkekirke, som blev erhvervet ved dåben, ønskes bekræftet. Ceremonien markerede langt frem i 1900-tallet en formel grænse mellem at være barn og voksen.

- I Danmark kom konfirmationen først sent. Den tidligste konfirmatiforordning herhjemme, er fra Sønderjylland, hvor konfirmation indførtes ved forordning i 1640. Først omtrent 100 år senere indførtes den ved lov i resten af Danmark, nemlig i en forordning af 1736, der påkrævede at alle skulle bekræfte deres dåb ved konfirmation.

- Indførelsen af konfirmationen var på mange måder et resultat af den pietistiske bølge, der gav en strengere og mere ortodoks protestantisme. Formålet var at sikre børn og unges forståelse af bl.a. nadverens betydning.

- I 1736 skulle konfirmanderne gå til præst to gange om ugen i tre måneder.

- I 1759 slog en forordning fast, at konfirmationen foregik efter det 14. og inden det 20. år. Børn måtte kun blive konfirmerede, før de fyldte 14 år, hvis der var helt specielle forhold, som gjorde sig gældende. Var en person ikke konfirmeret inden det 20. år, kunne vedkommende sættes i fængsel, indtil de fornødne kundskaber var erhvervet.

- Efter 1810 skulle konfirmanderne stille med en koppeattest eller bevis for, at have haft »naturlige kopper«, og efter 1814 var det en betingelse for at blive konfirmeret, at man var udskrevet af skolen. Så var man voksen og kunne komme ud at tjene.

- Konfirmationen var en forudsætning for at stå fadder eller blive gift. At man var konfirmeret, blev fra 1832 indført i de skudsmålsbøger, der var lovpligtige for alt tyende. Uden konfirmation fik man ingen bog. Og uden bogen kunne man ikke få arbejde eller blive gift og stifte familie. Skudsmålsbogen var dermed en adgangsbillet til samfundet. I skudsmålsbogen anførtes, om man var blevet konfirmeret med "udmærkelse". Skete det at den unge dumpede, fik man ingen skudsmålsbog og kunne dermed ikke arbejde udenfor hjemmet.

- Først i 1909 afsluttedes de såkaldte "eksamenskonfirmationer", hvor konfirmanderne blev testet af præsten.

-Indtil 1857 skulle alle være medlemmer af folkekirken (med undtagelse af jøder) og var forpligtede til at lade deres børn døbe, og konfirmationen var derfor i princippet også et krav. Ophævelsen af både dåbstvang og tvungen konfirmation var oprindeligt af hensyn til andre trosretninger.

Fig. 5
Konfirmandinde i sort dragt, omk, 1900. Privatfoto.

Fig. 6
Københavnsk konfirmandinde, 1950'erne. Privatfoto.

- Fra midten af 1900-tallet og frem til nutiden har konfirmationen mere haft præg af en festdag for den unge end en religiøs nødvendighed. Om en ung er konfirmeret eler ej har ingen formel betydning i dagens Danmark.

Andre udstillinger om konfirmander

I efteråret 2007, kan man på Sandvig-Allinge Lokalhistoriske arkiv se flere af arkivets billeder udstillet. Det sidste års tid har arkivet indsamlet fotografier af skoleklasser, konfirmationsårgange, sportshold, militærårgange og og arbejdsfolk. Her kan man se fiskeres, brandmænds og landarbejderes klædedragter fra det 19. århundrede og fremefter, skoleårgange fra 1898 til vore dage og konfirmander fra Allinge kirke i deres fineste søndagstøj fra 1909 til nu. Vil man se på udviklingen i sportstøjet fra forrige århundrede til nu, kan man finde billeder

Fig. 7-8
Konfirmationshold fra Allinge kirke, årgang 1909 og 1930.

af boksere, dansere, gymnaster og boldspillere fra dengang. Alene folkedansernes mærkbart ændrede dragter, fra det forrige århundredes historicerede næsten kostumeagtige dragter, til nutidens mere autentiske forsøg på at genskabe fortidig dragtskik.

Om dåb, konfirmation, bryllup og begravelse, kan man finde artikler, oplysninger, billeder og dokumneter vedrørende på flere lokalhistoriske arkiver, samt pås tatens arkiver (landsarkivet) http://www.sa.dk/sa/brugearkiver/saadan/default.htm

På dansk folkemindesamling samles i øjeblikket oplysninger om danskernes konfirmation igennem tiden. Ønsker man at bidrage med at fortælle hvordan ens egen konfirmation var, kan man udfylde dansk folkemindesamling spørgeliste online på: http://www.dafos.dk/brug-arkivet/fortael-selv-til-arkivet/konfirmation.aspx

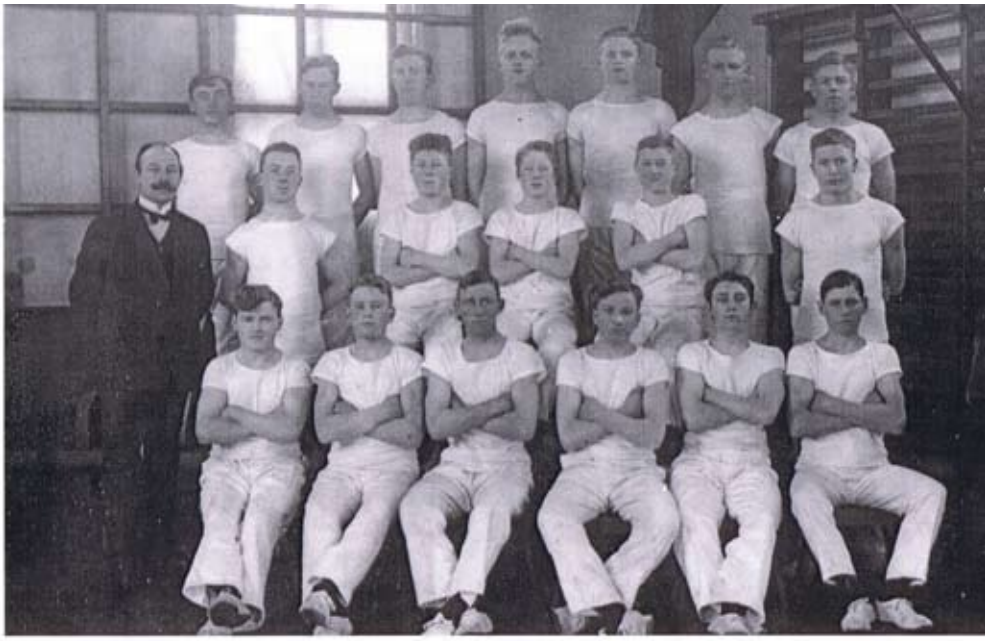


Fig. 9-10
Skolebillede for Sandvig skole, de mindste klasser, 1898 og Allinge-Sandvig Herre-gymnastikhold, anno 1918. Lokalhistorisk arkiv, Allinge-Sandvig.

TEXTILFORUM

–mod et museum og videnscenter for tekstilindustri og –design

Kristine Holm Jensen

Hvad er Textilforum – Dansk Museumscenter for Tekstilindustri og –design? Det er det ganske korte, men store spørgsmål, der danner udgangspunkt for følgende rundvisning i Textilforums fortid, nutid og fremtid. Textilforum har eksisteret i mere end ti år. Det blev etableret som et mindesmærke over tekstilindustrien i Herning og omegn, der dengang som nu oplever voldsomme transformationer. Textilforum undergår selv i disse år forandringer, og rundvisningen vil både give et indblik i samlingerne,, hvad vi laver, og hvad vi planlægger at gøre i fremtiden.

For overblikkets skyld starter vi udenfor Textilforum. Allerede på lang afstand ses en høj rund skorsten. Det er det første synlige træk i gadebilledet, der fortæller, at vi nu nærmer os Textilforum. Det er også et tegn på, at vi nærmer os et industrikompleks, som er etableret, før elektriciteten blev den foretrukne energikilde. Leder man efter en å eller anden form for vandkraft, må man dog lede forgæves. Så gammelt er komplekset heller ikke.

Fig. 1
Textilforums facade. Samtidig også facaden af den gamle Herning Klædefabrik, der producerede klæde frem til 1990. I baggrunden ses skorstenen fra dampmaskinen, et levn fra dampkraftens tid. Foto: Textilforum

Textilforum har til huse i den gamle Herning Klædefabrik. Fabrikken blev etableret i 1876. Oprindelig var det et uldspinderi, men allerede før århundredeskiftet blev der også produceret klæde på Herning Klædefabrik. I mange år var det en af byens største fabrikker. Den toppede i 1956, hvor den beskæftigede 240 ansatte. Fabrikken producerede vævede tekstiler af mange kvaliteter og til mange formål. Bl.a. til bilindustrien, fra slutningen af 1920'erne produceredes der således metervarer til stole-, side- og loftsbetræk til Fords model A, afløseren af den berømte T-model.

Herningområdets tekstilindstri er primært kendt for trikotageindustriens, men det kom aldrig rigtig i gang på Herning Klædefabrik. Man forsøgte sig en kort overgang i 20'erne med nogle strikkemaksiner, den store succes udeblev dog.

Bygningskomplekset, som det står i dag, bærer præg af, at fabrikken er blevet udvidet flere omgange og er blevet ombygget i forbindelse med diverse brande. I dag består museet Textilforum af et mindre udsnit af bygningskomplekset. I den tidligere fabriks hovedbygning findes Textilforums udstillinger, cafe og butik. Dertil kommer magasinet, registratorkontor og syværksted, der har til huse i den gamle væveribygning, hvor også en privat virksomhed har lejet sig ind. Derudover har komplekset rummet et farveri, vaskeri og valkeri. Af disse er

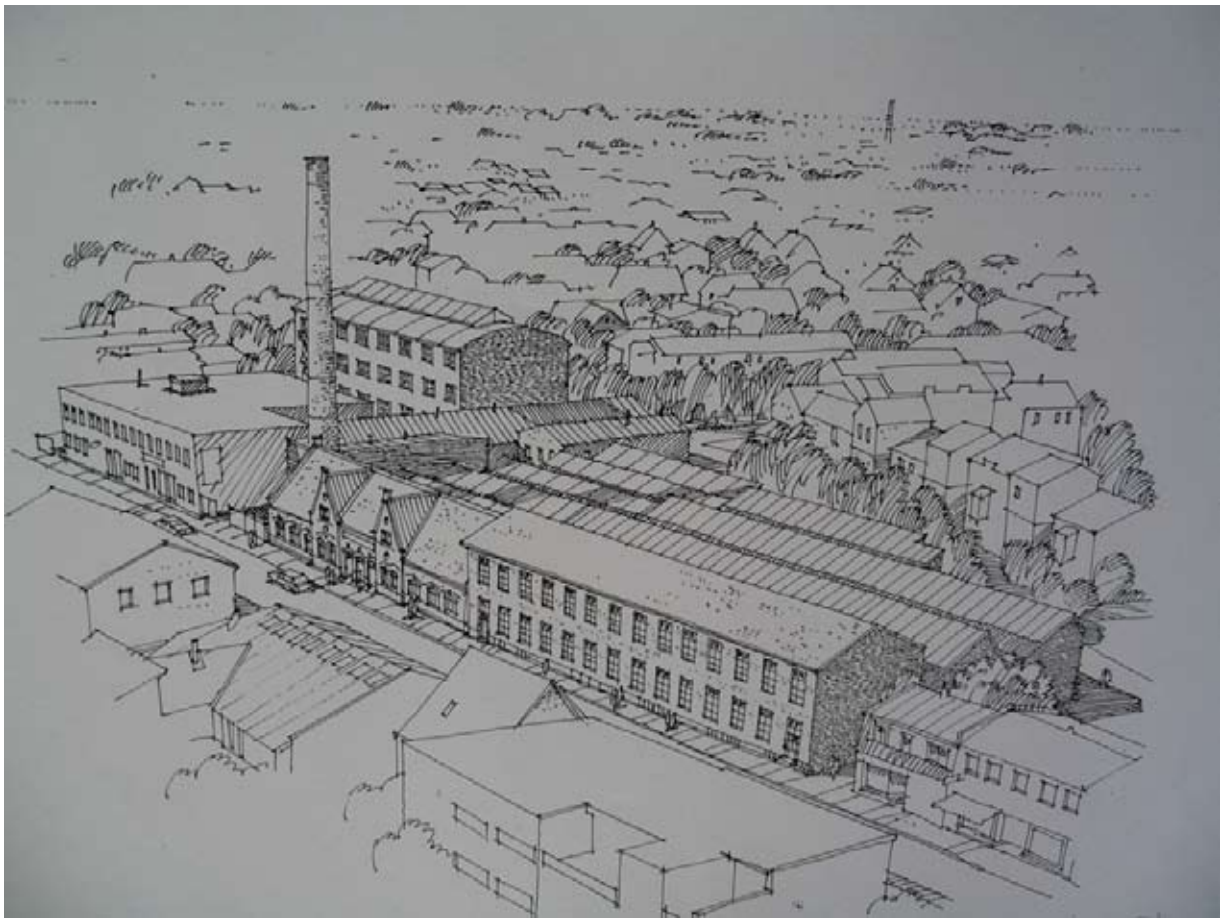


Fig. 2
Tegning af Herning Klædefabriks samlede fabrikskompleks. Den høje bygning i baggrunden er væveribygningen. Den sidste bygning med facade ud til vejen er det tidligere farveri, der i dag er solgt fra til motionscenter. (Textilforum)

farveriet solgt fra til et motionscenter, mens resten er udlejet til TEKO-Seeds, et vækstforum for nyudklækkede TEKO-designere.

Vi fortsætter ind i forhallen og møder busten af Mads Eg Damgaard, manden bag Egetæpper, som Textilforum skylder sin eksistens. Hele sin levetid var fabrikken karakteriseret ved nærmest at gå fra den ene faretruende krise til den næste. I 1990 var det endegyldigt slut for Herning Klædefabrik, der måtte lukke ned for produktionen. Det skete efter længere tids vanskeligheder. 1990'erne bød på store udfordringer for tekstilindustrien. Det var hårde år, ikke blot for virksomhederne i den tidligere så livskraftige tekstilindustri i Hammeum Herred, men for dansk tekstilindustri i det hele taget. Med stor hjælp fra Mads Eg Damgaard og Egefonden, blev det muligt at etablere Textilforum som en afdeling under Herning Museum. Trikotagemuseet fra1960, der tidligere havde til huse på Herning Museum, blev overflyttet til de nye lokaliteter og kom til at danne en af grundstammerne i Textilforums samlinger.[1]

Åbningen af Textilforum fandt sted i1996 efter en gennemgribende renovering. Stedet havde som udgangspunkt til formål at formidle Herning Klædefabriks specifikke historie og den øvrige tekstilindustri i området. Siden har Textilforum fået undertitlen Dansk Museumscenter for Tekstilindustri og –design. Målene har også ændret sig, hvad og hvordan kommer vi mere ind på i det følgende.

Rundvisningen fortsætter nu ind i appreturhallen. Bygningen giver en klar fornemmelse af

[1] Samlingerne tilhørte og tilhører stadig i dag Herning Museum, men de er fysisk set placeret på Textilforum.

at være i et industrikompleks. Her er betongulv og sadelformede ovenlysvinduer. Rummets rå beton mødes med genstandene i rummet. Her formidles særlig den tidlige uldforarbejdning i Hammerum Herred, som vi har læst om hos Niels Blicher i "*Topographie over Vium Præstekald*" fra 1795.[2] Hosebindertraditionen rækker tilbage til 1500-tallet, og handlede om hedebøndernes overlevelsesstrategi på den karrige hedejord. Denne tradition er velbeskrevet og bearbejdet, og det er ikke her, vi på Textilforum i den umiddelbare fremtid kommer til at lægge vores hovedkræfter. Først venter et område, der ikke tidligere har været vist stor forskningsmæssig interesse.

Et led i denne proces går fra primært at beskæftige sig med Hammerum Herreds tekstilindustri til også at beskæftige sig med tekstilindustri på nationalt plan. Textilforum danner en naturlig ramme om dette. Det er placeret i hjertet af et område, der i en periode af det 20. århundrede var et tekstilindustrielt kraftcentrum. Målet er, at Textilforum skal udgøre rammen om viden og om forskning i tekstilindustrien – dens historie og nutidige udfordringer. Og træder vi et øjeblik ud af rundturen, er et af forbillederne Textilmuseet i Borås. Kodeordene for den fremtidige udvikling af Textilforums forskning er *produkt*, *produktion* og *konsumtion*.

For at forstå det komplekse forhold, som mode, design og menneske indgår i, er det vigtigt at have blik for andre aspekter end det stilhistoriske, som ofte ender med at være udgangpunktet for tekstilhistoriske samlinger og udstillinger.

Også de teknologiske forudsætninger for beklædningsgenstandens produktion og de kulturelle faktorer bag konsumtionen må medtænkes.

Vi tager bagdøren ud af udstillingsarealerne for at gå over til det gamle væveri, hvor museets magasin i dag har til huse. Først går vi op ad trappen og ind til vores dragtsamling. Dragt- og tekstilsamlinger har som udgangspunkt en hang til smukt og æstetisk tøj af høj kvalitet. Skræddersyet tøj og håndgjort tekstil har ofte fortrinsstilling. På Textilforum vil vi gøre en aktiv indsats for at samle noget af alt det, vi bruger, når det ikke er fest og skåltaler, men når der er ulvetime og 'stenersøndag' eller turen går i Kvickly efter lørdagskylling. Vi er derfor i færd med at tilrettelægge indsamlingsstrategien for det 20. århundredes tøj med fokus på tiden efter 1950. Det er det syntetiske og det fabrikssyede tøj, vi er ude efter. Det tøj, som mange af os under normale omstændigheder ville gyse ved tanken om at få mellem fingrene. Samtidig er det også det tøj, der har været mest købt og brugt i de seneste 50 år. Så det danner et fundament for studiet af konsumtionen.

Tager vi elevatoren en etage ned, kommer vi ned i kælderen og står nu blandt sy- og strikkemaskiner, væve, kartemaskiner, spindemaskiner og alverdens andre maskiner og redskaber, der har været i brug i tekstilindustrien. Textilforum har en af landet største samlinger af tekstilindustriel teknologi.

Kombinationen af dragtsamling og teknologi gør os i stand til at arbejde målrettet med teknologien som et ofte overset link i analysen af mode og design. En hovedopgave for Textilforum i fremtiden bliver at se nærmere på krydsfeltet mellem teknologi og design i den industrielle produktion af ganske almindeligt hverdagstøj til hverdagsmennesker. Det handler med andre ord om samspillet mellem teknologisk kunnen, ekspertise og muligheder og industrielt design af hverdagstøjet.

Derved lader vi også produktionen spille en vigtig rolle i museets analyse af tekstil og beklædning.

Vores ønsker er i det hele taget at analysere tekstilindustriens produkter som del af en større helhed, frem for at trække enkeltelementer ud. Til dette formål har vi et oplagt kildemateriale i de fabrikssamlingerne, der er hjemtaget fra virksomheder primært i Herning, Ikast og Brandeområdet. Et eksempel på en sådan, nyligt hjemtaget, er "Leopardsamlingen". Poul Christensens Trikotagefabrik, bedre kendt som Leopard, lukkede i 1996 ned for produktionen. Fra fabrikken har vi en lang række genstande: maskiner, beklædningsgenstande (primært

[2] Som et kuriosum kan det øvrigt nævnes, at førsteudgaven af bogen findes på Herningsholm, en anden af Herning Museums afdelinger.

undertøj), emballage, reklamemateriale, ordrebøger, stempelkort, regnskaber samt døren ind til de ansattes toilet, hvorpå der var en venlig, men bestemt henstilling til kvinderne: ”Det er påbudt at benytte spande til brugte bind af hensyn til afløbet”. Med denne flertydighed af genstande bliver det muligt at se den konkrete beklædningsgenstand, produktet, som en del af en større helhed – både som konsumtion (ordrebøger, reklamemateriale, emballage mv.) og som produktion (maskiner, stempelkort mv.).

Efter dette lille svinkeærinde om bag kulisserne bevæger vi os videre ind i de permanente udstillinger og ankommer således til Wolferiet. Her står wolfen, som i fabrikkens tid var et af de første skridt for ulden, når den kom ind i fabrikken og skulle forarbejdes til tråd. Ulden ankom vasket i 200 kilos baller fra New Zealand. Første skridt i processen bestod i at farve ulden i farveribygningen, der i dag er solgt fra. Efter farvningen blev ulden sendt gennem wolfen. Wolfen åbner den sammenfiltrede uld som med ulvetænder, deraf også navnet, der kommer af det tyske ord Wolf (ulv). Hvis ulden var meget filtret måtte den køre flere gange gennem wolfen, der desuden også sørgede for at blande uld af forskellige kvaliteter. Herefter var ulden klar til kartning. Den blev derfor blæst ind i uldkamrene, hvor det lå klar til at komme i den store kartemaskine i Spindehallen.

Vi har en nyopstilling af Textilforums permanente samling på tegnebrættet. Wolferiet kommer i denne til at tjene som biograf-, foredrags- og multimedierum. Disse aktiviteter planlægges

Fig. 3
Mekanisk væv (CFS væv). Herning Klædefabrik købte 27 væve af denne type, da I.C. Modewegs fabrik i Brede lukkede i 1956. Væven er i dag udstillet på Textilforum. Den illustrerer, hvordan tekstilindustrien i efterkrigstiden flyttede vestpå. Mange tekstilproducenter i Københavnsområdet måtte i denne periode give op, mens produktionen i Vestjylland ekspanderede. Her var der billig arbejdskraft og århundred lang tradition for tekstilproduktion. Foto: Textilforum

Fig. 4
Komet strømpemaskine fra begyndelsen af 1960'erne. Maskinen har kørt på INI-strømper i Ikast og har bl.a. produceret strømper til Civilforsvaret i Danmark. Trikotageindustrien i Hammerum Herred var især kendetegnet ved at producere basisvarer i strik som undertøj, strømper og nattøj. Foto: Textilforum

i fremtiden at spille en væsentlig rolle for Textilforums forsknings- og formidlingsstrategi. Inspireret af et besøg på Stadsmuseet i Göteborg arbejder vi på Textilforum på at implementere en programtankegang frem for en udstillingstankegang. Det skal forstås sådan, at vi ikke tænker udstillingen som færdig ved udstillingsåbningen. Når udstillingen åbner, er det også starten på en større debat- og diskussionsrunde, hvor museet skal turde kaste sig ud i diskussionen med offentligheden. En udstillingsåbning betyder derfor også, at der ligger et program klar med seminarer, debat- og diskussionssessioner, filmforevisninger, foredrag og workshops.

Det er ikke blot et spørgsmål om, at skabe opmærksomhed omkring udstillingen. Det er også et spørgsmål om at vende museets vidensbegreb på hovedet. Udstillinger ses ofte som slutresultatet af en forskningsproces. Her fremlægges resultaterne i form af ny viden til offentligt skue. Med projekttankegangen starter vidensprocessen først, når udstillingen møder publikum. Det er her, den kommer ud i mødet med offentligheden, og det er i dette møde, at museet har mulighed for at indgå i en dialog. Dialogen danner udgangspunkt for nye erkendelser og må derfor også ses som en del af vidensproduktionen. Det betyder dog også, at museet frem for at fremlægge resultater skal være klar til at tænke udstillingen som et led i forskningsprocessen, ikke som et resultat. Det kræver et modigere museum, der tør lægge hypoteser frem og være klar til at tage de tæsk, der følger i kølvandet på ikke altid at være 100 % sikker i sin sag. Skal dette eksperiment lykkes til fulde, kræver det imidlertid også, at udstillingens status ændres. Vurdering af forskning er knyttet tæt op på tekstlig formidling i form af artikler og bøger. Fra et musealt synspunkt ville der være meget vundet ved også at lade udstillinger tælle som publicering.

Fra Wolferiet bevæger vi os ind i Spindehallen og står og ser på kartemaskine. En imponerende maskine, over 10 meter lang. Kartemaskinen står ligesom wolfen i Wolferiet på den originale placering fra dengang, der var liv i Herning Klædefabrik. De udgør alle eksempler på, hvordan en udstilling bærer sin egen historie i sig. Da Textilforum stod klar til indvielse i 1996, tog udstillingerne primært udgangspunkt i Herning Klædefabrik, og den produktion fabrikken stod for. Maskinerne skulle stå, som om den sidste medarbejder lige havde slukket for motoren og var gået til fyraften. Formålet var med andre ord at gengive den helhed, som fabrikkens produktion havde udgjort.

Siden har fokus på Textilforum ændret sig til også i høj grad at beskæftige sig med trikotageindustriens maskiner, dvs. strikvarerne. Det ses tydelig her i Spindehallen. Rummet var tidligere helliget fabrikkens selfactorer, der stod for at spinde ulden, når den var kommet gennem kartemaskinen. Nu præges rummet af trikotageproduktionens strikkemaskiner. Samlingen er vokset eksplosivt de seneste par år i takt med, at store dele af produktionen er flyttet til Baltikum, Østeuropa eller Asien. Når produktionen flytter ud, flytter maskinerne nogle gange med, andre gange sælges de, andre gange igen skrottes de, eller de kommer til Textilforum. Her sørger en stab af ansatte og frivillige for at holde dem kørende.

Strikmaskinerne er havnet i Spindehallen primært af den årsag, at der her var plads til dem. Opstillingen er sket efterhånden, som maskinerne er kommet ind for dermed at give publikum direkte adgang til nyhjemtagelser på museet og er primært opsat efter kronologisk princip. Således kolliderer to udstillingsprincipper i samme udstillingsrum. En kronologisk opstillet maskinsamling og opstilling af maskiner, der i højere grad arbejder efter interiørprincippets forsøg på at skabe en stemning og helhedsfornemmelse. Det giver et noget uoverskueligt indtryk, som gerne skulle udbedres med den nyopstilling af de permanente samlinger, der er på tegnebrættet.

Tilbage gennem Spindehal, Wolferi og Aperaturet kommer vi til Kedelhuset. Her stod tidligere fabrikkens hjerte, dampmaskinen, der trak hele fabrikkens maskineri. I dag benyttes rummet til særudstillinger, det vil det også komme til i fremtiden. Fra Textilforums start har galleritanken været den bærende. Udstillingerne har derfor primært været kunsthåndværkerudstillinger med et tekstilpræg. Eksempelvis har det i 2007 huset ”European Art Quilts”, der er en international censureret quiltudstilling. Disse udstillinger komplementerer på en god måde de permanente udstillinger. De eksperimenterer med det tekstile og med grænserne for det tekstile. I fremtiden vil vi imidlertid også arbejder på at tiltrække og udvikle flere internationale udstillinger, men af mere kulturhistorisk tilsnit. Formålet er at give vores besøgende en bedre forståelse for tekstilindustriens kulturhistorie.

Rundvisningen slutter i forhallen, hvor vi sender en venlig tanke til Mads Eg Damgaard, fordi han gjorde det muligt at skabe Textilforum, og hvor vi også sender en tanke ud i fremtiden og til de udfordringer, der kommer til at møde Textilforum i det fremtidige arbejde med at skabe et levende hus for forskning og formidling om tekstilindustriens teknologi og design.

Litteratur:

Blicher, Niels: *Topographie over Vium Præstekald*, Wiborg, 1795.
Jespersen, Gunnar: *Hundrede års Herningspind*, Poul Christensens Forlag, Herning, 1976.

Tidens Tøj – en webudstilling om tøj og mode.

Kitt Boding-Jensen

Tidens Tøj - National-museets webudstilling om dragt – er endelig online. "Tidens Tøj" har været mange år undervejs, og i midten af august 2007 blev den lanceret og ligger nu på Nationalmuseets hjemmeside. "Tidens Tøj" startede som et pilotprojekt på Nyere Tid i en tid, hvor erfaringerne med virtuelle og webbaserede udstillinger var få.

Det viste sig da også at være mere omfattende og krævende end forventet at få dragterne fra Bjarne Kildegaards udstilling "Krop og Forklædning" i Brede lagt på nettet.

Men hvor om alt er, er der i dag 140 dragter i webudstillingen "Tidens Tøj". Modens perspektiv er blevet brugt som vifte til at fortælle om bredere kulturhistoriske tendenser og træk, der er repræsentative for sin tid eller på anden måde fortæller noget om snittet, personen eller andet i tilknytning til dragten.

At man overhovedet har givet sig i kast med "Tidens Tøj", er, at der flere gange har været tale om at tage "Krop og Forklædning" – den fysiske udstilling i Brede - ned, men også at det er en minimalistisk formidlet udstilling, der kræver meget af den besøgende. "Tidens Tøj" skal derfor ses ud fra et

Fig. 1
Drenge kjortel fra 1700-tallet.
Foto Nationalmusset.

ønske om at supplere den æstetiske og smukke udstilling med uddybende og kulturhistoriske informationer.

"Tidens Tøj" er bygget kronologisk op og følger den gængse opdeling af stilhistoriske perioder, når man taler om mode- og dragthistorie; 1700-1790, 1790-1840 osv.

Til hver dragt i "Tidens Tøj" er der en kulturhistorisk fortælling, en dragtbeskrivelse og en litteraturliste. Desuden er der et forskelligt antal ikoner til hver dragt, som kan være en zoomfunktion, en illustration fra samtiden, en dragtdel og til udvalgte dragter et nøjagtigt snitmønster, til dem der gerne vil sy dragten selv.

"Krop og Forklædning" er stadig tilgængelig på Nationalmuseets afdelinger i Brede. Hjemmefra kan man derfor i "Tidens Tøj" orientere sig, udvælge dragter man vil se live i "Krop og Forklædning", eller man kan i "Krop og Forklædning" blive nysgerrig efter at vide mere om en dragt. En viden, som kan findes i "Tidens Tøj", eller man kan læse videre om det i den til dragten knyttede litteratur.

"Tidens Tøj" har været et spændende og udfordrende projekt, hvor et tæt tværfagligt samarbejde mellem etnologer, web-programmører og redaktører, har været nødvendigt .

Målgruppen er alle dragtinteresserede, men især folkeskoler, Håndarbejdsskoler, Designskoler osv., der arbejder med dragt og mode.

"Tidens Tøj" ligger på Nationalmuseets hjemmeside under webudstillinger.

Dragtjournalens Favorit #2

"DELPHOS" af MARIANO FORTUNY på Kunstindustrimuseet

Kirsten Toftegaard

I lighed med andre store museers dragtsamlinger i den vestlige verden, har Det danske Kunstindustrimuseum en plisseret kjole kaldet "Delphos". Kjolen er designet af den spanskfødte kunstner Mariano Fortuny (1871-1949). MF blev uddannet i Spanien, Frankrig og Tyskland, og i 1889 bosatte han sig i Venedig sammen med sin mor og søster. I 1899 overtog han det venetianske Palads Orfei, hvor han boede og arbejdede hele sit liv, når han ikke var på én af sine utallige rejser.

Som mange andre kunstnere på den tid, arbejdede han inden for mange kunstneriske genrer. Han var maler, men han udførte også grafik, var billedhugger, han fotograferede, og han opfandt - bl.a. et system til teaterbelysning, der i mange år vedblev at være grundlæggende for al scenelys. Han udførte kulisser til teateret, han designede lamper og møbler, han bandt egne bøger ind, og han fremstillede farver til indfarvning og trykning af sine stoffer. Han opfattede sig selv som maler, men eftertiden husker ham bedst som tekstil- og dragtdesigner.

Fortuny startede med at eksperimentere med tekstiltryk og -indfarvning i 1906-7. På loftet af paladset indrettede han et trykværksted, hvor han sammen med sine medarbejdere producerede kjoler, sjaler, bluser og senere kostumer til opera og klassiske teaterstykker. I 1922 udvidede han sin virksomhed ved etableringen af en mindre fabrik på øen Giudecca i den venetianske lagune. Den plisserede "Delphos", hvis produktion blev påbegyndt i 1909, blev én af hans mest kendte og karakteristiske kjoler.

Kunstindustrimuseets "Delphos" er

Fig. 1
"Delphos"-kjolen i Kunstindustrimussets samling.
Foto: Kunstindustrimuseet.

skåret i form som en klassisk græsk chiton. Den er sammensat af fem vævebredder, hvoraf kun den ene side af vævebredden har en ægkant. Der er kun en sidesøm – den sidder i højre side af kjolen. Alle sømme, sidesømmen, øvrige vertikale sømme, sømmene rundt ærmeåbningerne, langs med snøringen på skuldrene og langs halsåbningen samt forneden er alle syet i hånden med forsting. Kjolen er blågrøn. Fortuny indfarvede silken til hver enkelt "Delphos" individuelt, og han indfarvede stoffet i mange omgange – op til 18 indfarvninger. Denne form for indfarvning lag på lag, gav silken en hel speciel glød, og det siges, at ikke to indfarvninger var ens.

Plisseringerne varierer fra 1 til 3 mm. i bredden. Selv om plisseringen er udført i silke, er den stadigvæk meget elastisk.

I begyndelsen havde "Delphos" facon som en græsk chiton – som Kunstindustrimuseets – efterhånden fik den også andre former. Der blev lavet modeller i to dele, nogle med lange ærmer og senere en ærmeløs model. Fortunys kone Henrietta var en dygtig dragtdesigner og syerske, og man må tro, at det var hende, der sørgede for snittet af "Delphos".
Fortuny udtog patent på snittet af "Delphos" i 1909 sammen med et patent på plisseringen, samt på et onduleringsapparat. "Delphos" er ikke bare plisseret i vertikal retning, men også onduleret i horisontal retning – det ses som svage bølger med ca. 2 cm's bredde.

De tætte plisseringer gjorde, at kjolen på én gang både sad helt tæt til kroppen, men også gav den fuldendte bevægelsesfrihed. Dette var bl.a. en nødvendighed for tidens nye og frie dans, som den blev udført af f.eks. Isadora Duncan og Martha Graham.

Fortuny var til sine "Delphos"-kjoler inspireret af ægyptiske, græske og romerske dragter. Men også malere fra den æstetiske bevægelse i England var en inspirationskilde.

Gennem hele det 20.årh. har Fortunys brug af plisseringer været forlæg for mange modedesignere bl.a. japanske Issey Miyake, men også unge danske beklædningsdesignere som f.eks. Charlotte Østergaard har ført arven fra Fortuny videre.

"Delphos"-kjolen blev produceret i mange år, og efter Fortunys død i 1949 blev produktionen fortsat af en nær ven. "Delphos" er et unikt eksempel på en kjole, der kombinerer det klassiske med noget evigt moderne.

Anmeldelser

Ny modegrundbog

Anmeldelse af: Linda Welters & Abby Lillethun (red.) (2007): The Fashion Reader, Oxford: Berg. 456 sider. Se: www.bergpublishers.com.

Marie Riegels Melchior

Modeforskning er i dag blevet en selvstændig universitær disciplin rundt omkring i verden. Dog endnu ikke herhjemme, men ser vi til vor naboer i Sverige fik de sidste efterår på Stockholms Universitet oprettet fagretningen *Centrum för Modevetenskap*. I skrivende stund er en professor i mode ved at blive ansat, og fremtidige modeforskere skal snart tiltræde en række ledige ph.d.-stillinger. Vender vi blikket mod England og og USA, er *fashion research* i universitær sammenhæng en gammel nyhed. I snart 20 år har der været et vitalt modeforskningsmiljø i begge lande. Det er bl.a. blevet markeret med, at området i 1996 fik sit eget *peer reviewed* tidsskrift – *Fashion Theory. Journal of Dress, Body and Culture* – på initiativ af den amerikanske modeforsker og museumsinspektør Dr. Valerie Steele (The Museum at the Fashion Institute of Technology i New York). Tidsskriftet udgives af forlaget Berg Publishers, der samtidig har udviklet sig til et førende forlag inden for modeforskningsudgivelser, studier i beklædning og tekstil.

Nu har forskningsfeltet så fået sin egen grundbog! På tide kunne man mene. Med bogen *The Fashion Reader* er det blevet en smal sag at lade sig indføre i modeforskningens univers. Bogen er forbilledlig til både undervisningsbrug og selvstudium.

Inddelt i elleve emner, som hver består af en række primære tekster, skrevet af både feltets førende og mindre kendte forsker-kapaciteter, samt anvisninger til videre læsning, er vejen ind i modens verden veltilrettelagt. Der er med bogen tale om, hvad man på populært dansk kan kalde en interdisciplinær *modekanon.* Bogens første emne er en kortfattet, kronologisk introduktion til moderne modehistorie 1700-2006. Herefter følger et udvalg af nyere modeteori med videnskabsteoretisk afsæt i den sproglige vending i human- og socialvidenskaben, som på modeforskningsområdet har vist sig at være revolutionerende i forhold til at se mode som et *betydningssystem* og derigennem åbne for en endeløs række af studier med mode og identitet som omdrejningspunkt. Det er også samme sproglige vending, som har gjort den traditionelle dragtforskning til midlertidig bagsædepassager, hvis ikke den slipper grebet som et rent, materielt orienteret arkivarstudium, til fordel for at rette fokus på kontekst, betydning og diskurs. I bogen betyder dette, at der ikke er viet plads til emnet mode og museer. Det er en mangel og forunderligt, eftersom der i dag i modeforskningsmiljøet er en stor bevidsthed om museet modemæssige betydning, som vidensinstitution og udstillingsrum.

At historie og teori står først i bogen er her ikke udtryk for en vane, men for et bevidst valg. Redaktørerne ser det som afgørende, at den modestuderende stifter kendskab til disse to emner, før noget andet. For som de skriver: i den postmoderne tid vi lever i, er historien en forudsætning for at forstå samtiden og for at kunne begive sig ud i fremtiden. Herefter står læserækkefølgen den enkelte frit.
Bogens emner er følgende og i nævnte rækkefølge:

1. Historisk indføring i modefeltet fra barokken til vor postmoderne æra, 1700-2006
2. Modeteori
3. Mode og identitet
4. Beklædning og geografi
5. Mode og politik
6. Mode og krop
7. Mode og kunst
8. Mode og medier
9. Fra haute couture to gademode
10. Modeindustrien
11. Mode i fremtiden

Men hvad er mode? Redaktørerne går lige til sagen i bogens introduktionskapitel, eller rettere programerklæring! Reflekteret, konstateres det, at ordet *mode* fremkalder mange forskellige betydninger hos forskellige mennesker og dermed er et komplekst fænomen at gøre sig klog på. Dertil kommer, at mode i dag er at forstå som et globalt fænomen, der udgør lige knap 4% af verdenshandlen. Endelig voves en egentlig definition, der lyder, at mode er skiftende stilarter i beklædning og kropsudsmykning, som optages af en gruppe af mennesker på et givent tidspunkt og givent sted. Definitionen lægger således vægt på tre forhold: forandring, tilpasning og sted, hvor forandring forstås som modens dynamik. Tilpasning forstås som modens sociale funktion, og endelig stedet, forstås som både modens historiske udgangspunkt i europæisk middelalder og den tids bykulturer, og at mode i dag kan eksistere simultant flere forskellige steder i verden og dermed tage forskellig form.

Når alt kommer til alt, er *The Fashion Reader* en solid introduktionsbog til studiet af mode. Men der er plads til flere af slagsen. Med sine emneopdelte anbefalinger til viderelæsning, er der tale om en bog for både den interesserede og den allerede fagligt etablerede læser.
God læselyst!

Nyere modeteori. Anmeldelse af: Fashion Theory. A Reader. (2007), ed. Malcolm Barnard, Routledge Student Readers, New York, 607 sider.

Torsten Grunwald

Studiet af mode har traditionelt haft et grundsyn, der minder om grundsynet i TV-serien Matador: folk tager tøj på for at befæste en position i det store samfundshierarki. Bankdirektør Varnæs klæder sig, så han ligner en bankdirektør. Den kulturelle læge Luis Hansen klæder sig, så han ligner en dannet læge. Og Røde klæder sig, så han ligner en politisk vakt arbejder.

Problemet med denne tilgang, der vel starter med Veblens "The Theory of the Leisure Class" (1899) og strækker sig frem til Pierre Bourdieu, er, at man i flere og flere tilfælde finder, at klædedragten – når den tages på uden for en arbejdsmæssig sammenhæng med klar dresscode – blot har svag forbindelse til den pågældende persons sociale position: Advokaten går i jeans og t-shirt, kontorfunktionæren klæder sig som en goth, og bankrådgiveren trækker i skatertøj.

Disse og mange andre hverdagseksempler fortæller, at tøj og mode har opnået en tiltagende autonomi i relation til klassesamfundets vældige logik, for så vidt at klassesamfundet overhovedet stadig findes her i Nordeuropa. Forklaringer på, hvorfor en person tager en bestemt klædedragt på, kan med andre ord vanskeligt afdækkes på fyldestgørende vis, hvis man kun analyserer ejermandens position i det store samfundshierarki. Man må lede efter andre kilder, om de så hedder "stammer", "situationer", "psykisk konstitution" mv.
Autonomien har også ramt livsstilsmodellen Minerva, der dukkede op i midten af 1990erne. Den siger, at forholdet mellem økonomisk kapital og kulturel kapital samt den samlede mængde

af kapital skaber bestemte værdier, som giver præferencer for produkter, fx tøj, der har en lighed eller ”homologi” med disse værdier.

I ”Forbrugsvalg i designersamfundet” (2005) viser trendeksperten Henrik Vejlgaard pædagogisk, hvordan Minerva og beslægtede modeller bliver tynde i det, hvis de skal forklare og forudsige det moderne menneskes tøjvalg. I stedet har han udarbejdet sin egen model, ”9-felt-livsstilskortet”, der fuldstændig fravælger socio-økonomiske baggrundsvariabler som forklaring. Ifølge ham er opgaven i stedet at afdække positionerne inden for livsstilskategorier: ”romantisk”, ”klassisk”, ”rå”, ”minimalistisk”, ”praktisk”, ”boheme”, ”mode” m. fl., hvis man vil have et godt greb om det moderne menneskes tøjvalg. Folks uddannelse, indkomst, alder og værdier forvirrer mere end de gavner, hvis man vil begribe klædedragten i dag, lyder påstanden.

Man kan indvende det ene og det andet mod Vejlgaards livsstilkort – fx at man i mange tilfælde stadig finder stærke korrelationer mellem i hvert fald uddannelse, alder og værdier og så en bestemt klædedragt, men livsstilskortet er trods alt et interessant forsøg på at bringe den sociologiske tilgang til mode videre.

Interessant kan man bestemt også kalde ”Fashion Theory. A Reader” (2007). Den tematiserer ligeledes den udfordring, det er at analysere moden, når klassesamfundets store logik bryder sammen. Og meget meget mere.

Bogen er delt op i 12 kapitler. Hvert kapitel rummer to til otte tekster. De første kapitler er meget begrebsafklarende og har overskrifterne ”Mode og modeteori”, ”Mode og historie”, ”Hvad er mode, og hvad er ikke”, ”Hvad mode og tøj gør”, ”Mode som kommunikation”, ”Mode: identitet og forskel”, ”Mode, tøj og kroppen” og ”Produktion og forbrug”.

Flere af teksterne i disse kapitler er skarpe, men også meget generelle i deres sigte. Fx angår Umberto Ecos ”Social life as a sign system” ikke specifikt mode, men snarere tegnets natur. Og Jean Baudrillard henviser reelt til alle mulige sociale fænomener i teksten ”Fetishism and Ideology”.

Længere henne i bogen bliver teksterne mere specifikke, men bogens omgang taget i betragtning er der relativt få casestudier og gennemgange modefænomener i bestemte epoker.

Dog støder man på tekster som ”Objectifying Gender: The Stiletto Heel” (Lee Wright), ”Great Aspirations: Hip Hop and Fashion Dress for Excess and Success” (Emil Wilbekin) og “Aboud Sodano and Paul Smith” (Tamsin Blanchard).

Denne anmelders yndlingstekst er dog Richard Sennets ”Personality in Public: new images of the body”. Deri analyserer han det tilsyneladende afkald på mode, ”the great renunciation” (”The Psychology of Clothes” (1930), J.D. Flügel), som fra 1840erne prægede klædedragten.

Sennet inddrager både teknologisk udvikling, sociologiske mekanismer og psykisk motivation, og hans tekst er et lærestykke i, hvordan man begriber moden i en epoke uden at banalisere logikken bag. Sennets paradoksale påstand er, at 1840erne – ”the dullest decade in the history of feminine dress” (Squire) – samt årtierne efter faktisk er de årtier, hvor menneskers personlighed for første gang udtrykkes systematisk gennem klædedragten. Tidligere bestemte den sociale position den klædedragt, man tog på, og gjorde det tydelig for omgivelserne, hvor man hørte til. Med uniformeringen af de overordnede dele af klædedragten blev det overladt til den enkelte at vise, hvem han eller hun var gennem klædedragtens detaljer.

Uniformeringen havde ifølge Sennet både en teknologisk og social årsag. For det første kunne man i stigende grad forarbejde tøjet maskinelt. Derved forsvandt det individuelle præg, som skrædderen, syersken og skomageren tidligere havde givet klædningsstykkerne. For det andet skærpedes modsætningen mellem land og by i midten af 1800-tallet. I relation til stil betød det, at bymennesket lagde afstand til landets folklore og farver, og i stedet dyrkede metropolens anonymitet. Som Sennet skriver:

”To dress up in a sophisticated way, a cosmopolitan way, meant to learn how to tone down one’s appearance, to become unremarkable.”

Desuden var uniformeringen en psykisk forsvarsmekanisme, et forsøg på at beskytte sig mod de nye storbyers kaos. Ens tøj gav så at sige den enkelte et pusterum.

Efter således at have gennemgået de kræfter, der skaber ”the dullest decade in history”, foretager Sennet sit mestertræk: Problemet med disse forklaringer er ikke, at de er forkerte, men at de ikke er fyldestgørende. De overser den personalisering, der som en modstrøm sætter ind. De generelle linjer i tøjet bliver de samme, men detaljerne, de små tegn, bliver til gengæld en ny verden, hvor man sætter sit eget aftryk, og hvor personen træder frem.

De temaer, som borgerskabet personaliserede i tøj og tilbehør, var klassestatus for mandens vedkommende, og seksuel status for kvindens vedkommende, hhv. målt i hvor meget ”gentleman” man var, og hvor ”loose” man var. Det resulterede, skriver Sennet, i en ”process of miniaturization”:

”Details of workmanship now show how ”gentle” a man or woman is. The fastening of

buttons on the coat, the quality of fabric counts, when the fabric itself is subdued in color or hue. Boot leather became another sign. […] It was, in all these details, a matter of subtly marking yourself; anyone proclaims himself a gent obviously isn't."

Miniaturiseringen betød, at folk hele tiden skulle arbejde for deres status, mens de var i det offentlige rum. De tidligere tiders klare forskelle skulle nu kontinuerligt etableres på ny af storbyboen ved beherskelse af klædedragtens detaljer (og de rette manerer).

Sideløbende blev evnen til at afkode andres tøj (og manerer) en uhyre vigtig kompetence. Jo bedre man var, jo større socialt overskud fik man. Ikke underligt, skriver Sennet til sidst i sin analyse, blev detektivromaner en voldsom populær genre i midten af 1800-tallets i Paris og London, fordi:

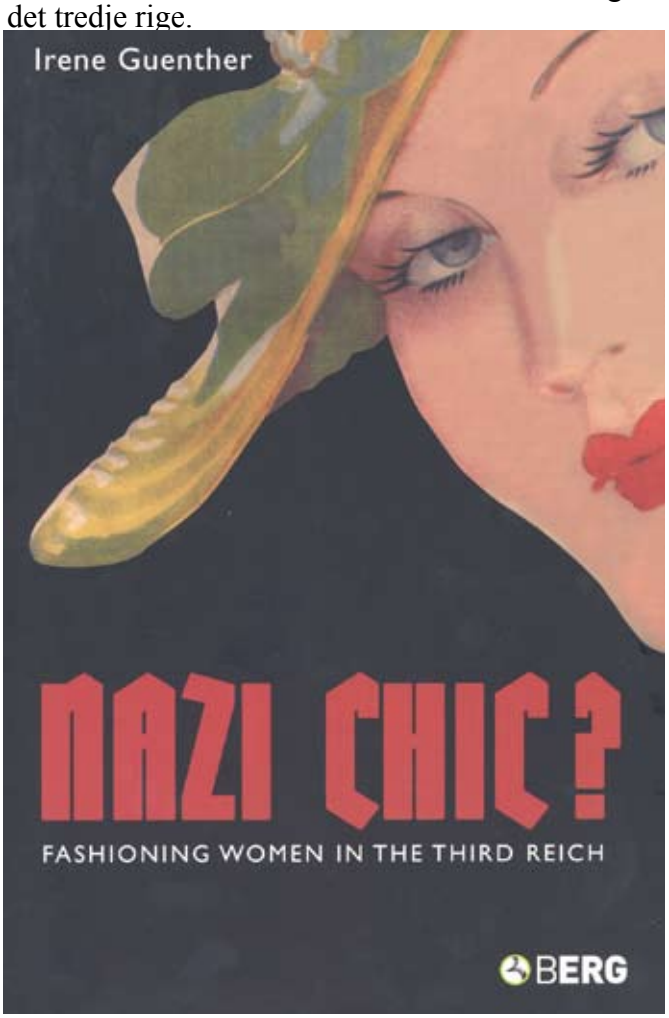
"Detectives are what every man and woman must be when they want to make sense of the street."

Sennets tekst viser eksemplarisk, hvordan man kan kombinere struktur- og aktørforklaringer, så man undgår at banalisere brugen af klædedragter i en bestemt epoke. Der er ikke meget Matador-tilgang over ham. *Fashion Theory* rummer mange andre tekster med aha-oplevelser. Men bogen dækker meget bredt, og det ville måske have været en god ide at have snævret udvalget ind, så teksterne i højere grad forholdte sig til modens/tøjets/klædedragtens særlige logik. Flere af teksterne er så generelle i deres sigte, at de ligeså godt kunne have stået i en almindelig lærebog om sociologi eller kommunikation.

Nazi Chic. Anmeldelse af Irene Guenther: Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich. Berg Publishers, New York, 2005. 265 sider, 51 ill.

Camilla Luise Dahl

Irene Guenther gennemgår en ofte overset del af modehistorien: nazitidens modeideal og de politiske indflydelser, der var i tysk mode i det tredje rige.



Bogen er inddelt i to dele, første del med introduktion til emnet, et historisk kapitel om modedebatten i og efter første verdenskrig, specielt hvordan tysk mode og dragt opfattedes gennem tiden udenfor Tysklands grænser samt et kapitel om "the "new" woman" om etablering af modehuse, modetidsskrifter og modevækkelser i Tyskland frem til krigen.

Anden del af bogen gennemgår de forskellige og ofte modsatrettede trends og krav til tyske kvinder der blev stillet i et ønske om at mobilisere og etablere det tredje rige. Anden del indeholder kapitlerne "Fashioning Women in the Third Reich", "Purifying the German Clothing Industry", "Germany's National Fashion Institute" og "The War Years". Bogen afsluttes med konklusion, noter, udførlig litteraturliste og et indeks.

Det er en spændende rejse Irene Guenther fører læseren ud på. Alle aspekter af den politiske indflydelse på modefænomener under nazi-tiden bliver berørt. Og ofte viser disse sig at være højst modsatrettede og selvmodsigende, eller ændrer sig så betydeligt fra begyndelsen af det tredje rige til slutningen, at nye dekreter med

Fig. 1
Eksempel på tysk modedesign fra Berliner Modelle Gesellschafts kollektion i 1943. Pl. 24 i Nazi Chic.

krav om hvordan modeskabere og detailhandlere skulle forholde sig, var en konstant kilde til forvirring. De færreste ved, at nazitiden var en tid med ufattelige mængder lovsæt, dekreter og nye regulativer, der måtte følges, og endnu færre er bevidste om hvor stor indflydelse, det fik på modescenen.

Irene Guenther peger på tre store hovedgrupper indenfor begrebet tysk mode influeret af nazi-tidens teoretikere. Det tyske modeinstitut, den rene tyske dragtfremstilling og det tyske kvindeideal. Det tyske modeinstitut blev grundlagt mindre end fem måneder efter Hitler kom til magten. Dets oprindelige funktion var at kreere ægte tysk mode af dygtige tyske designere, der helt kunne være på højde med – for ikke at sige overgå de anerkendte franske designere. Den oprindelige tanke var at det skulle være Berlin og ikke Paris, der var Europas modecentrum. Dette blev mere sandt som krigen var i gang, hvor kun de færreste tyske kvinder med de rette forbindelser kunne købe "tysk mode" og at det meste solgtes til udenlandske aftagere. Ikke forbavsende blev den oprindelige tanke om at glorificere tysk mode og design mod krigens slutning erstattet af nazi-teoretikernes hetz mod det de betegnede en asocial tøjproduktion.

Den rene tyske dragtfremstilling, kom tidligt i det tredje rige. Allerede i 1930'erne blev tysk-produceret tøj en af nazi-partiets yndede punkter. Formålet var at sikre forbrugeren ægte tysk fremstillet tøj og mode, altså helt uden brug af ikke-tyske (jødiske) syersker, fremstillere og detailhandlere. Forretninger og handlende kunne avertere med ægte tysk produktion i bladene eller have skilte i forretningen, der lovede forbrugerne ægte tyske produkter. Dette stod i grel modsætning til at det i løbet af krigen blev tvangsarbejdende jødiske ghetto-kvinder, der producerede en stor del af det tøj og uniformer, der blev båret af tyske forbrugere og hæren.

Slutteligt det tyske kvinde- og modeideal, der skiftede næsten ligeså ofte som de nazistiske tænkere kunne finde noget uarisk eller unazistisk i det foregående ideal. Idealet skiftede lige fra ægte tyskhed i nationaldragt, til tyske kvinder i uniform, der støttede op om Tysklands fremtid og modebevidste forbrugere, der købte tysk. De tyske modeblade forsøgte at følge med, ved snart at have yndige unge piger i nationaldragt, snart seneste nyheder fra modeinstituttet og snart uniformerede partikvinder på forsiden.

Irene Guenther viser med eksempler fra dekreter udstedt af propagandaministeriet,

Fig. 2
Stand på *Arbeit und Wehr* 1938, med udstillingsvindue for tøjforretning med plakater i vinduerne, der lover forbrugeren arisk fremstillede klæder. Pl. 38 i Nazi Chic.

diskussioner mellem hvad hun kalder hard-liners indenfor nazistpartiet og andre nazister, hvordan de forskellige opfattelser af ægte tysk dragt og mode ofte blev målet for indbyrdes stridigheder, stærke modsætninger og snart opfattedes som politisk korrekte snart ikke. Modsatrettede instrukser blev givet til modebladene om snart at fokusere på et ideal snart et andet. Guenther peger med sin gennemarbejdede grundige værk om fænomenet på, hvor gennemsyret tysk modeindustri var af den nazistiske tænkning, og hvor meget energi og tænkning, det tredje riges frontkæmpere egentligt lagde i "modespørgsmålet". Modespørgsmål som måtte gennemarbejdes så de kunne optræde i fuld forlængelse af tidens vigtige politiske punkter, såsom anti-semitisme, arierseringen, standardisering og klassespørgsmålet.

Det er en vigtig bog Irene Guenther har skrevet, den tager fat om diskussioner af anden verdenskrigsmoder, der sjældent har været betragtet fra tysk perspektiv.

Nazi Chic kan købes fra forlaget på: www.bergpublishers.com

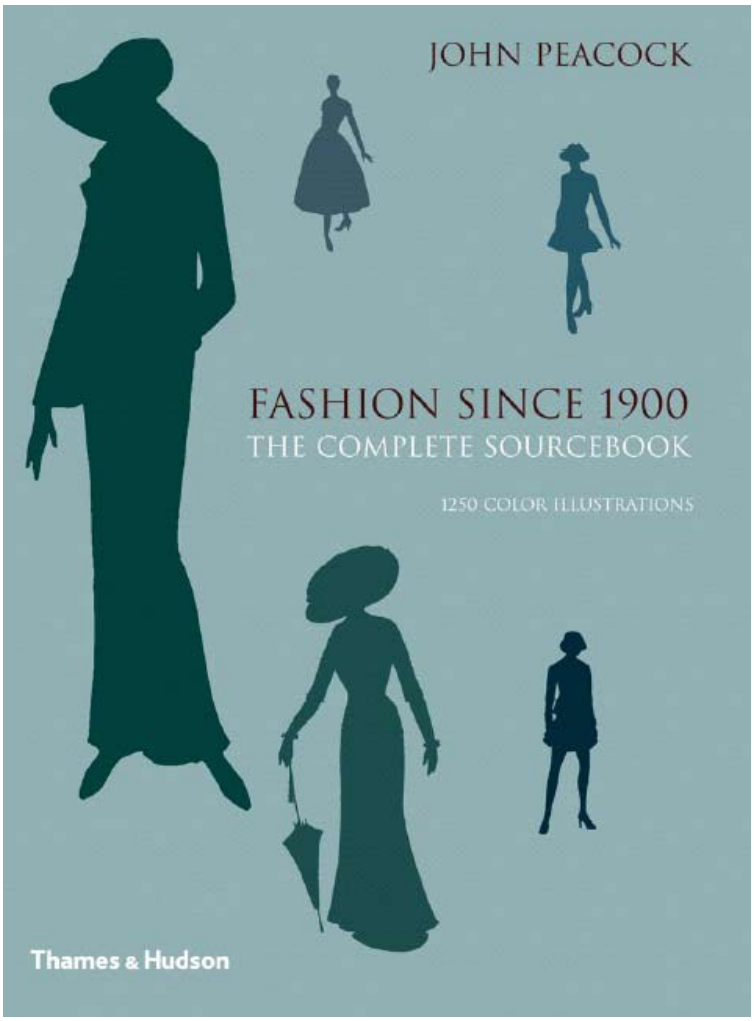
Modehistorie: tolkning og teori. Anmeldelse af: John Peacock: Fashion since 1900. The Complete Sourcebook. 1250 Colour illustrations, Thames & Hudson. 2007, London og Yuniya Kawamura: Modeologi. En introduktion till modevetenskap, Nordstedts Akademiska Förlag, 2007.

Kitt Boding-Jensen

En komparative anmeldelse af de to meget forskellige værker John Peacocks *Fashion since 1900* og Yuniya Kawamuras *Modeologi* er valgt, fordi det sætter fokus på bredden i de perspektiver, der gør sig gældende indenfor et forholdsvis snævert felt som dragt- og modeforskning.

Anmeldelsen udformer sig mere eller mindre som en opremsning af forskelligheder, hvor eneste fællesnævner kort sagt er, at begge værker forholder sig til begrebet mode.

John Peacocks *Fashion since 1900* griber det an med en visuel og æstetisk tilgang, hvor dragterne taler for sig selv, mens Yuniya Kawamuras *Modeologi en introduktion till modevetenskap* gør det fra en sociologisk og teoretisk baggrund, støvsuget fra billedmateriale. Derefter hører lighederne op, og graver man bare en smule dybere, er de nok heller ikke enige om begrebet mode.



Fordele og ulemper ved de to tilgange afhænger således også af, øjnene der ser. Denne anmeldelse vil derfor ikke alene være en afvejning af fordele og ulemper, men vil også være et forsøg på at give et billede af, hvor forskellige tilgange til tøj og mode faktisk kan være afhængig af faglighed, ståsted, interesse og formål.

Fashion Since 1900 (2007) er lige som Peacocks tidligere værker *Fashion Sketchbook 1920-1960* (1977) og *Costume 1066-1966* (1986) en samling farverige illustrationer af kvinder klædt i den pågældende periodes mode. Bogen er et samlet billede af det 20. århundredes kvindemode.

John Peacock er uddannet designer, har i mange år arbejdet for den engelske fjernsynskanal BBC som kostumedesigner, og leder i dag BBCs kostumeafdeling. Det er derfor ikke overraskende, at Peacock går til det 20. århundredes historie om mode ud fra en designmæssig vinkel.

Fashion since 1900 har en ren visuel og fagteknisk tilgang til mode, og man kan sige, at det formmæssige udtryk imiterer designerens skitsetegninger. Skitsetegningerne har både ansigt og ansigtsudtryk, hvilket i 1990ernes debat om formidling af dragter var bandlyst i frygt for at tage opmærksomheden fra dragten eller lægge for meget betydning i ansigtsudtrykket. I dag har man blødt det op, og udstillede drager kan have ansigter – oftest mannequindukker - men det kan også være mere kunstneriske giner med ståltrådsansigter som Amalienborg Museets udstilling 'En Kronprinsesse kommer til landet. Glimt fra Dronning Ingrids unge år' (2003).

Peacocks ansigter er på en gang neutrale og tidstypiske, idet håret og tilbehør også følger moden, men der er langt til fotografiets nøjagtighed.

Peacocks dragttegninger er mere detaljerede og nøjagtige end en skitsering af modehusenes halvårlige eller kvartal kollektion sandsynligvis ville være, men alligevel ikke mere end, at det for én uden en håndværksmæssig tilgang kan være svært at datere dragten. Kort sagt stiller bogen krav til læserens forkundskaber om modehistorie.

Læseren er godt hjulpet af bogens inddeling i årtier, der endvidere er inddelt i perioder af fem år. I hver periode præsenteres couture, undertøj, fritidstøj, hverdagstøj, aftentøj, brudetøj og tilbehør i form af sko, hatte og tasker. De farverige skitser dateres nøjagtigt og efter hvert

årti, følges de op af en detaljeret dragtbeskrivelse. De enkelte dragtdele bliver benævnt samt materiale, farver og snit.

I den forstand er det et fantastisk værk, der kan bruges som opslagsværk for fagudtryk og årtiets tendenser både i detaljer og som en oversigt, der findes bagerst i bogen. Bag i bogen findes også en kort præsentation af de designere, som Peacock har udvalgt til at repræsentere årtiets haute couture – finere skrædderkunst.

En styrke ved bogen er, at Peacock er sin faglighed meget tro. Han præsenterer dragterne og moden ud fra det, man ser, og forsøger hverken at gøre det til mere eller mindre end en tidstypisk kreation.

Modeologi - en introduktion till vetenskap til mode er skrevet af sociologen Yuniya Kawamura.. Det er samtidig med at være en introduktion til mode og tøj, også en præsentation af et nyt begreb – modeologi – der derved også diskuterer, hvad mode egentlig er. Bogen er baseret på Kawamuras doktorafhandling i modestudier på 'Fashion Insitute of Technology' på State University of New York.

Bogens svenske indledning er skrevet af Ulla Brück og Lizette Gradén og groft sagt, mener jeg, at man får mere ud af den end bogen i sin helhed. Introduktionen er kort og præcis og favner alligevel bredt.

I bogens begyndelse takker Kawamura et væld af mennesker, og de mange navne er kendetegnede for hele værket. Ufattelig mange navne kommer i spil lige fra begyndelsen, og det skader mere end, det gavner. Forskellige perspektiver og tilgange til mode kan man ikke komme uden om i en introduktion til mode og i en præsentation af et nyt begreb – modeologi - men når rigtig mange af de nævnte ikke kommer ordentlig i spil og kun bliver nævnt en enkelt gang, kan det være svært at rumme og forholde sig til – både for begyndere og mere erfarne indenfor sociologiens og modeteoriens verden. Efterhånden som man kommer længere ind i bogen, vænner man sig til det, men alligevel er namedropping tendensen en svaghed ved bogen.

Et af Kawamuras formål er en problematik, som ofte volder vanskeligheder. Hvad er dragt, hvad er mode, hvad er tøj, hvad er beklædning, hvad er klæder og hvornår anvender man de forskellige begreber indenfor modeforskningen? Andre har taget tilløb til samme problematik, men Kawamura går mere radikalt til værks, og skelner skarpt mellem klæder og mode. Klæder er det materielle og mode det symbolske – eller den abstrakte idé, som bliver skabt qua fællesskabets forestillinger, og som egentlig er uafhængig af klæderne. Klæder har fandtes til alle tider, mens mode er et nyere fænomen, som Kawamura daterer til midten af 1800-tallet. Denne skelnen er klar fra starten, men fordi de to begreber i praksis er så uløseligt forbundne, er det ikke altid relevant eller særlig nemt at holde de to begreber adskilte – heller ikke for Kawamura. Og det er lidt ærgerligt, når det i så høj grad holdes i hævd, som et af bogens hovedformål.

Af væsentlige problemstillinger kan det nævnes, at Kawamura negligerer designeren som geniet, der opfostrer unikke og nye moder.

Markedskræfterne samt hele det system, som mode på en gang er en del af og et produkt af, trækkes frem. Og diskussionerne om hvorvidt mode har en indre logik er blot nogle af de mange interessante problemstillinger, som Kawamura tager op. De er fordelt på syv afsnit, der hver især tager fat i de ifølge Kawamuras sammenhængende og internt betingede aspekter af modesystemet.

- Kapitel 1 er skrevet som en introduktion, der diskuterer modebegrebet, præsenterer den faglige kontekst og værkets opbygning.
- Kapitel 2 går i dybden med de sociologiske tilgange til mode.
- Kapitel 3 tager fat om moden som et system, og dets historik.
- Kapitel 4 diskuterer og afmystificerer designeren.
- Kapitel 5 tager fat i modens udbredelse.
- Kapitel 6 handler om forbrugeren og
- Kapitel 7 samler kort op på bogens hovedpointer og perspektivere til, hvad man godt kunne have ønsket sig, var en del af selve bogen, nemlig den postmoderne modeforskning.

Med *Fashion since 1900* og *Modeologi* har vi fået to værker, der på to meget forskellige måder bidrager til modeforskningen. Læsningen af de to værker fik mine tanker hen på Lou Taylors åbningstale ved modekonferencen 'Fashion and Dress Cultures' på Danmarks Designskole i 2005. Lou Taylor slog et slag for, at udstillinger blev vurderet på lige fod med akademiske artikler. Med den udtalelse forholder hun sig til diskussionen om, at forskning i dag bliver målt og afvejet på hvor og hvor mange artikler, den enkelte udgiver. Men i tråd med Lou Taylor vil jeg vove at påstå, at arbejdet med en udstilling kræver mindst lige så meget forarbejde, kendskab til feltet, overblik osv. som en artikel optaget i et anerkendt tidsskrift. Og på samme måde er John Peacocks skitsetegninger udtryk for et overblik over et enormt materiale og kendskab til moden, der for mig at se er på linje med Kawamuras teoretisering af mode.

Anmeldelse af: Costume: Design and Decoration. ICOM's Costume Committee. Proceedings From the 58th Annual Conference 9-13th October 2006, Copenhagen, Denmark and Lund, Sweden. (Red.) Katia Johansen. ICOM, Copenhagen 2007. 179 sider, gennemillustreret.

Camilla Luise Dahl

Den 9-13 oktober 2006 afholdt ICOM Costume committee sin årlige konference, denne gang i København og Lund.

Dette er der nu kommet den trykte udgave af foredragene fra konferencen ud af. Bogen er egentligt en antologi sammenfattet under titlen *Costume: Design and Decoration* (Dragt: design og dekoration). Den e redigeret af Katia Johansen fra Rosenborgsamlingen, der også har forfattet en af artiklerne i bogen, samt er medforfatter til introduktionen sammen med Britta Hammar og Pernilla Rasmussen.

Bogen indeholder ligesom konferencen gjorde, ikke mindre end 35 forskellige bidrag om dragter.

Bogen dækker bredt artikler om alt fra oldtidsdragter til nyere tid, om museologi til konservering og dragt- og modehistorie. Artiklerne er skrevet af en lang række internationale og danske fagfolk med hovedområde i dragt og tekstil gennem tiden. For blot at nævne enkelte, kan findes bidrag af Ulla Mannering (*Prehistoric Costume in Denmark*), Katia Johansen (*Royal Danish Costume in the 1600s*), Bjarne Kildegaard (*The 1950s, the Golden Era of Danish Haute Couture*), Kay Staniland (*Flowers large and distinct 1662-64*), Naomi E.A. Tarrant (*Men's Smock frocks and their Embroidery in 19th century England*) og June Swann (*Decorating Shoes*).

Med så omfattende en forfatterrække vil det naturligvis være for omfattende at gennemgå alle artikler i indeværende anmeldelse. Der er tydeligvis ramt bredt og det viser bredden i ICOM's konference og publikation.

Der findes artikler om folkedragter og landlig dragt i Norge og Danmark, heriblandt artikler af Aagot Noss, der har skrevet om dragter fra Jølster i Norge, finske Mariliina Perkkos bidrag om hofdragt i kejsertidens Rusland og Esther Grølsted fa Nationalmuseets artikel om danske egnsdragter. Artikler om nyere tids mode fra 1900 til nu, om haute couture og mode inkluderer

blandt andre artikler om tjekkisk mode, om dansk mode i 1950'erne, om stangtøjets historie ved forrige århundredeskifte. Heriblandt må Ingeborg Cock-Clausens bidrag: *Ready-made Clothes and Fashion in Denmark around 1900*, fremhæves.

Tove Engelhardt Mathiassens artikel: *A Survey of 140 Years of Collecting Historical Costume*, er et bidrag til museologiens og dragtsamlingens historie.

Der findes artikler om historisk klædedragt dækkende perioder som oldtid, middelalder, renæssance og barok. Om tekstile teknikker som strikning, tekstiltryk og smocksyning, om franske kniplinger, om perlebroderede dragter i middelalderens Polen, om hofdragter, egnsdragter, modedragter, liturgiske dragter og uniformer, om dekoration i form af bånd, perler og udsyninger. Med andre ord, der er nærmest intet emne, periode eller vinkel til dragt, mode, teori og historie, der ikke er berørt i denne velillustrerede bog.

Det er en smuk samling artikler ICOM har udgivet, flot trykt og gennemillustreret med billeder i høj kvalitet.

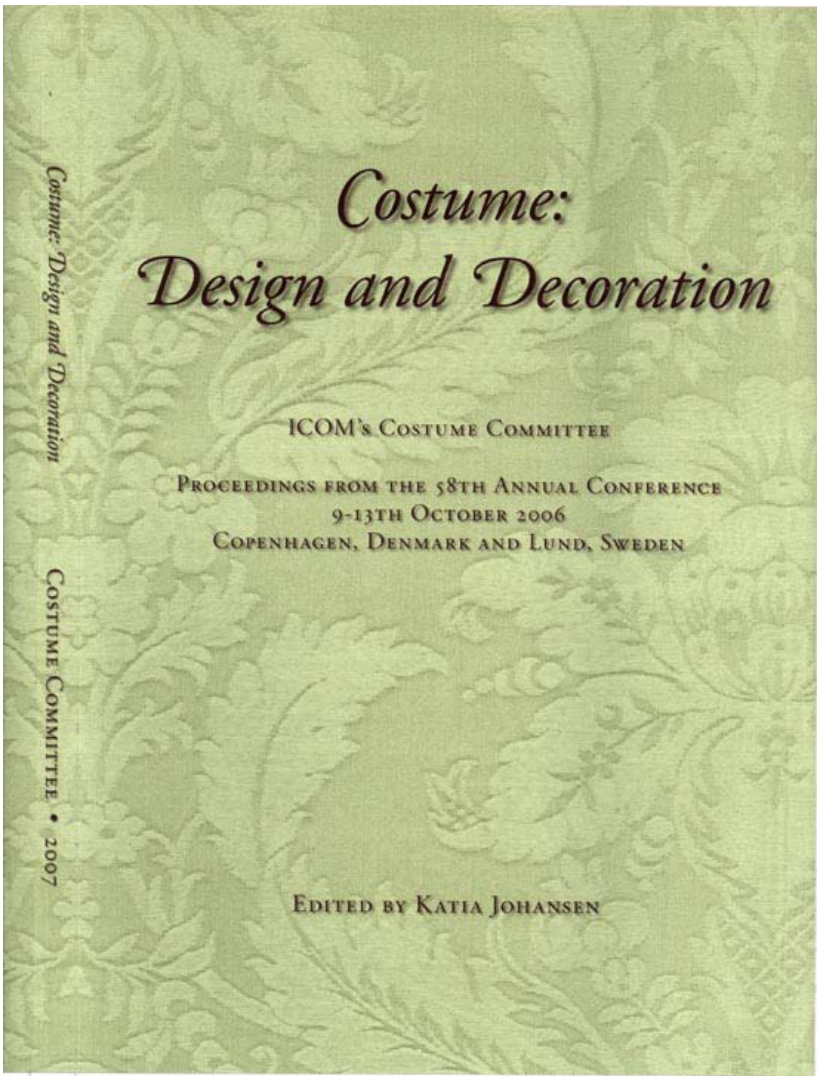


Fig. 1
Chr. IVs blodstænkte trøje af fløjlsbrokade fra 1. juli 1644, fra Rosenborgsamlingen. Illustration fra Katia Johansens artikel: Royal Danish Costume in the 1600s.

Fig. 2
Bryllupsdragt af lyseblåt silkemoiré fra 1857, nu i Den Gamle Bys samlinger. Illustration fra Tove Engelhardt Mathiassens artikel: A Survey of 140 Years of Collecting Historical Costume

Mange af artiklerne er korte og præsenterer kortfattet emnet for den bredere læserskare, de korte artikler har gjort det muligt at præsentere og formidle et så bredt forskningsfelt som muligt og vise omfanget i dragtstudier i dag i en ellers ikke større publikation.

Bogen burde ikke blot finde vej til den dragt- og tekstilinteresseredes bord, men kan tillige anvendes som en grundbog og inføring i dragtstudiet, se fagets metoder og teorier i studier af dragt, udstilling af dragt, og en oversigtig præsentaton af modens- og klædedragtens historie.

Anmeldelse af:Ian Kelly: Beau Brummell. The Ultimate Man of Style (2006). Free Press. 393 sider.

Torsten Grunwald

Jakkesættet er så gammelt, at det kan virke som en tidløs dragt. Men som alle andre klædningsstykker har jakkesættet selvfølgelig en historie.
Det er dog svært at sige, hvornår historien egentlig begynder. Nogle – fx Kuctha i *The Three-Piece Suit and Modern Masculinity* (2002) – starter ved Charles II af England, der i opposition

til franske modeluner indførte en lov, der tvang adelen til at bære en mørk uldvest i embeds medfør.

Men de fleste vil nok frem til 1800-tallet, og nærmere bestemt: George Bryan Brummell (1772-1840). Denne dandy, der i begyndelsen af 1800-tallet hang ud med prinsen af Wales, dukker op her og der og alle vegne, hvis man begynder at grave i jakkesættets historie.
Men hvad var det, George Bryan Brummell - kaldet "Beau" Brummell af samtiden - gjorde så eftertrykkeligt, at mange anser ham for jakkesættets alter ego?
I *Beau Brummell. The Ultimate Man of Style* (2006) gør skuespilleren og forfatteren Ian Kelly sit for at besvare spørgsmålet, blandt andet ved at fortælle forhistorien til fænomenet Beau Brummell:

Brummell blev født ind i overklassen, men en overklasse med en meget kort historie. Faderen havde arbejdet sig op fra ingenting til et af de allerfineste embeder i landet som førstesekretær for den mangeårige premiereminister Lord North. Brummell kom på kostskolen Eton og videre derfra til Oxford. Dog ikke længe. Han lavede intet, og blev sendt i militæret af sin far, som man havde for vane dengang med besværlige rigmandssønner.

Det var opholdet der i "The Tenth Regiment", et kavaleri, at hans ideer om det rette mandedragt tog form. Brummells regiment var det eneste regiment, der jævnligt trak i åleslanke bukser eller mere præcist: pantaloner. Netop pantalonerne, der kan give illusionen af lange ben, skulle blive det klædningsstykke, han få år senere gør så moderne i London. Pantalonerne er også et godt eksempel på, hvordan Brummell var påvirket af antikkens kropsidealer, ligesom mange andre var på den tid.

I 1799 forlod Brummell militæret med rank af kaptajn, og tog hul på livet som dandy i storbyen. De næste 17 år, til han flygtede forgældet til Frankrig i 1816, skulle han leve det mest formidable overfladeliv, som tænkes kan: hor, gambling, gourmet og lækkert tøj. Kombination af kvikke bemærkninger, skulpturel krop og øje for tøj gjorde Brummell til et modeikon. Selv prinsen af Wales, som han mødte i militæret, fulgte nøje hans stil.
Men hvad var det specielle ved hans stil?

Understated chic

Kelly leverer en række argumenter og dokumentation for Brummells indflydelse og bringer de velkendte og vidunderlige Brummell-citater, fx:

"*Ingen parfume, men det fineste lærredstøj, masser af det, og vasket på landet.*"

Og:

"*Du er ikke velklædt, hvis folk på gaden ser efter dig.*"

Samtidig fortæller Kelly, at Brummell skabte præcedens for et dagligt bad, og at han havde en omfattende viden om uldstoffer, og om jakkesættets rette pasform.

Men læseren finder få detaljerede gennemgange af Brummells dragt. Der er ikke meget at hente på den front, hvis man betænker, at bogen er næsten 400 sider. Bedst er Kelly på side 115: "*Over his white shirt and perfect neckcloth, Brummell wore a pale or white waistcoat - or 'vest' in the parlance of the tailors of the period and in modern American usage. The waistcoat hid a small addition to a gentleman's wardrobe that is often forgotten in the annals of fashion history and Brummell's place in it: braces or suspenders. These are absent from the wardrobes of the previous generation ... Without them, the severe line along the thighs and lower legs was impossible, as belts were both inimical to the style and unflattering to the majority. Brummell wore breeches or pantaloons in the morning, in soft stocking-woven fabric or often soft leather, All this pale and white palette was thrown into sharp relief with two items in dark colors. A dark jacket - always deep blue - was cut away at the front to form tails, for ease on horseback but also to increase the apparent length of the wearer's legs. Black Hessian boots - from Hesse in Gemany - completed the ensemble. These were walking or riding boots with a tassel at the front that served to distinguish them from turn-top riding boots, which briefly had about them the taint of Napolean. The perfection of the cut and sculptural strength of the style were communicated with even greater clarity and strength by the sober palette.*"

Den sublimerede mandekrop

Set i relation til den særudstilling om mandedragten, som Fyns Kunstmuseum havde i sommeren

2007 om jakkesættet (”Den forsvundne krop – mænd og mode 1750-2007”) er Kellys beskrivelse interessant: Brummell bruger sit jakkesæt bestående af mørkeblå kjol og hvide pantaloner til at forbedre mandekroppen. Han ønsker bestemt ikke at gemme den, hvad der står i modsætning til Fyns Kunstmuseums ide om mandekroppen, der forsvinder bag jakkesættet. Habitten med den korte jakke, der dukker op i slutningen af 1800-tallet, har rigtignok et løsere snit, men allerede i begyndelsen af 1900-tallet får habitten markerede skuldre og stærk taljering, der handler om at fremhæve mandens fysiske styrke.

Citatet fortæller også, at Brummell ikke var den store opfinder af klædningsstykker og tilbehør. Kjol, slanke bukser og langskaftede militærstøvler var stilen dengang. Det var mere ved måden, hvorpå han bar den postrevolutionære mandedragt, at han gjorde en forskel. Eller som Kelly også skriver: ”T*he style made an immediate impact. This was not so much because Brummell had been an innovator, although in small part he had. His impact came because the style required a reeducation of many men – notably Brummell's friend the Prince of Wales*.”

Prinsen og de andre dandyer i London lærte at sammensætte tidens dragt - støvler, pantaloner, kravat og kjol – af Brummell. Han viste, hvordan de kunne nærme sig den ”polished ease”, som den dominerende klasse havde smag for.

Ikke overraskende endte det galt for Brummell. Han ragede uklar med kronprinsen, forgældede sig voldsomt, og i 1816 måtte han hastigt sejle over Kanalen til Caen på den franske kyst. Der begyndte en langsom deroute, som endte på et asyl for gale en forårsdag i 1840. I mere end 20 år levede Brummell af venners velvilje, mens håret faldt af og tænderne ud, godt understøttet af den syfilis han havde erhvervet sig i London.

På den måde bliver Ian Kellys bog også en klassisk fortælling om æstetikerens uundgåelige undergang. Og en fortælling, der tilmed har godt fodfæste: bogen baserer sig på en bred palet af kilder, blandt andet breve fra Brummells hånd, øjenvidneberetninger om Brummell og vandreture ad Brummells egne ruter i Londons gader.

Teknologiske tekstiler. Anmeldelse af : Techno Textiles: 2. Revolutionary Fabrics for Fashion and Design. Sarah E. Braddock Clarke & Marie O'Mahony. Thames and Hudson , Paperback 2007. 208 sider, 337 farveillustrationer. Se http://www.Thameshudson.co.uk

Joy Boutrup

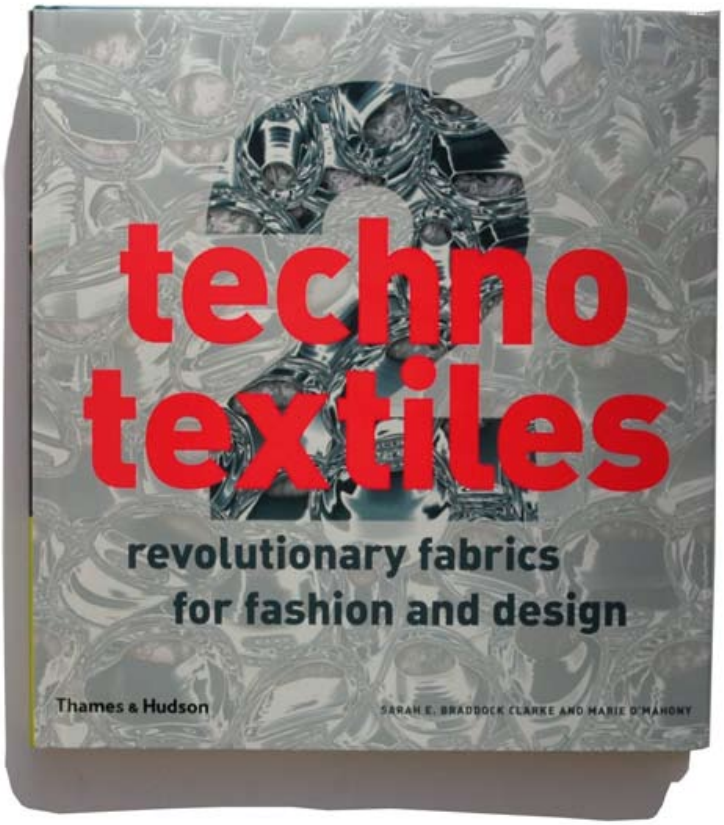
Som det fremgår af titlen, er bogen en fortsættelse af Techno Textiles 1, som udkom i 1998. Bogen giver et bredt indblik i, hvad der rører sig inden for udviklingen funktionelle tekstiler og tekstile teknikker. Den er rigt illustreret med eksempler fra mode og arkitektur, hvor nye tekstiler eller nye anvendelser af allerede kendte teknikker er anvendt.

Bagest i bogen er en lille ordbog med ordforklaringer på de fænomener, som optræder i tekster og billedtekster. Der er desuden en beskrivelse af hver enkelt af de tekstilkunstnere eller –designere, hvis arbejder er vist i bogen, samt en kort beskrivelse af de repræsenterede firmaer.

Bogen er spændende læsning og egnet som inspirationskilde og opslagsværk, hvis man ønsker et helhedsbillede af, hvor og i hvilke retninger udviklingen går. Der er dog lagt mere vægt på det spektakulære og visuelt inspirerende ved valg af illustrationer, end på det egentligt oplysende. Ind imellem er der eksempler, hvis nyhedsværdi er tvivlsom for tekstile fagfolk, men som kan være med til at give læsere med anden baggrund oplysninger i helhedens interesse.

De detaljerede forklaringer om metoder og virkemåder er sparsomme, hvilket er at forvente i denne type bog, hvis bredde og omfang gør det vanskeligt. De omfattende henvisninger giver imidlertid mulighed for opsøgning af mere dybtgående informationer, hvis man ønsker det.

Publikationen af denne bog er medvirkende til at højne respekten og interessen for tekstiler hos en meget bred gruppe mennesker uden tilknytning til det tekstile område. Det er også en væsentlig håndbog for alle, som beskæftiger sig med nutidig beklædning og modens udvikling.



Moderne modeteori for middelalderforskningen.

Anmeldelse af: Sarah-Grace Heller: Fashion in Medieval France. Boydell & Brewer, 2007. 206 sider, ingen illustrationer.

Camilla Luise Dahl

Sara-Grace Hellers bog lyder umiddelbart som et traditionelt bidrag i rækken af historien-om-moden bøger. Det er den imidlertid ingenlunde. Hellers projekt er en dragtteoretisk metode og teori med fransk middelalder som ramme. Heller gør først og fremmest op med forestillingen om at moden som system opstod i een bestemt periode. I nyere dragtforskning er det eksempelvis en almindelig antagelse at egentlig mode som begrebskompleks, først opstår i midten af 1800-tallet (jvf. Kawamura, se anmeldelse her i nummeret). Indenfor middelalderdragtforskningen er det den gængse antagelse, at modesystemet opstår omkring 1350, da der sker en markant ændring i mandsdragten ved denne tid.

Heller vil bort fra den gængse opfattelse af at moden er datérbar og kan placeres indenfor een bestemt tidsramme. Istedet argumenterer hun at mode sat i system kan observeres indenfor enhver tidsramme og kontekstualiseres indenfor ethver historisk periode. Dette gøres særdeles overbevisende. Hellers tidsramme er sat til middeladeren, og med solid argumentation, gennemgår hun eksempler på mode sat i system før den sædvanlige datering til 1350, nærmere bestemt i perioden 1160-1330. Hendes teorier og argumentation er baseret på franske forhold, men metoden er anvendbar på andre tider og geografiske områder.

Gennem kapitler med titler som: 1: *Sine qua non* of a Fashion System, 2: The Birth of Fashion, 3: Desire for Novelty and Unique Expression, 4: Words for Fashion, 5: The Desire for Spending Money, 6: The Development of Shopping og 7: The Seduction of the Well-Draped Form, sætter Heller fokus på definitionen af modebegrebet og dets anvendelse i en middelalderlig kontekst. Heller opsætter et teorikompleks til at definere hvad, der kendetegner mode som system i modsætning til blot at være påklædning eller dragt.

Heller genemgår 10 punkter, hun mener er betegnende for det der teoretisk kan defineres et modesystem (Fashion system), af punkterne kan blandt andet nævnes de tre første: "*1) A fashion system produces a relative disqualification of the past, due to a particular concept*

of time that privileges the new. In contrast would be a traditional society, where greater value is placed on the old and respected than on the new and innovative in various kinds of social problem-solving (everything from how to educate scholars to how to govern the ***polis*** *to what to wear. 2) In a fashion system, there is society-wide desire for constant, systematic change, as opposed to a social system where change is sporadic and irregular. 3) Fashion represents a means of individual expression within a framework of social imitation*." (Heller, s. 8-9)

Overbevisende indkorporerer Heller disse punkter i sin analyse af et bredt udvalg af skriftlige kilder, såsom samtidig litteratur, overflødighedslovging og regnskaber.

Det er en fantastisk velskrevet bog Heller har skrevet og hun formår at placere højmiddelalderen (ca.1160-1330) på det modeteoretiske landkort. Med over-bevisning føres læseren gennem synlige tegn på mode sat i system, i en historisk periode, der ellers har været stedmoderbehandlet i dragt- og modeteoretisk sammenhæng.

Som noget ganske enestående tilbyder Boydell & Brewer Dragtjournalens læsere 25% i rabat ved køb af denne titel. Bestilling kan foretages på www.boydell.co.uk/souk.htm og yderligere information om bogen kan findes på: www.boydell.co.uk/4384110X.HTM
Normalpris for Fashion in Medieval France er £50.00 (engelske pund) med 25% rabat er prisen £37.50. For at opnå de 25% rabat anføres Reference code: 07266 ved bestillingen hos Boydell & Brewer.
Tilbudet gælder for Dragtjournalens læsere indtil d. 31. marts 2008.

Fig. 1
Bitte Kai Rand. Forår 1986

Anmeldelse af: Bitte Kai Rand. Samlet af Rasmus Nordquist & E-type. 56 sider, gennemillustreret i farve og sort/hvid. Privattryk, Kbh., 2006.

Camilla Luise Dahl

Bogen Bitte Kai Rand er udgivet i forbindelse med 25 års jubilæet for designhuset af samme navn. Bogen gennemgår i tekst og billeder 25 års designhistorie, fra Bitte Kai Rands uddannelse på først Margrethe-skolen, siden Danmarks Designskole, afsluttet i 1979, over etableringen af de første kendte strikdesigns i 1981 og frem til nutidens Bitte Kai Rand design og brand 25 år efter, i 2006.

Bitte Kai Rand startede i 1981, da Bitte overtog Steens Hjemmestrikkeri, der var ved at lukke efter 25 år. I begyndelsen var det blandt andet designere og buntmagere, der taltes blandt hendes kunder, og som hos Bitte fik specialfremstillet strikket tilbehør til deres kollektioner. Men allerede kort efter producerede hun en lille kollektion af ti forskellige strikprodukter, designet af hende selv. Den lille kollektion, der kunne fås i utallige farver blev hurtigt en større succes end forventet, og allerede i julen 1982 kunne Bittes strikvarer fås i Illums Bolighus. Dette var grundstenen til det senere Bitte Kai Rand brand. Op igennem 1980'erne blev mærket i stigende grad professionaliseret, fik større udvalg og bredere kollektioner. I 1984 var en større kollektion klar på Københavns modemesse i Bella Centret. Kollektionen var baseret på "byggeklodsprincippet" hvor de enkelte dele, der kunne fås i utallige farver, kunne kombineres på kryds og tværs til forskellige looks. I forbindelse med professionaliseringen kom Bitte Kai Rands første professionelt producerede katalog på gaden i sommeren 1985.

I 1987 var Bitte medstifter af Copenhagen Fashion Group, en gruppe bestående af relativt nyetablerede designere og modehuse.

I 1980'erne og 1990'erne kom også nye materialer og designs til i kollektionerne, og nye brands samlet under Bitte Kai Rand design, blev etableret. I 1987 kom den første menswear kollektion samlet under navnet Carl. Til at starte med indeholdt kollektionerne strikvarer og mindre dragttilbehør til mænd. Det mindre label KAI blev etableret i 1998, der indeholdt mere sporty kollektioner. I 1993 blev jeans-linjen BKR Jeans etableret, og i 2005 blev det nye label

Fig. 2
Bitte Kai Rands menswear kollektion Carl 1987.

Rand Jeans præsenteret på Copenhagen Fashion Week. Rand Jeans designet gik tilbage til cowboybuksernes oprindelige funktion som arbejdstøj og præsenterede kunderne for et mere kreativt alternativ til praktiske jeans.

Bitte Kai Rand mærket har også gennem tiden været omgærdet af kontroverser. Allerede i de tidlige 1990'ere brugtes ældre modeller til reklamebilleder af Bitte Kai Rands strikvarer – længe før det blev acceptabelt endsige populært at lancere "almindelige" kvinder i reklamer. Senere kom reklamer med en ammende kvinde og en smilende kvinde med guldtand, åbenbart for meget for visse firmaer, der solgte Bitte Kai Rand designs.

I dag sælges Bitte Kai Rand designs i over 400 butikker rundt om i verden, og underafdelinger af Bitte Kai Rand modehuset findes udover i Danmark, også i blandt andet Sverige, Norge og Belgien.

Fig. 3
Bitte kai Rand. Fall & Winter 2006.

Bogens hovedvægt er lagt på billedmaterialet, og det er en visuel rejse gennem 25 års designhistorie. Man følger firmaet fra de tidligste privatbilleder til topprofesisonelle catwalk shots, gennem glittede reklamer og modeshows. Når det først og fremmest er æstetikken og det visuelle, der er sat i højsædet, så skal læseren ikke forvente en teksttung præsentation af firmaets historie men en delikat og lækkert anrettet billedkavalkade. Bogen er henvendt til kunder og designinteresserede, der gennem design, flotte billeder og smukt layout kan glæde sig over at have en lækkert indbundet billedbog over et af de største danske designfirmaer liggende fremme på bordet.

Bidragsydere til dette nummer:

Joy Boutrup
Uddannet tekstilingeniør med tekstilkemi som speciale og lektor ved Kolding Designskole. Boutrup har skrevet artikler og anmeldelser om dragt og tekstil.

Camilla Luise Dahl
Grundlægger og redaktør af Dragtjournalen. Uddannet Cand. Mag i historie, Københans Universitet med fokus på dragthistorie og -teori. Har tidligere udgivet flere artikler og skrifter om dragt og mode i historisk lys.

Torsten Grunwald
Fast anmelder på Dragtjournalen. Som ekspert i herrebeklædning og dets tilbehør, har Torsten Grunwald tidligere anmeldt bøger og skrevet artikler om herremode for flere dagblade og aviser.

Kitt Boding Jensen
Er cand. mag i europæisk etnologi, Københavns Universitet, 2006. Boding Jensen er foruden redaktør af Dragtjournalen museumsinspektør i Historiens Hus, Hvidovre og på Cirkusmuseet.

Kristine Holm Jensen
Uddannet cand.mag. i etnologi. Holm Jensen er museumsinspektør og leder af Textilforum i Herning.

Marie Riegels Melchior
Uddannet cand. mag i europæisk etnologi og nu ph.d.-stipendiat ved Danmarks Designskole og Kunstindustrimuseet. Riegels Melchior har tidligere publiceret diverse artikler om begrebet ”dansk mode” og om dragt og mode i nyere tid.

Anja Olsen
Er museumsinspektør på Cirkusmuseet i Hvidovre, og har i en årrække beskæftiget sig med Cirkusmuseets samling af dragter og kostumer.

Kirsten Toftegaard
Daglig leder af Tekstil- og dragtsamlingen og kurator på Det danske Kunstindustrimuseum, hvor hun har været ansat siden 1997. Har arrangeret et utal af udstillinger om tekstiler og dragter, har skrevet flere artikler om samme emner, bl.a. til Den Store Danske Encyklopædi.