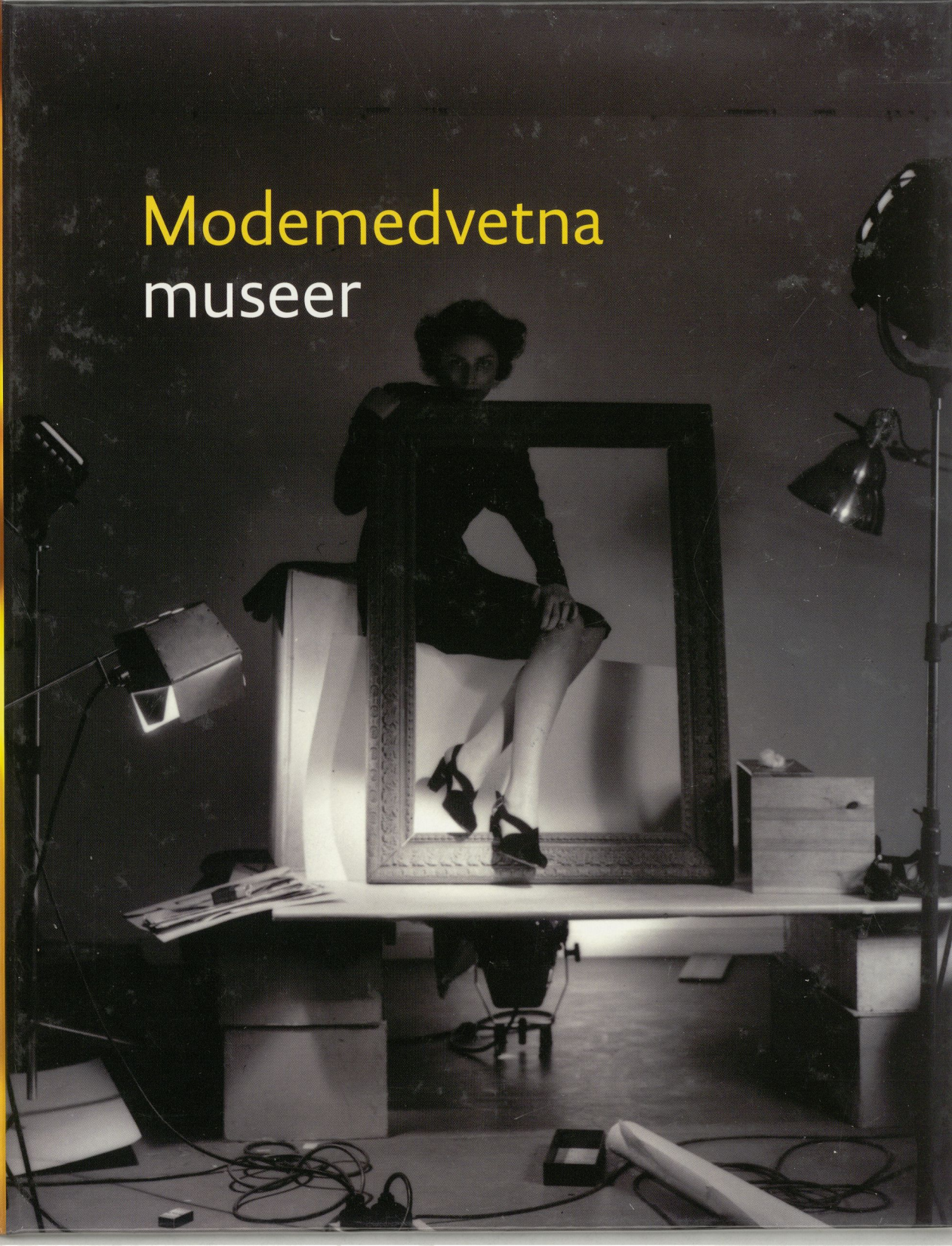


Modemedvetna museer

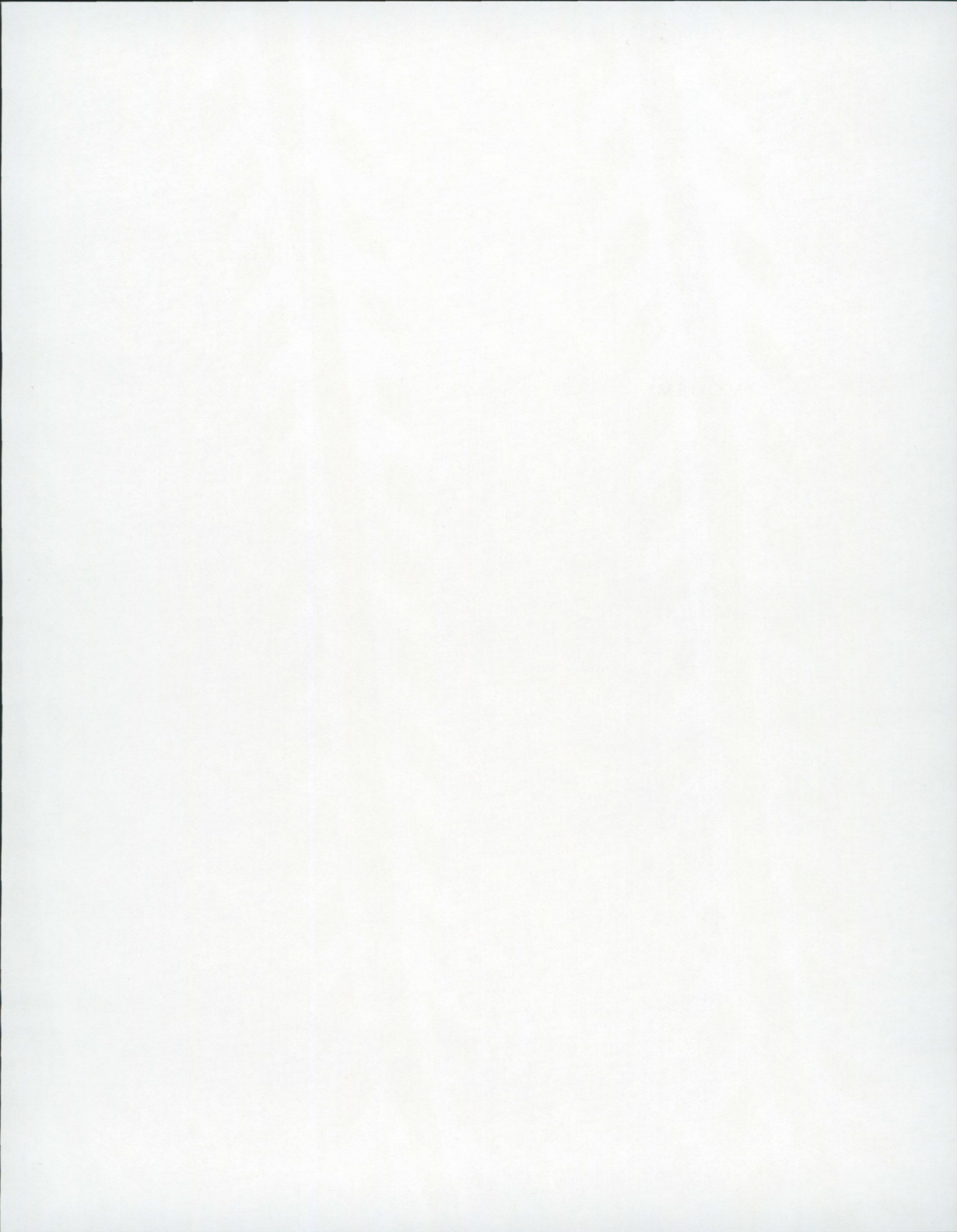
Modemedvetna
museer

FATABUREN 2010









MODEMEDVETNA MUSEER



Foto Gunnar Lundh 1943, Nordiska museet.

Modemedvetna museer

NORDISKA MUSEETS OCH SKANSENS ÅRSBOK 2010

Red. Christina Westergren och Berit Eldvik



FATABUREN Nordiska museets och Skansens årsbok, är en skatt av kulturhistoriska artiklar som publicerats under mer än ett sekel.

Årsboken började som ett häfte med rubriken »Meddelanden«, redigerat 1881 av museets grundare Artur Hazelius för den stödjande krets som kallades Samfundet för Nordiska museets främjande. 1884 publicerades den första kulturhistoriska artikeln och när publikationen 1906 bytte namn till »Fataburen. Kulturhistorisk tidskrift« kom de vetenskapliga uppsatserna att dominera innehållet. Från och med 1931 fick årsboken Fataburen en mer populär inriktning och i stora drag den form som den har idag. Fataburen har sedan dess förenat lärdom och sakkunskap med syftet att nå en stor publik.

Fataburen är också en viktig länk mellan Nordiska museet och Skansen, två museer med en gemensam historia och en gemensam vänförening. Varje årsbok har ett tematiskt innehåll som speglar insatser och engagemang i de båda museerna, men verksamhetsberättelserna trycks numera separat och kan rekvireras från respektive museum.

Ekonomiskt stöd från Nordiska museets och Skansens Vänner gör utgivningen av Fataburen möjlig.

Fataburen 2010
Nordiska museets förlag
Box 27820
115 93 Stockholm
www.nordiskamuseet.se

© Nordiska museet och respektive författare
Omslag och grafisk form Lena Eklund
Omslagsfoto Kerstin Bernhard (framsida) och Mats Landin, Nordiska museet
För- och eftersättsblad Detalj av klänning från 1860-talet. Foto Mats Landin, Nordiska museet

Tryckt hos NRS Tryckeri, Huskvarna 2010
ISSN 0348 971 X
ISBN 978 91 7108 540 5

INNEHÅLL

Modemedvetna museer. *Inledning* 7

CHRISTINA WESTERGREN OCH BERIT ELDBIK

Svensk folkdräkt och folklig modedräkt 17

HÅKAN LIBY

Guldknappen – ett svenskt designpris 37

ZINGOALLA ROSENQVIST & ELIN VON UNGE

Dräktbild, modebild, tidsbild 55

ANNA DAHLGREN

Festligt och fantasifullt. Historiska kläder från
Skansens barndom 75

ANN RESARE

Trovärdigt och levande. Kläder i Skansens
kulturhistoriska förmedlingsarbete 89

ERIK THORELL

Schalen – ett modeplagg 115

BERIT ELDBIK

Elastiska byxor och begrepp. Om haremsbyxor,
turkiska byxor, Bloomers, haremskjolar, puffbyxor
och seroual 129

LEILA KARIN ÖSTERLIND

Uniformen i modet, modet i uniformen 147

MARIANNE LARSSON

Moderna barnkläder och moderiktiga barn 167

VIVEKA BERGGREN TORELL

Från Hollywood till Stockholm.
Representationer av filmstjärnors klädstilar
i Filmjournalen 1920–1930 195

THERÉSE ANDERSSON

Konsumtionens platser.
Om varuhus, mode och bloggare 215

KARIN FALK

Mode och återbruk 233

ANNELI PALMSKÖLD

Fashion-conscious museums. *Summary* 252

Källor och litteratur 257



Foto Mats Landin 2010, Nordiska museet.

Modemedvetna museer

När den i stort sett okände Christian Dior lanserade New Look våren 1947, bara året efter att han grundat ett eget modehus, blev reaktionen enorm. Då, för sextio år sedan, dikterades fortfarande modet från Paris och det handlade om *en* enhetlig stil, en linje som blev den förhärskande. Att i en sådan tid komma med något som så fullständigt bröt med det rådande modet kunde inte uppfattas som något annat än en revolution och alla klädintresserade delades i två läger. Modevärlden strax efter kriget var visserligen mottaglig för något nytt efter alla år av klädbrist och omsydda kläder i ransoneringens kölvatten. Krisårens mode hade varit präglad av kriget på många sätt, den kvinnliga silhuetten hade blivit mer maskulin med strama linjer, kavajlika jackor och kappor, raka axlar med axelvaddar, kjolar som nådde till knäna och var snäva för att inte dra för mycket tyg. Men att ta i som Dior gjorde när han ville ge kvinnorna en ny stil tog andan ur de flesta. Den debatt som följde kan man läsa om i svenska tidningar hösten 1947 och våren 1948.

I vår tid när mode har så många olika uttryck samtidigt kan det vara svårt att förstå att ett mode kan vara så genomgripande och

**CHRISTINA WESTER-
GREN** är förlagsredaktör
vid Nordiska museet och
redaktör för årsboken
Fataburen.

BERIT ELDBIK är
etnolog med textilinriktning
och intendent vid Nordiska
museet.





Den nya kjollängden kallades ballerinalängd eller ankellängd och den stil Dior skapade våren 1947 levde vidare i flera år. På många sätt fanns likheter med krinolinmodet hundra år tidigare. Det som framförallt var stötande för många i det nya modet var de långa och tygrika kjolarna. I de mest extrema modellerna kunde det gå åt uppemot tjugo meter sidentaft för att få den önskade vidden. En annan invändning var, att för att de snäva livet skulle sitta vackert krävdes korsetter av midjan, en ny variant av det gamla snörlivet. Fredrika Bremer-förbundets tidning Hertha skrev: »För en kvinnoorganisation, som under ett drygt halvsekel varit besjälad av förvissningen om att utvecklingen skulle göra kvinnorna till självständiga, ansvarsfulla samhällsmedlemmar är det onekligen nedslående att se dem inte ens kunna bestämma om sin egen klädsel.«

Direktör Sven Salén yttrade sig i tidskriften Textil och Konfektion 1948: »De moderna swingkjolarna är formliga vidunder till tygslukare ... Något så ekonomiskt oansvarigt, som denna modekampanj hade jag aldrig trott mig få uppleva.« Modeskribenten Gwen i Stockholms-Tidningen menade att han missuppfattat det mesta och att det handlade om att man nu gjorde kvällsklänningarna 8–10 cm kortare och förmiddagskläderna lika mycket längre.

Mode från Dior (t.v.) och Diorinspirerat mode i Stockholm 1951 och 1953. Foto Erik Holmen, Nordiska museet.

allomfattande. Men de som var med kanske minns. Och de som inte var med kan begrunda de bilder, berättelser och föremål som finns sparade i museer och arkiv – vårt kollektiva minne.

Mode handlar om det nya, det framåtblickande, föränderliga och förgängliga. Museer och minnen är det som finns kvar. Kläder har från första början varit viktiga i det museum som nu är två – Nordiska museet och Skansen – men de folkdräkter som först samlades in sågs snarast som en motsats till mode. Det som präglade museernas framväxt var tillbakablick och intresse för det förindustriella samhället, och den dräkthistoriska kunskap och forskning som har varit knuten till museernas samlingar har delats in genom begreppen folkdräkt och modedräkt, begrepp som har innehållit värderingar och haft koppling till olika sociala skikt. Kategorierna allmoge och högre stånd har avsett både föremåls-samlingar och organisation och när det gäller människors sätt att klä sig har museets traditionella indelning varit särskilt seglivad.

Men begreppen har också nyanserats och problematiserats inom museerna. Frågor om hur människor varit klädda i olika tider och på olika platser har fått nya svar, sättet att klä sig har kopplats till samhällsförändring, till förändringar i produktion och konsumtion, till olika tiders syn på manligt och kvinnligt och till en förändrad syn på grupptillhörighet och individualitet. Mode som företeelse har under senare år fått allt större betydelse, både i samhället och i museet, både i insamlingen och i synen på det insamlade materialet. En akademisk modeforskning har vuxit fram med nya abstrakta modebegrepp. Nya teorier och tankar har också fått allt större plats i museernas utställningar och förmedling.

Kläder och mode är idag ett av Nordiska museets fyra profilområden. Det är ett uttryck för att museet har stora dräktsamling-

ar och stor samlad kunskap på området, men också för en ny inriktning och nya perspektiv.

Kanske är det avståndet i tid som gör att ett mode som New Look framstår så tydligt. Och kanske kommer vi om femtio år att kunna urskilja något liknande i vår tid. Eftersom bevarade plagg, bilder och arkivmaterial i efterhand kan skapa en förståelse som samtiden bara anar för modets många bottnar måste museets roll



Foto Mats Landin 2009,
Nordiska museet.

även på modescenen bli att minnas, och att genom minnet skapa en klarare bild. Men en förutsättning för en djupare förståelse i framtiden är intresset för modet i samtiden.

Museer är idag modemedvetna i flera bemärkelser även om modet i takt med att det fått större betydelse blivit svårare att överblicka. Medvetenheten och förändringen i museernas sätt att samla och presentera kläder och mode skildras i flera av artiklarna i *Fataburen 2010*. Boken speglar också en öppenhet för den modekunskap och modeforskning som idag finns på många håll.

Håkan Liby börjar från början, med Artur Hazelius och folkdräkterna. Han beskriver det nära sambandet mellan de idéer som är Nordiska museets ursprung och den stereotypa bild av den svenska folkdräkten som museet till stor del har skapat. Föreställningar om den exotiska folkdräkten har varit levande trots nya perspektiv.

Finns föreställningar om en svensk klädstil idag? Zingoalla Rosenqvist och Elin von Unge berättar bland annat vad många av dagens svenska formgivare anser vara typiskt svenskt. En samling kläder som representerar alla som fått Damernas Världs designpris Guldknappen finns sedan 2009 i Nordiska museet. Här finns exklusivt och vardagligt sida vid sida, ofta kläder med snitt och detaljer vi minns. Genom kläderna och genom pristagarnas berättelser får vi en bild av det som har kallats det svenska modeundret.

I både nutid och dåtid rör sig nästa artikelförfattare, Anna Dahlgren. Fotografier av kläder har både samlats in och framställts av Nordiska museet. I artikelns fyra exempel – visitkortsfotografier från 1870-talet, dokumenterande bilder från 1900-talets början, klassiska modebilder från 1920-, 1930-, 1940- och 1950-talen

och museifotografi av idag – får vi inblickar i dräkt- och modehistorien. Men vi får också förståelse för fotografiets betydelse som medium.

Dräkter har också haft stor betydelse på Skansen. Ann Resare skriver om Skansens inkomstbringande vårfester som bidrog till att Skansen kunde byggas upp. De fantasifulla kläderna var viktiga i de historiska tablåer som visades under vårfesterna och de blev också början till Skansens Klädkammare.

Om betydelsen av kläder i Skansens förmedlingsarbete idag handlar Erik Thorells artikel. Även Skansen har förknippats med stereotypa folkdräkter, men numera är autenticitet och folkligt mode viktiga begrepp. Att återskapa olika tider med hjälp av kläder är en uppgift med både problem och möjligheter för Kläd-kammaren.

Vissa plagg är speciella och får betydelse för många under lång tid. Berit Eldvik skriver om schalen, ett plagg som kan framstå som en sorts urklädsel, men som i själva verket är ett mode från 1800-talet. Exklusiva schalar med österländskt ursprung kom till Europa och imiterades i oändligt många varianter. Fortfarande ser vi spår i modet av de orientaliska schalarnas form och mönster.

Med Orienten förknippas också haremsbyxorna, ett samlingsnamn på flera sorters tygrika och töjbara plagg. Leila Karin Österlind beskriver hur en rad föreställningar har länkats till haremsbyxor av olika slag, framför allt föreställningar om genus och etnicitet. Men inte bara byxorna, utan också de begrepp de förknippas med, är elastiska.

Kläder handlar ofta om identitet och status. I Marianne Larsons artikel om uniformer blir det särskilt tydligt. Uniformer kan tyckas vara raka motsatsen till mode och kopplas kanske främst

till regelverk och tvång. Men uniformer är också ofta moderna i sin samtid och dessutom en återkommande attraktion i modet.

Vad händer när vi klär på våra barn? Vad vill vi när vi väljer barnkläder ur dagens stora utbud och vilken roll har barnen i klädköpet? Viveka Berggren Torell skriver om hur olika synsätt på barn och barndom materialiseras i barnkläder. Grunden till många av dagens föreställningar lades redan vid mitten av 1900-talet när »barnklädesfrågan« var aktuell och det moderna inte det samma som modets nycker.

Therése Andersson skriver om två företeelser som vuxit fram tillsammans – modet och filmen. Samspelet blir belyst genom några av 1920- och 1930- talens största filmstjärnor. Inte bara livet på film utan också filmstjärnornas privata livsstil glorifierades. Deras kläder lanserades som mode som kunde kopieras och modifieras av alla.

Två sammankopplade företeelser är också mode och konsumtion. Karin Falks artikel tar avstamp i det sena 1800-talets varuhus där kvinnor framträdde som konsumenter i en ny offentlighet och med en ny självkänsla. Hon beskriver hur konsumtionen i det moderna samhället och konsumtionskritiken som t.ex. gäller dagens modebloggar kan förstås ur ett genusperspektiv.

Men vart tar modekläder och nyheter vägen när de inte längre är nya? I den sista i raden av artiklar skriver Anneli Palmsköld om hur utslitna kläder lever vidare i nya former, om textilt återbruk igår och idag. Slitaget som kan iaktas är både materiellt och kulturellt.



Foto Gunnar Lundh 1938,
Nordiska museet.



FESTDRÄKT.
Åls sn, Dalarna.
Efter original i Nordiska Museet.

Dräkt från Åls socken i Dalarna. Plansch i Gerda Cederbloms bok *Svenska allmogedräkter* 1921. Efter original av Emelie von Walterstorff.

Svensk folkdräkt och folklig modedräkt

Nordiska museet har spelat en avgörande roll när bilden av den svenska folkdräkten formats. Den bild som nått läsare och publik har, trots att det inte varit avsikten, förenklats till en vilseledande folkdräktsstereotyp. Detta har lett till att en folkdräkt för de allra flesta är en given kombination av vissa plagg – ett slags uniform. Att det egentligen handlar om människors kläder före industrialismens genombrott och berättelsen om hur dessa utvecklats, burits och varierats i tid och rum, har inte blivit tydligt. Än idag är begreppet folkdräkt problematiskt och svårt att hantera.

Intresset för det egendomliga

I Sverige, liksom i Europa i övrigt, lyftes folkkulturen fram vid 1800-talets senare del för att betona den nationella särarten och det är tydligt att de exotiska dragen stod högt i kurs. Bland vissa andra kulturyttringar, såväl materiella som andliga, tilldrog sig de särpräglade folkliga dräkterna särskilt stor uppmärksamhet. Det ansågs angeläget att utforska folkdräkten och

HÅKAN LIBY är etnolog och dräktexpert. Han är verksam som landsantikvarie och chef för Upplandsmuseet.

på olika sätt stimulera dräktbruket i samtiden. I detta skede, när industrialismen stod för dörren, kulminerade intresset för att »rädda« det hotade bondesamhället och allmogens dräkter blev ett viktigt instrument i tidens strävanden att skildra svenska folkets kulturutveckling. I en sammanfattning av landshövdingarnas femårsberättelser 1866–1870 heter det att »samlingar av gamla folkdräkter, som i flera hänseenden bära prägeln av en förgången tids hemseder och levnadsvanor, måtte anläggas innan tillgången på dylika persedlar alltmer uttömmes«.

Artur Hazelius, Nordiska museets och Skansens grundare, hade en nyckelroll i denna gigantiska räddningsaktion som tog sin början 1872. Hazelius intresse riktades inledningsvis mot de lokalt särpräglade folkdräkterna då han noterat att det samtida modet i allt snabbare takt trängde undan de gamla dräkttraditionerna. Han började därför förvärva dräktplagg och avsikten var till en början att skapa ett museum för folkdräkter. Folkdräkterna och sederna kring dessa passade väl in som symboler i Hazelius strävanden för den stora fosterländska saken.

I samband med den resa i Dalarna som Artur Hazelius gjorde tillsammans med sin hustru Sofi sommaren 1872, förvärvades Nordiska museets första föremål, dräktplagg från Åls socken samt kort därefter en tämligen fullständig kvinnodräkt från Stora Tuna socken. När föremålen senare skrevs in i Nordiska museets huvudliggare kom en randig yllekjol från Stora Tuna att få inventarienummer 1 och följande föremål i accessionen var dräktdelar från samma socken.

1873 publicerade Hazelius en liten skrift med titeln *Några anvisningar vid samlandet af folkdräkter och bohag m.m.* Anvisningarna vände sig till medhjälpare och »skaffare« som deltog i den omfattande insamlingsverksamheten. Här framgår med önskvärd tyd-



»Ett slätter öhl« på Svartsjö slott, oljemålning av Pehr Hilleström 1782, visar bygdens bondebefolkning i kläder med tydlig påverkan av rokokomodet. Målningen illustrerar på ett påtagligt och varierat sätt begreppet folklig modedräkt. Foto Mats Landin, Nordiska museet.

lighet att Hazelius riktade sitt intresse mot de dräkter som var särskilt egendomliga. I en av punkterna med praktiska instruktioner skriver han »att om flere slag af folkdrægter i samma socken finnas, i främsta rummet den mans eller kvinnodragt anskaffas som är mest egendomlig – hvilket vanligen torde vara högtidsdrægten ...« Han påtalar också vikten av »att hvarje plagg om möjligt är alldeles felfritt och har ett fullkomligt nytt utse-

ende». Sannolikt var det dräkter med påtaglig lokal särprägel – per definition folkdräkter – som betraktades som egendomliga. Detta synsätt exkluderade folkliga dräkter av mer likformig karaktär, i högre grad präglade av tiden än av särskilda kulturförhållanden i det geografiska rummet.

Idag vet vi att de folkdräktsområden med ålderdomliga och lokalt särpräglade dräkter som fångade folklivsforskarnas och konstnärernas intresse för drygt 100 år sedan var relativt få till antalet och dessvärre långt ifrån representativa för svensk folklig dräkttidning. Den vanligaste formen av klädedräkt som bars i det förindustriella samhället var i fas med gängse mode även om materialtillgång och äldre tradition gav sättet att klä sig en speciell karaktär. Låt oss kalla denna tidspräglade dräkttyp folklig modedräkt.

De första utställningarna

Folkdräkterna kom tämligen omedelbart att inta en framskjuten plats i Artur Hazelius första museum, som öppnades i oktober 1873. Att han hade pedagogiska och folkbildande ambitioner var tydligt från början och hans utställningsteknik har ända in i vår tid tillämpats, omprövats och tillämpats igen. I fullskaliga scener, vilka kallades dioramor eller tablåer, visades kulturhistoriska föremål och dräktklädda dockor.

I de första utställningarna, Skandinavisk-etnografiska samlingen på Drottninggatan i Stockholm, iordningställdes stuginteriorer från tre socknar: Åstorp i Halland, Vingåker i Södermanland och Ingelstad i Skåne. Följande år, 1874, presenterades ytterligare tre miljöer: ett utomhusscenario som illustrerade höstflyttning i Lule lappmark med lappviste och rajd, ett arrangemang med



Folklivsscen med dräktklädda dockor från Ingelstad i Skåne i Nordiska museets första utställningslokal på Drottninggatan 1873. I interiören exponeras förutom folkdräkterna även föremål som möbler, redskap och hemtextilier. Foto Lindahls Fotografiaffär, Nordiska museet.

dräkter från Järvsö och Bjuråker i Hälsingland samt en interiör från Delsbo i samma landskap.

År 1877 utökades utställningsutrymmena på Drottninggatan. Nu presenterades tablån *Lillans sista bädd*, en känsloladdad scen i en stuginteriör från Rättvik i Dalarna, uppbyggd efter Amalia Lindegrens målning från 1858. Denna tablå visades även på ut-



På världsutställningen i Paris 1867 fick de svenska folkdräkterna stor uppmärksamhet. Foto W. A. Eurenus & P. L. Quist, Nordiska museet.

ställningen i Paris 1878, tillsammans med en interiör med dockor från Åstorp i Halland. Det omtalas att publiken fängslades av Rättviksscenen starka innehåll med det döda flickebarnet i vaggan, omgivet av sörjande anhöriga, alla givetvis klädda i ortstypiska dräkter.

Men Hazelius hade exponerat folkdräkter på naturalistiska dockor redan före Nordiska museets öppnande. På den stora ut-

ställningen i Paris 1867 var dockor i folkdräkter från Dalarna, Södermanland och Skåne samt en grupp samer med ren och ackja utställda i nischerna i svenska avdelningens fasad, skulpterad i trä i fornnordisk stil. I en lokal vid Slottsbacken hade de folkdräktsklädda dockorna, avsedda för Parisutställningen, visats redan året innan för en begeistrad publik.

Utställningen i Paris 1889 blev av allt att döma den internationellt sett största framgången för Hazelius och Nordiska museet. Tablåerna med scener hämtade ur den svenska allmogens liv, givetvis befolkade med folkdräktsklädda dockor, rönt ett mycket stort publikt intresse och man talade om succé.

Hazelius utställningar, och den stora uppmärksamhet dessa väckte, har beskrivits i många olika sammanhang. Här är det emellertid det sparsmakade urvalet av dräkter för exponering som står i blickpunkten. Det visar sig nämligen att valet vid varje utställningstillfälle föll på några få områden med ytterst särpräglade dräkter som motsvarade tidens förväntningar på allmogens ålderdomliga, färggranna och exotiska sätt att klä sig i gången tid. Hazelius tablåer och alla avbildningar av dessa kom med tiden att få betydelse för den allmänna uppfattningen om hur bönderna en gång var klädda. Dessa massproducerade bilder i kombination med diverse utgivna planschverk, formade en fast repertoar som i decennier fick representera svensk dräkttradition och som upprepades om och om igen.



Dräktdocka från Herrestad i Skåne, visad på världsutställningen i Paris 1867. Foto W. A. Eurenus & P. L. Quist, Nordiska museet.

Nordiska museets nya byggnad på Djurgården stod färdig 1907, sex år efter Artur Hazelius bortgång. Hans intention i planeringen av utställningarna var att stora hallens sidogallerier skulle rymma ett stort antal panoramor och scener från svenska allmogehem, av den typ som tidigare rönt så stor uppskattning. Folklivsscenernas antal, deras för- och nackdelar diskuterades intensivt. Resultatet blev bara åtta interiörer, öppna mot stora hallen. Utställningsansvariga tjänstemän hänvisade till de miljöer Skansens hus och gårdar kunde erbjuda. I museets övriga lokaler ställdes föremålen ut landskapsvis och inom varje landskap efter funktion. I monterskåp placerades dräkter på dockor samt även dräktdelar och dräkttillbehör.

P.G. Wistrand och Gerda Cederblom

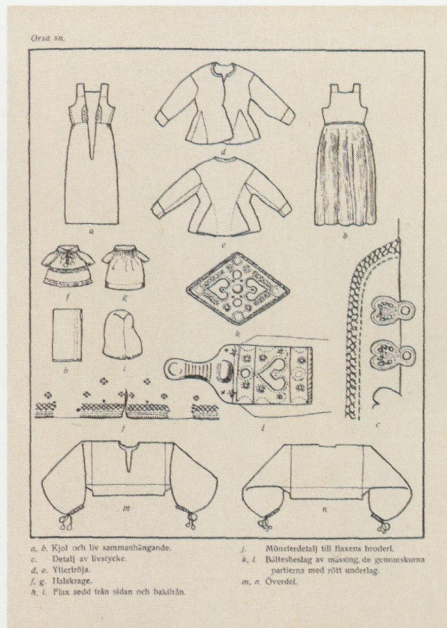
En annan tjänsteman på Nordiska museet som präglat bilden av den svenska folkdräkten är intendent P.G. Wistrand. På Drottninggatan arrangerade han redan 1902, året efter Hazelius död, utställningen *Svenska allmogedräkter* med 37 dräkter från olika delar av Sverige. Dräkterna var utställda på naturalistiska dockor som utan särskild ordning var grupperade i salarna. Utställningen begränsades på grund av brist på utrymmen och tid till »våra ålderdomligaste, vackraste och mest karaktäristiska folkdräkter«. Urvalet av dräkter från elva landskap framgår av den lilla katalog som publicerades parallellt. Tre landskap fick särskilt framskjuten plats: Dalarna med nio dräkter, Hälsingland sju, Skåne fem och Småland, Södermanland och Värmland med tre dräkter vardera. Öland, Västergötland och Uppland representerades av var sin dräkt. I lådor och skåp exponerades dräktplagg och dräkttillbehör som komplement till dockorna.

Det framgår ovan, föga förvånande för denna tid, att ålderdomlighet och estetik var avgörande faktorer vid urvalet. Därtill kommer givetvis kriteriet lokal särprägel. Wistrand ransonerade inte på sina omdömen om dräkterna. Kvinnodräkten från Göinge är »en af Skånes allra vackraste«, kvinnodräkten från Listers härad i Blekinge »har länge ansätts som Sveriges elegantaste folkdräkt«, kvinnodräkten från Toarp är »Västergötlands utan tvifvel vackraste folkdräkt«, kvinnodräkten från Häverö i Uppland beskrivs som »en af vårt lands märkligare folkdräkter« och den så kallade rödklädedräkten från Delsbo i Hälsingland är »utan tvifvel en af vårt lands smakfullaste mansdräkter«.

P.G. Wistrand gav 1907 ut boken *Svenska folkdräkter*, med omfattande text, svartvita fotografier och välgjorda illustrationer i



Mansdräkt från Herrestad i Skåne.
Planscher i P.G. Wistrands bok
Svenska folkdräkter 1907. Efter
original av Emelie von Walterstorff.



Dräkt från Orsa i Dalarna. Plansch med teckning av dräktdelar och detaljer i Gerda Cederbloms bok *Svenska allmogedräkter* 1921. Efter original av Emelie von Walterstorff.

färg av Emelie von Walterstorff. Ingen tvekan råder om att Wistrand var väl insatt i ämnet och hade god inblick i samlingarnas rikedom. I boken återfinner vi bilder och beskrivningar av mans- och kvinnodräkter från sju landskap varav två exempel från Dalarna. Anmärkningsvärt är att urvalet av dräkter även i denna presentation begränsades till ett antal älderdomliga och lokalt särpräglade dräkter.

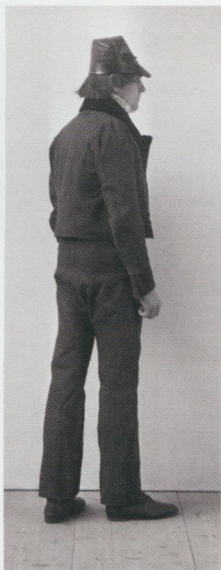
Nästa tjänsteman på Nordiska museet som ägnade sig åt ämnet folkdräkter är Gerda Cederblom. Hon publicerade boken *Svenska allmogedräkter* 1921, också den med illustrationer av Emelie von Walterstorff. Hennes romantiska och tidstypiska syn på dräktkulturen framgår av inledningens sista stycke:

Vår härliga svenska natur med sina höga berg och djupa dalar, skummande älvar och solbadade slätter, vår hemslöjd och vår fria författning ha samfällt skapat en kultur, som vi måste älska, vårda och förkovra. Och ett uttryck för denna kultur är våra svenska folkdräkter.

Urvalet av dräkter, i de nu mycket omfattande samlingarna, följer samma principer som tidigare. Boken presenterar totalt 39 stycken lokalt särpräglade dräkter från 16 olika landskap, även här med Hälsingland som det nordligaste exemplet. En nyhet var teckningar av dräkternas enskilda plagg, detaljer av plagg och dräkttillbehör, noggrant utförda av Emelie von Walterstorff.

Att Nordiska museets organisation, med skilda avdelningar för allmoge- respektive högreståndskultur, blev problematisk i klassificeringen av landsbygdens kläder, framgår av Cederbloms kommentar i boken *Uppland i Nordiska museet och Upplandsmuseet* 1926. Om en modebetonad mansdräkt från Länna socken i Uppland skriver Cederblom:

På grund av dräktens stora likhet med högre ståndens tidsdräkt har densamma hitintills ej blivit utställd bland Nordiska museets allmogedräkter. Men en efterforskning i kyrkohandlingarna har nu visat, att dräktens bärare, Johan Andersson i Grofsta by, verkligen var bondson och tillhörde en släkt, som i mycket hög grad höll på sitt stånd.



Modepräglad mansdräkt från 1800-talets mitt i Nordiska museets samlingar. Plaggen har tillhört bondsonen Johan Andersson i Grofsta by, Länna socken, Uppland. Jacka och långbyxor av grön vadmal, randig väst av bomullstyg med silkesränder, kaskett av läder. Foto Nordiska museet.

Det är uppenbart att den folkliga modedräkten inte så lätt lät sig indelas i kategorierna allmoge och högre stånd.

Anna-Maja Nylén – dräktforskaren med nya perspektiv

Wistrands och Cederbloms böcker och urvalet av dräkter för publik presentation dominerade bilden av den svenska folkdräkten under 1900-talets första hälft.

Det var först med Anna-Maja Nylén som situationen förändrades. Nylén anställdes vid Nordiska museet 1937 och disputerade tio år senare på avhandlingen *Folkligt dräktskick i Västra Vingåker och Österåker*, ett dräktråde som var rikt representerat i museets samlingar och hade uppmärksammats redan av Hazelius. Samma år skrev Nylén i *P.M. rörande bok och bildhäften över folkdräkter*:

Intresset för folkdräkter är för närvarande mycket stort och efterfrågan på bilder och beskrivningar förekommer dagligen. Möjligheterna att tillmötesgå denna efterfrågan med översiktlig, populärt lagd litteratur och med bilder över svenska folkdräkter äro för närvarande så gott som inga.

Idén förverkligades två år senare. Första utgåvan av boken *Folkdräkter* kom 1949 med en inledande dräkthistorik och presentation av 65 dräkter, illustrerade med teckningar av Ingemar Tunander. Den utökade upplagan *Folkdräkter ur Nordiska museets samlingar*, med ett omfattande dräkthistoriskt avsnitt och fotografier av 63 dräkter på dockor, utgavs 1971. Detta omistliga standardverk satte in dräkterna i ett fördjupat kulturhistoriskt sammanhang med nya perspektiv som ekonomi och materialförsörjning, funktion, plaggutveckling, dräktvariationer, modepåverkan och svensk dräktgeografi.

Anna-Maja Nylén formulerade 1948 sina tankar om Nordiska museets förvärvspolicy gällande allmogedrakter och betonade en ny inriktning. Museet hade tidigare samlat dräkter och dräkt- delar »vilka bevarat folklig prägel av traditionell bygdekarak- tär«. Nu skulle museet ta hänsyn till allmogens dräktskick efter 1800-talets mitt, då konfektionskläder började användas även av folk på landsbygden »och en utjämning av såväl sociala som geo- grafiska gränser tog sig uttryck i en viss likformighet i dräkten mellan stad och land, mellan bonde och borgare«.

En annan milstolpe, när bilden av den svenska folkdräkten skall tecknas, är Nordiska museets permanenta utställning *Svenska folkdräkter* som invigdes den 6 juni 1957 i den så kallade kyrksa- len. Utställningen utgjordes av ett stort antal dräkter på nygjor- da dockor, presenterade i två avdelningar. I mitten av det stora runda rummet visades under rubriken *Folkdräkter i högtid och var- dag* sex montrar med tematiska uppställningar: bröllopsdräkter, sorgdräkter, helgdagsdräkter, arbets- och vardagsdräkter, dräkt- varianter från Leksands socken samt dräkter från de nordis- ka grannländerna. I en särskild monter tronade Nordiska mu- seets första förvärv – kvinnodräkten från Stora Tuna i Dalarna. I avdelningen *Svenska folkdräkter från Skåne till Norrbotten* i om- gången kring mittrummet exponerades mans- och kvinnodräk- ter från så många landskap som samlingarna medgav. Enstaka plagg och dräkttillbehör visades i mindre montrar. Nyléns am- bition var att presentera så mycket som möjligt av museets rika dräktsamlingar och därmed tillmötesgå en stark efterfrågan från allmänheten och samtidigt erbjuda varje besökare möjlighet att finna något från sin hemtrakt. Förutom den vanliga repertoa- ren av mycket ålderdomliga och särpräglade dräkter från Skåne, Södermanland, Dalarna och Hälsingland, gavs nu exempel på



Dräkt nr 54, Delsbo socken i Hälsingland, i Anna-Maja Nyléns bok *Folkdräkter ur Nordiska museets samlingar* 1971. Dockan var utställd i utställningen *Svenska folkdräkter* 1957–2003.



Dräktdockor under påklädning inför utställningen *Svenska folkdräkter* 1957. T.v. Anna-Maja Nylén mellan två av dockorna. Foto Herman Renninger, Svenska Dagbladet.

folkliga modedräkter från till exempel Svinhult i Östergötland, Estuna i Uppland och Överkalix i Norrbotten.

Utställningen stod i 46 år, till och med den 6 juli 2003, i senare tid kompletterad med några nya tematiska uppställningar i ordningställda av dåvarande avdelningschefen Ingrid Bergman. Skinnkläder i det folkliga dräktskicket och folkdräktsrörelsens nyskapade dräkter med bland annat den blå och gula nationaldräkten komponerad 1903, är exempel på sådana teman.

Stick i stäv med Anna-Maja Nyléns ambition att betona mångfalden och den folkliga dräktkulturens komplexitet, kom boken *Folkdräkter* och utställningen *Svenska folkdräkter* att bekräfta den gamla folkdräktsstereotypen. De valda dräktexemplen gjorde ett



Utställningen *Svenska folkdräkter* 1957. Arrangemang med brudräkter i avdelningen »Folkdräkter i högtid och vardag«. Foto Nordiska museet.

statiskt intryck och gav näring åt missuppfattningen att folkdräkt var ett slags uniform. Inte sällan betraktades de utställda dräkterna som rättesnören och i vissa fall blev de till och med stilbildande.

Under folkdräktsrörelsens mest intensiva period, 1950-, 1960-, 1970- och 1980-talen, uppfattades Nordiska museet som den institution vilken hade befogenhet att godkänna och sanktionera nya dräkter som rekonstruerades och komponerades. Tjänstemännen värjde sig på alla sätt mot denna uppfattning och betonade att museet endast kunde uttala sig i sakfrågor med utgångspunkt i samlingar och forskning.



Dräktdockor i utställningen *Modemakt – 300 år av kläder 2010*. Dockan t.v. föreställer en prästfru, klädd enligt modet under 1700-talets senare del, och illustrerar modetrendernas spridning i olika sociala grupper i samhället.

Klänningen på dockan t.h. är från 1800-talets mitt och illustrerar begreppet »folklig modedräkt«. Plagget har tillhört pigan Christina Sjögren, född 1835 i Rådmansocken i Uppland och är en så kallad löneklänning (= en del av pigans lön).
Foto Mats Landin, Nordiska museet.

2010 års utställning – folklig dräkt i ett modesammanhang

Under rubriken *Modemakt – 300 år av kläder*, har Nordiska museet producerat en ny, stor utställning om kläder som behandlar såväl modedräkt som folklig dräkt i ett sammanhang. Det är alltså frågan om ett helt nytt grepp som definitivt bryter mot Nordiska museets och den gängse dräktforskningens tradition att behandla de två kategorierna var för sig. Givetvis är detta idag den enda möjligheten att tillrättalägga den sedan 1800-talet rådande uppfattningen att de exotiska folkdräkterna existerat som en isolerad företeelse och att de motsvarat bondebefolkningens sätt att klä sig i gången tid. Intendent Berit Eldvik, ansvarig för folkdräktssamlingarna sedan 2000, menar att den stora kunskap som låg bakom 1957 års utställning aldrig nådde fram, trots hög ambitionsnivå, väl klädda dockor och för tiden pedagogiska arrangemang. Den bärande idén i den nya utställningen är att lyfta fram basala frågeställningar om varför vi klär oss, om klädernas roll som bärare av samhällsidéer och om betydelsen av kläder och mode för grupper och den enskildes identitet.

Några få folkdräkter från Dalarna och Södermanland har valts ut för att belysa fenomenet kläder med lokal särprägel. Desto större utrymme har den folkliga modedräkten fått, representerad av kläder som burits av olika sociala grupper i bondesamhället vid två olika perioder: 1780-talet och 1860-talet. Begreppet »folklig modedräkt« har tidigare knappast varit vedertaget trots att dräktformen dominerat och varit gängse bland de allra flesta i de breda folklagren. Allt ljus riktades nämligen under ett och ett halvt sekel på de unika folkdräkterna.

Med begreppet folklig modedräkt avser vi idag kläder som burits av landsbygdens olika sociala kategorier i det förindustriella



samhället. Dessa kläder var inte i någon högre grad präglade av lokala kulturförhållanden, däremot av tidens trender och det rådande modet. Till skillnad mot den borgerliga modedräkten är den folkliga tillverkad av till stor del hemproducerade material som linne, vadmal, halvylletyger och skinn. Vissa plagg som var bundna till äldre tradition dröjde länge kvar i kvinnodräkten, till exempel förkläden, halskläden, huvudkläden och bindmössor.

Vi kan alltså avslutningsvis konstatera att Nordiska museet, tio år in på 2000-talet, tonat ned exponeringen av »genuina folkdräkter« och i stället låtit den folkliga dräktkulturen representeras av modebetonade kläder av den typ som historiskt sett varit vanligast i vårt land.



Arrangemang i utställningen *Modemakt – 300 år av kläder*. Längst till vänster folkliga modeplagg från 1700-talet med Gustav III:s nationella dräkt i bakgrunden. Till vänster en hårkulla i »genuin« folkdräkt i 1860-talets folkvimmel. Foto Mats Landin, Nordiska museet.



Basplagg från Acne/Jonny Johansson. Foto Mats Landin, Nordiska museet.

Guldknappen

– ett svenskt designpris

Vi är praktiska. Det är något slags bondesamhälle. Vi älskar funktionsplagg på grund av vårt klimat. Om man tittar på det, är det fullkomligt naturligt varför vi har blivit så framgångsrika inom jeans och jeansmärken och street wear ... Men det är också fel att säga att allt svenskt mode är likriktat. Så är det inte heller. Det finns de som sticker ut.

Så beskriver Martina Bonnier, modechef på tidningen Damer-
nas värld, vad som enligt henne utmärker svenskt mode. Sedan
1982 har Damernas värld varje år delat ut designpriset Guld-
knappen till en framstående svensk modedesigner. Tillsam-
mans representerar de olika pristagarna svenskdesignat mode
från tre decennier.

I samband med att priset fyllde 25 år föddes idén på redak-
tionen att samla in plagg från de olika pristagarna. För att bättre
kunna bevara och tillgängliggöra samlingen beslutade Damer-
nas värld under hösten 2008 att donera de Guldknappenbelönade
klädesplaggen till Nordiska museet. Museets arbete med sam-

ZINGOALLA ROSENQVIST
& **ELIN VON UNGE** är båda
etnologer och projektanställda
som intenderar vid Nordiska
museets antikvariska avdelning.

Exklusivt från Carin Wester.
Foto Mats Landin,
Nordiska museet.



lingen har huvudsakligen syftat till att utvinna och sammanställa kunskap om plaggen, bland annat med hjälp av pristagarnas erfarenheter. Det har inneburit att både pristagarna och deras alster har dokumenterats utförligt, i djupintervjuer och med beskrivningar och fotografier i museets databas. Föremålen och pristagarnas berättelser kompletterar varandra och skildrar en period inom svenskt mode där både det exklusiva och det vardagliga finns representerat. Samlingen kan dessutom betraktas som levande eftersom det varje år, i samband med att Guldknappen delas ut, förvärvas nya plagg.

Guldknappen fyller 25 år.
Foto Ulfman.



Det inledande citatet visar hur Martina Bonnier ser på svenskt mode år 2008. Men vad kan de Guldknappenbelönade plaggen och pristagarna berätta för oss? Kläderna och intervjuerna med pristagarna ger en nyansrik bild av design i utveckling och några drag är särskilt framträdande. Men för att man rätt ska förstå Guldknappens betydelse måste priset först placeras i sitt historiska sammanhang.

Ett stöd för svenskt mode

På 1980-talet var den svenska textilindustrin på utdöende vilket också avspeglade sig i det generellt svaga intresset för mode i Sverige. Damernas världs dåvarande chefredaktör, Björn Vingård, ville göra något åt detta. Hans idé var att stödja och främja svenskt mode med designpriset Guldknappen, och det är det huvudsakliga syftet med priset än idag.

Guldknappen instiftades 1981 och delades alltså ut för första gången året därefter. Sedan dess har priset både växt och förändrats. I början bestod juryn av medarbetare på redaktionen. Idag bjuder tidningen in olika professionella tyckare från branschen som formar en jury tillsammans med chefredaktören och modechefen. Martina Bonnier poängterar att även om priset ibland har gått till breda formgivare som H&M och ibland till smala som Ylva Liljefors, har alla det gemensamt att de är signifikanta för sin samtid – de ringar in tidsandan. Samtidigt är det viktigt att pristagarna inte är några dagsländer. Juryn ser till allt, från årsredovisningar och historik till visioner. Priset ska uppmuntra ambitiösa svenska formgivare, som måste visa prov på både god design och företaganda.

Med utmärkelsen följer, förutom en offentlig prisutdelning

med modevisning, ett större reportage i Damernas värld. Reportagen från 1982 till idag är ett viktigt källmaterial eftersom det där blir tydligt hur priset har växt fram och tagit form. Att priset med tiden har fått större betydelse speglar det faktum att intresset för mode i Sverige har ökat under de snart 30 år som Guldknappen delats ut. Själva urvalsprocessen har också förändrats. Med tio års erfarenhet från juryarbetet menar Martina Bonnier att det har funnits perioder när det varit tunnsått med svenska formgivare, men att det numera finns otroligt många intressanta och likvärdiga modeskapare att välja mellan.

En mångsidig samling

Även om ett fåtal Guldknappenpristagare kan tänkas rikta sig till en något snävare målgrupp står de flesta av dem för en stor del av ett mode som vi har sett på stan och som många av oss har eller har haft i våra garderober. Guldknappensamlingen är en återspeglning av tre decennier och bjuder på stora skillnader i stil, skärning, teknik, materialval och detaljer. Här finns en exklusiv cocktailklänning i florstunt siden från Nina Ricci, Rohdi Heintz flygarjacka från 1980-talet och långbyxor från H&M.

Hälften av samlingens kläder kan klassas som vardags- eller basplagg i form av långbyxor, jeans, tröjor och blusar, hälften är festkläder i form av klänningar och dräkter. Endast fyra av samlingens över 60 plagg är för herrar, i design av J. Lindeberg, som fick Guldknappen år 2000 och till dags dato alltså är den enda vinnarkollektion som riktar sig uteslutande till män.

Materialmässigt har pristagarna gynnat naturmaterial som siden, linne, bomull och ylle. Syntetmaterial som viskos, lycra och nylon dök upp för första gången i Guldknappensammanhang i

Jytte Meilvangs kollektioner för det egna märket Big is Beautiful i slutet av 1980-talet, för att toppa igen tio år senare i kreatio-
ner av Morgan Sundberg, Filippa K, Marielle Kerber och H&M. I samlingen finns även några plagg i skinn: en mockaväst med pälsfoder av J. Lindeberg samt jacka och minikjol i kalvskinn av Ylva Liljefors, båda från tiden kring millennieskiftet. Samlingens ovanligaste material är med all sannolikhet rami eller kinagräs som tillsammans med siden finns i Nygårds Anna Bengtssons plagg. Föga överraskande ser det överlag ut som om formgivare med en köpstark målgrupp väljer exklusiva material. Gunilla Pontén, Rodebjer och Lars Nilsson (Nina Ricci) använder ofta siden och linne till blusar och kjolar och ylle eller ylleblandningar till ytterplagg. Designer med en yngre målgrupp är snart sagt genomgående representerade i samlingen med bomullsplagg, detta gäller särskilt Margareta van den Bosch/H&M.

Samtliga plagg i samlingen är konfektion, alltså inte skräddarsydda, unika plagg. En faktor som i viss mån påverkar klädernas butikspris är var de är tillverkade. Men eftersom närmare hälften av plaggen i samlingen i första hand är ämnade för visningar på catwalk saknar de den lilla etikett med skötselanvisningar, storlek och uppgift om tillverkningsort som vanligtvis finns i kläder idag. Därför vågar vi oss inte på en generalisering av tillverkningsortens betydelse för plaggens pris och nivå av exklusivitet. I de fall där en uppgift finns kan man ändå skönja att formgivare och varumärken som gynnar den svenska och övriga västeuropeiska textilindustrin, exempelvis den i Frankrike och Italien, hör till de dyrare i samlingen. De varumärken som riktar sig till ungdomar och unga vuxna består till största delen av kläder producerade i Kina och Turkiet.

Med detaljer i form av noga uttänkta – diskreta eller uppse-



Cocktailklänning från Nina Ricci. Foto Ulfman.

Rohdi Heintz flygarjacka. Foto Ulfman.

Jytte Meilvang är formgivaren bakom dräkten i höstfärger av märket Big is Beautiful. Privat foto från Margareta Wiming på bilden.



Handbroderat i en samling
konfektionsplagg från
Mia Murray Lindgren.
Foto Mats Landin,
Nordiska museet.

endeväckande – dekorsömmar, broderier, knappar eller hängen har formgivarna i många fall satt sin prägel på ett plagg. Linnéa Braun, Guldknappenvinnare 1985 och formgivare av den välkända 1980-talsoverallen Miranda, säger sig fortfarande bli hejdad på stan av nöjda kunder som tackar för overallen med de två parallella dragkedjorna framtill. Ann-Sofi Backs Random Button Shirt, med tryckknappar på udda platser och en snedvriden knäppning som följd, har i allra högsta grad blivit ett kännemärke, liksom Nygårds Anna Bengtssons allmogeinspirerade kläder i naturmaterial. Odd Mollys sätt att märka kläder i samma serie med ett specifikt broderi och med små lappar med visdomsord kan också ses som mycket speciellt.

Trots att originella skärningar, färger och detaljer i många fall fungerar som en signatur för en specifik designer, har man även inom svenskt mode under senare år sett en ökning av billiga kopior av exklusiva plagg. Som exempel kan nämnas den blåvitmönstrade Odd Molly-koftan Lovely Knit Jacket som finns i samlingen och som har genererat ett otal billigare varianter under andra namn. Även 2009 års Guldknappenvinnare Carin Wester och hennes vinnarkollektion kopierades, till synes direkt efter prisets tillkännagivande, och dök upp i vissa lågpriskedjors sortiment kort därefter. Detta fenomen stämmer väl överens med modetidningarnas stilguider idag. Här lär sig läsarna »fixa stilen«, med en exklusiv look från något av de stora modehusen som ledstjärna, men med tips om var man kan hitta snarlika men betydligt billigare plagg och accessoarer. Alla har sålunda möjlighet att haka på de senaste trenderna, även om plånboken inte tillåter att man köper originalet.



Viktiga detaljer på skinnväst från J. Lindeberg.
Foto Mats Landin, Nordiska museet.



På koftan finns en etikett med visdomsord från Odd Molly. Foto Mats Landin, Nordiska museet.

Pristagarnas reflektioner

Hur ställer sig då de olika pristagarna själva till sitt yrke och sin produktion? I det intervju- och frågematerial som samlades in under dokumentationen finns en del svar på frågan.

Gunilla Pontén är idag en välkänd svensk designer. Hon »upptäcktes« på 40-talet av journalisten Marianne Höök och slog igenom som tonårsmodell. På den tiden var modescenen för den yngre generationen så gott som obefintlig. Det fanns helt enkelt inte designade kläder för ungdomar. Så här berättar hon:

Det fanns inte att köpa tonårsskor. Barnskor fanns, men inte några platta roliga skor. Inga sneakers. Inga jeans fanns. Bara i USA och det ville jag ha. Fick ett par men de var stela så man kunde ställa dem. Man fick tvätta dem hundra gånger. Pimpsten fick man slipa dem med. Det var faktiskt djärvt av mig för det visste jag inte hur modernt det var.

Det är tänkvärt att se på Guldknappensamlingen mot bakgrund av de erfarenheter Gunilla Pontén förmedlar. Hennes mode tar avstamp i en tid när designade kläder och nya material var lyxvaror som var få förunnade. Idag står märket Gunilla Pontén för välskräddade och exklusiva plagg, men då hon tilldelades Guldknappen 1983 var hennes storsäljare en färgglad korsett avsedd främst för ungdomar. Det är viktigt att minnas att flera av pristagarna grundar sin design på erfarenheter från ett helt annat Sverige än det vi ser idag.

Den designer bland pristagarna som profilerat sig med sin haute couture är Lars Wallin. Vi är vana att se svenska artister och kungligheter bära hans kreationer på galor och i veckotidningarnas reportage. Enligt denna stjärndesigner utmärker sig svenskar för att de är rädda för att sticka ut och visa sin personlighet.

Han säger sig stilmässigt alltid ha känt sig mer internationell än svensk:

Det jag upplever som svensk design det är något rent och väldigt praktiskt. Bra material. En väldigt juste basdesign. Det är en renhet i allting ... Det finns en funktion i att formen ser ut som den gör. En renhet som jag personligen har lite svårt att gå igång på. Jag behöver mer fantasi. Jag tycker om det här lilla extra. Jag försöker gå något steg längre. Jag inspireras mer av utländsk design.

Beskrivningen av svensk design som ren och funktionell återkommer. Vissa formgivare kan identifiera sig med »den svenska stilen« men många tar uttalat ställning mot den och upplever sig själva och sin design som annorlunda. Oavsett det individuella förhållandet till svensk stil är det intressant att notera att det bland pristagarna finns en överensstämmande generell idé om svenskt mode som något enkelt, rent, praktiskt och även demokratiskt.

Svenskt på en global scen

Flera av pristagarna har sålt och säljer sina kollektioner på en internationell marknad. Här finns tidiga exempel som Rohdi Heintz (1982) och Jytte Meilvang (1987/89) men också många från den yngre generationen, som Ann-Sofie Back (2007), Acne (2004) och Odd Molly (2008). I media har det talats om det svenska modeundret. Under de 30 år som Guldknappen delats ut har intresset för mode växt, inte bara i Sverige utan i hela världen. Idag är svensk textilindustri så gott som utdöd, medan nya unga formgivare poppar upp som svampar ut jorden. Det är



Formgivare Marcel
Marongiu. Foto Ulfman.

I samlingen finns
flera vardagsplagg
som jeans och
byxor. Kanske något
typiskt svenskt?
Foto Mats Landin,
Nordiska museet.



därför relevant att undersöka vad ökningen av internationellt etablerade svenska designmärken under de senaste åren beror på. En intressant observation gör Jonny Johansson, chefsdesigner på Acne:

En anledning till att vi lyckats är att H&M (Hennes och Mauritz) har utbildat ganska mycket människor i både design och produktion. Att göra affärer och sådär. Det är ju ett jättestort företag med jättemycket människor så det blir ju några över där som gör något annat. Det ger möjlighet till att folk får inblick i vad det handlar om.

Han utvecklar sin teori genom att jämföra H&M med telefonjätten Ericsson, även det ett internationellt företag med stor ekonomisk omsättning. Liksom H&M har Ericsson möjliggjort arbete och kompetensutveckling för en stor grupp svenskar. Båda företagen är internationellt etablerade och erbjuder därmed sina anställda ett utökat kontaktnät.

År 2001 gick Guldknappen till H&M:s kreativa team med chefsdesignern Margareta van den Bosch i spetsen. I nomineringen betonas också just Margaretas roll som mentor inom branschen. Det är inte heller bara Jonny Johansson som nämner H&M i intervjumaterialet. För många formgivare är konkurrensen med lågpriskedjorna i landet en del av vardagen. Som nämnts är det inte sällan som snarlika plagg i stort sett samtidigt dyker upp både hos smala, exklusiva formgivare och bland billigare varumärken. Detta fenomen har flera sidor vilket många av pristagarna också påpekar. Små, exklusiva märken får givetvis svårare att klara sig i konkurrensen med de stora kedjorna. Samtidigt fungerar företag som H&M som ett steg i karriären för nyutexaminerade formgivare. De stora företagen har varit med

om att bygga upp det gynnsamma modeklimat som präglat den svenska marknaden de senaste åren.

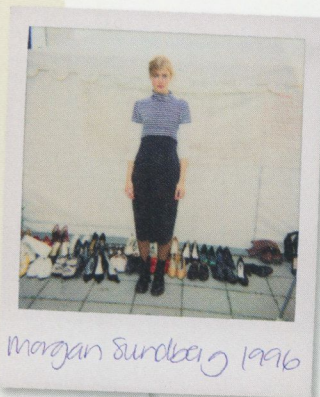


Den dynamik som präglar relationen mellan storföretag, mindre formgivare och konsumenter är definitivt värd att studera närmare. Ur ett globalt perspektiv blir frågan ännu mer mångfasetterad. Klart är ändå att vi i Guldknappensamlingen ser både vardagligt och exklusivt mode. Priset har delats ut till både smala och breda formgivare.

Det är också tydligt att mycket förändrats sedan modeskapare som Gunilla Pontén, Margareta Westberg och Rohdi Heintz började sin karriär – dagens modescen är global. Förändringen speglas i samlingen och i pristagarnas berättelser. Självfallet finns det även innovativa och framgångsrika modekreatörer i Sverige som inte fått Guldknappen, men just på grund av den stora variationen bland pristagarna kan en ganska liten samling berätta om de övergripande förändringar som präglat svenskt mode under de senaste 30 åren.

Guldknappenpristagare 1982–2008

- 1982 Rohdi Heintz
- 1983 Gunilla Pontén
- 1984 Lena von Essen/Nina Klangenberg
- 1985 Linnéa Braun
- 1986 Lena Liljegren
- 1987 Jytte Meilvang
- 1988 Margareta Westberg
- 1989 Jytte Meilvang
- 1990 Annika Warberg
- 1991 Mia Murray Lindgren
- 1992 Anna Holtblad
- 1993 Marcel Marongiu
- 1994 Pernilla Forsman
- 1995 Lars Wallin
- 1996 Morgan Sundberg
- 1997 Filippa Knutsson
- 1998 Nygårds Anna Bengtsson
- 1999 Marielle Kerber
- 2000 Johan Lindeberg
- 2001 Margareta van den Bosch/H&M
- 2002 Ylva Liljefors
- 2003 Sofia Gromark Norinder
- 2004 Jonny Johansson/Acne
- 2005 Carin Rodebjer
- 2006 Lars Nilsson
- 2007 Ann-Sofie Back
- 2008 Karin Jimfelt-Ghatan



Morgan Sundberg 1996



Nygårdsanna 1998



Ylva Liljefors 2002

Dokumentationen består av:
85 klädesplagg och accessoarer (bidrag från Lars Wallin saknas)
27 skannade Guldknappenartiklar från DV 1982–2008
12 transkriberade djupintervjuer
18 frågeformulär besvarade av pristagare

Polaroidbilder Karin Smeds.



Kvinna i Rättviksdräkt. Foto E. Arnberg 1873, Nordiska museet.

Dräktbild, modebild, tidsbild

I Nordiska museets samlingar finns stora mängder fotografier av dräkter, dräktskick och mode. Vissa av dem är producerade inom museet för internt bruk medan andra har kommit till i en annan kontext och införlivats i museets samling via gåvor eller inköp. Idag finns mellan fem och sju miljoner negativ, positiv och printar i museets arkiv. Redan 1873 började Artur Hazelius samla in fotografier. Nordiska museet har också framställt fotografier av dräkt under lång tid. Det uppstod ett behov av att dokumentera den egna dräktsamlingen med fotografins hjälp, dessutom blev kameran ett viktigt verktyg för museets tjänstemän vid fältarbeten och studieresor. Parallellt med det fortsatte museet att samla på bilder av dräkt och mode genom förvärv av enskilda fotografers och företags arkiv.

Med hjälp av fyra nedslag i Nordiska museets samling av dräkt- och modebilder kommer jag att presentera och diskutera olika exempel på vad dräkt- och modofotografi kan vara. Mångfalden i Nordiska museets bildsamling är stor. Här finns saklighet och fantasi, vardaglighet och flärd, unika konstverk och massproducerade bilder. Gemensamt för alla bilderna är dock att de inte ba-

ANNA DAHLGREN är fil.dr i konstvetenskap och postdoktoral forskare vid Institutet för folklivsforskning, Nordiska museet.

ra är visuella registreringar av plagg eller dräktskick – de är lika mycket tidsbilder. De visar hur kläder och mode har förändrats, och dessutom visar de tydligt att sättet att göra mode- och dräktsbilder har förändrats.

Populära samlarbilder

De första fotografierna som Nordiska museet förvärvade var just bilder av dräkter. Under 1873 införlivades knappt hundra så kallade visitkortsfotografier av män och kvinnor klädda i svenska folkdräkter i museisamlingen. Artur Hazelius hade ambitionen att göra uppteckningar av försvinnande bruk och traditioner och spegla yrkens och näringars organisation och historia. Att samla in dräkter var centralt och i samlingen införlivades såväl folkdräkter som modedräkter, yrkeskläder, vardagskläder och högtidskläder. Vid sidan av själva dräkterna samlade museet in teckningar och fotografier av dräktskick. Visitkortsbilder av människor i folkdräkter var populära samlarbilder under slutet av 1800-talet och de såldes i stora upplagor i pappershandeln eller direkt från fotoateljéerna. Visitkortstekniken, som lanserades på 1850-talet, innebar att åtta eller fler fotografier kunde tas på en och samma plåt. Det gjorde att fotografier blev relativt billiga och under 1860-talet slog fotografiet på allvar igenom som massvara i Sverige. Att låta ta sitt eget fotografiska porträtt och att samla på andras var högsta mode.

Visitkortsfotografierna var små, nio centimeter höga och sex centimeter breda, och monterade på kartong. Släktingar och vänner bytte fotografier med varandra och dessutom såldes porträtt av kungligheter och andra kända personer i massupplagor. Bland de massproducerade och populära motiven fanns också vyer, re-

produktioner av konstverk samt bilder av främmande folk och dräkttraditioner. Tidens nationalistiska vurm medförde ett stort intresse för det egna landets historiska och traditionella dräkter. Det syns i bevarade privata fotoalbum, där porträtt av släktingar, vänner och bekanta samsas med bilder av kungligheter, kulturpersonligheter och anonyma modeller i folkdräkter. En stor del av de dräktbilder som förvärvades till Nordiska museet 1873 var just sådana massproducerade folkdräktsbilder som museet köpte direkt från olika fotografers ateljéer. Här gör jag mitt första nedslag,

Bilden av mannen i Leksandsdräkt på nästa sida köptes in direkt från fotografen Rosalie Sjöman (1833–1919) 1873. Sjöman var en av de första kvinnorna i Sverige som framgångsrikt arbetade som fotograf. 1864 startade hon sin verksamhet i Stockholm och hade ateljé på Drottninggatan 42 när bilden togs.

Låt oss nu ta en närmare titt på bilden. Den manlige modellen är fotograferad i helfigur mot en enfärgad bakgrund i ateljé. Han bär en läderrock med pälsbräm. Den svartvita bilden är selektivt handkolorerad. Blusen som skymtar fram under rocken är blåfärgad, kepsen på huvudet är svart och en färggrann halsduk i rött, grönt och gult är virad runt hans hals. Den stormönstrade mattan han står på är färglagd med gult, rött och grönt. Över axeln bär Leksandsmannen en yxa och en sågbock. Han är avbildad frontalt och blickar allvarsamt rakt in i kameran. Hans pose och avsaknaden av rekvisita gör att bilden avviker från det vanliga, borgerliga porträttet vid den här tiden. På 1860-talet dominerade porträtt i helfigur men under 1870-talet, när den här bilden är tagen, blev det allt vanligare med bröstbilder i halvprofil för privat bruk. Den avporträtterade kunde sitta på en stol vid ett bord eller stå lutad mot en balustrad. Sättet att avbilda folk-

dräktsmodellen liknar därför mer samtida, vetenskapliga bilder av det avvikande där helfigursporträttet levde kvar. Så såg till exempel antropologiska fotografier av främmande folkslag ofta ut.

Vi vet inte vem mannen i Leksandsdräkt är – hans identitet är okänd. I folkdräktsbilderna var modellerna anonyma klädhängare, liksom kommande decenniernas modedefotomodeller. Det skulle dröja nästan hundra år innan modellen i modedefotografiet fick ett namn.

Genrebilden till vänster av familjen i Rättviksdräkter som sörjer ett förlorat spädbarn visar tydligt hur de massproducerade visitkortsfotografierna på en och samma gång tillfredsställde intresset för traditionellt dräktskick och behovet av dramatiska berättelser. Detta populära motiv iscensattes i slutet av 1870-talet i Nordiska museets utställningslokaler med dockor och dräkter.

Föremålsregistrering och museifotografi

I takt med att Nordiska museets samlingar växte ökade behovet av att dokumentera och registrera alla förvärvade föremål. 1906 anställdes museets första fotograf och året därpå inrättades en fotoateljé under takåsen i den nyinvidga museibygnaden på Djurgården. Ateljén var fullt utrustad med mörkrum och hade ett stort takfönster mot norr. Mörkrummens skålar och vaskar är sedan länge torrlagda, men ateljén används och uppskattas än idag av museets fotografer för de fantastiska ljusförhållandena.

Museets första fotograf hette August Hultgren (1869–1961) och var anställd mellan 1906 och 1912. Hultgren startade sin egen verksamhet som fotograf 1896 och drev en fotoateljé i småländska Svinhult när han blev kontrakterad av museet. Förutom

porträtt av ortens befolkning fotograferande han »det gamla« i trakten, byggnader och hantverk. Kanske var det detta kulturhistoriska intresse i kombination med ett litet kundunderlag som gjorde att han under en period arbetade som föremålsfotograf för Nordiska museet.

Tanken att fotografiet kunde användas för att registrera och dokumentera har en lång historia, som givetvis aktualiserades i de växande museiinstitutionerna. Redan i en av de första handböckerna i fotografi som gavs ut 1844 beskrev författaren Henry Fox Talbot fotografiet som ett effektivt verktyg för att registrera och inventera föremålssamlingar. Med ett fotografi av en porslinshylla som illustration lyfter han fram teknikens oöverträffade snabbhet och förmåga att fånga detaljer. Istället för att göra en skriftlig förteckning kunde man framställa en bild av det som skulle förtecknas. Ju mer främmande och fantastiska former föremålen hade – desto större nytta gjorde fotografiet påpekade Talbot.

Registreringsivern utvecklades under 1800-talets gång och fotografi användes inte bara för att dokumentera föremål, utan också människor. Antropologer dokumenterade främmande folk och kulturer medan rättsväsendet och den kriminologiska forskningen gjorde visuella register och kartläggningar av kriminella individer och fångar. Inom medicinen och psykiatrin användes fotografier för att kartlägga sjukdomar och påvisa behandlingarnas effekt och inom det framväxande museiväsendet blev fotografiet ett verktyg för att katalogisera och hålla ordning på det ökande antalet föremål. I ett sådant sammanhang har bilderna i mitt andra exempel kommit till.

De två dräktfotografierna är några av de äldsta i Nordiska museets samling. Vem som har tagit dem är okänt och de är inte da-

terade. Att döma av den använda tekniken, torrplåt, och deras registreringsnummer är de från början av 1900-talet. Möjligen är de tagna av museets första fotograf August Hultgren. Medan glasnegativen ligger förvarade i museets arkiv finns små papperskopior av bilderna uppklistrade på katalogkort av papper. Katalogkort med text, teckningar och påklistrade fotografier var det katalogiseringssystem som användes i museet fram till digitaliseringen. De små bilderna har fungerat som minnesbilder och gjort det möjligt att snabbt få överblick över museisamlingarna. Föremålsfotografier som de här syns sällan i museiutställningar och fotohistoriska böcker. Kanske anses de för vardagliga, kanske tänker man inte på dem som estetiska objekt. Men när de betraktas närmare syns hur mycket omsorg som lagts på komposition, detaljer och tekniskt utförande.

Bilden av hättan från Bohuslän är dramatisk belyst – nota bene utan andra hjälpmedel än dagsljus. Den vita spetsprydda ytan avtecknar sig mot en djupsvart bakgrund. Huvudet som bär den ligger i dunkel. Det långa vita bandet, som sträcker sig ända till nedre bildkanten, ger bilden ett lätt surrealistiskt intryck. Det plattar ut och pekar mot bilden som

Nattmössa från Bohuslän. Foto Nordiska museet, fotograf okänd.



bild samtidigt som ljus och skugga modellerar fram volym.

Fotografiet här intill av herrjackan i rött siden från 1600-talets mitt är inte bara en noggrann dokumentation, det är också spännande som bild. Jackan är upphängd i fyra tunna trådar på en träram och svävar mot en mörk rymd. I bildytans övre vänstra hörn avtecknar sig konturerna av ett fönster. Att jackan så tydligt befinner sig i ett fysiskt rum skapar en berättelse kring föremålet. Det gör den till mer än bara en registrering av ett plagg. Arrangemanget levandegör plagget. Ett klassiskt grepp i den surrealistiska konsten är att göra döda föremål levande och förtingliga det som lever. Det här föremålsfotografiet knyter an till den tematiken. Jackan hänger, ihopsjunken i ett dunkelt rum, som en övergiven människa på en gudsförgäten plats. Dessutom är bilden en kommentar till bildmediet i sig. Träramen blir till en tavelram som omger motivet. Men till skillnad från en målning som är platt, fylls ramen av ett mystiskt, odefinierat tredimensionellt rum. Kanske är det en slump, kanske är det en mycket medveten bildstrategi från fotografens sida.

I uttryck skiljer sig de här två bilderna tydligt från den dokumenterande bildtraditionen, det vill säga från fotografier inom antropologin, kriminologin och medicinen, men också från föremålsfotografi av senare datum. Till den dokumenterande stilen hörde skärpa, jämn belysning, omöstrade bakgrunder och porträtt i profil eller en face. Med den nya sакligheten som kom på 1920-talet blev skärpan, enkla kompositioner och stark kontrast legio i alla typer av fotografi. Fram till dess förknippades de med vetenskap, medan den konstnärliga fotografien experimenterade med oskärpa och ljusdunkel. De här tidiga exemplen på föremålsfotografi är därför intressanta på flera sätt. De poetiska bilderna tagna i början av 1900-talet visar att dokumenterandets



Herrjacka från 1600-talets mitt som kom till museet som gåva 1878.
Foto Nordiska museet, fotograf okänd.

praktik har förändrats. De visar hur ett dokumenterande syfte paras med uttryck från konstfältet.

Senare tiders föremålsfotografier på Nordiska museet är betydligt nykrare. Föremålen är placerade mot en enfärgad bakgrund, bildrummet är grunt, vagt definierat och jämnt belyst. Så ser de allra flesta föremålsfotografier ut från senare decennier. Dessutom effektiviserades och förenklades bilddokumentationen för katalogkorten med tiden. Från 1960-talet och framåt gjordes så kallade regfoton för register och katalogkort. Regfotona var enkelt framställda direktkopior, som alltså höll samma format som negativerna, det vill säga 6 x 6 cm. De förvarades i pärmar ordnade efter inventarienummer. De svartvita regfotona var i bruk fram till övergången till digital hantering, som för Nordiska museets del kom i slutet av 1990-talet. Idag samlas alla text- och bilduppgifter kring samlingen i databasen Primus. Primus som togs i bruk 2004 utvecklas kontinuerligt, och ständigt pågår arbetet med att förse de digitala katalogposterna med fotografiska bilder från gamla bildkällor och med nytagna fotografier. Den digitala tekniken har på många sätt förenklat fotograferandet, vilket gör att många registreringsfoton idag tas på plats i magasinerna av annan personal än museets fotografer.

Mode och stil på NK

Modet fotografien som genre växer fram kring sekelskiftet 1900 i västvärlden. I Sverige slår fotografien igenom som illustrationsteknik för reklam och mode på 1920-talet. I Nordiska museets samlingar finns modebilder från enskilda fotografer och företag som till exempel varuhuset Nordiska Kompaniet – där gör jag mitt tredje nedslag. NK:s bildsamling kom till Nordiska

museet 1977. Den består bland annat av cirka 40 000 glasplåtsnegativ och ett icke känt antal pappersbilder av varuhusets interiörer och sortiment. Upphovsman till de flesta bilderna är fotografen Erik Holmén (1893–1963). Holmén startade sin bana som fotograf redan som 13-åring när han 1906 började arbeta som fotografassistent hos hovfotograf Anton Blomberg på Bryggargatan 17 i Stockholm. Efter tio år hos Blomberg startade han sin egen rörelse 1916 och tog inledningsvis mest bilder för veckotidningarna Idun och Veckojournalen. 1920 hade han en egen ateljé på Regeringsgatan 11 och senare på nr 61. På adressen Regeringsgatan 80 drev han ateljé fram till sin död. De första fotograferingarna för NK gjorde Holmén 1917 och var därefter verksam med uppdrag för varuhuset i över 40



Damhatt från 1934.
Foto Erik Holmén,
NK:s arkiv
i Nordiska museet.





Damhattar 1929–1951. Foto Erik Holmén,
NK:s arkiv i Nordiska museet.



år. Han tog många modebilder, dels i redaktionellt arbete för NK:s tidskrift *Stil*, dels för annonser i *Stil* och andra tidskrifter. Holmén fotograferade varuhusets hela sortiment, glas, möbler, inredningar, kläder och skor men han påpekade i en intervju 1943 att han var mest road av modebilderna.

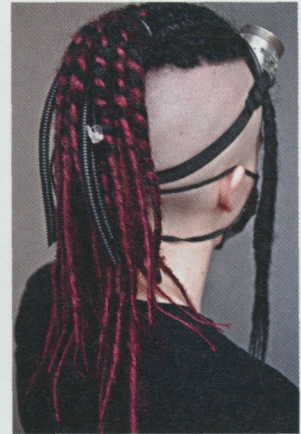
Idag används NK-arkivets modebilder flitigt eftersom de inte bara berättar om företagets historia och produkter utan också är en rik källa till kunskap om dräktskick under nittonhundra-talets första hälft – och en källa till kunskap om mer än modets skiftningar. Fotografier från NK:s barnavdelning visar hur barn har klätts och visar dessutom hur synen på barn, barndom och ungdom har förändrats. Samlingens alla hattar från 1930- och 1940-talen visar på förändringar i form, material och storlek. Men de berättar också om modets förutsättningar i relation till den ekonomiska utvecklingen. I svåra tider, särskilt i krigstider, har modet varit inriktat på de mindre, materialsnåla detaljerna i dräkten. Den stora mängden hattar kan därför ses i ljuset av 1930- och 1940-talets ekonomiska kris och världskrig. Med fokus på hattar blev det möjligt att följa modet även om det var brist på material och kassan var skral. Hattarna i NK:s bildsamling berättar därför inte bara *hur* modet såg ut – utan också *varför* det såg ut som det gjorde.

Utställningsfoto – fotoutställning

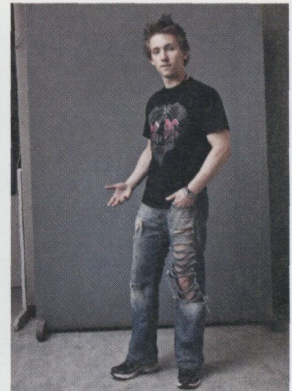
Det fjärde och sista nedslaget görs i nutiden. I februari 2010 öppnade den nya permanenta dräktutställningen *Modemakt – 300 år av kläder* på Nordiska museet. I den processen har museifotograferna varit inblandade på flera olika sätt. För det första fotograferade de alla dräkterna i den tidigare fasta utställning-

en *Paris–Stockholm* innan de togs ned och packades in i dräktmagasinen. För det andra fotograferade de alla nya figurer och dräkter innan de ställdes in i montrarna. Slutligen har museets fotografer tagit bilder som ställts ut i själva utställningen. Bilderna av cybergotharen Andreas och hårdrockaren Petter är två exempel. Båda fotograferades 2009 av Mats Landin – en av museets tre fotografer. De två unga männen kontaktades av museets dräktintendenter som undrade om de ville bli fotograferade och intervjuade, och slutligen om de ville donera sina kläder till museet. Idealet är att alla dräkter som samlas in åtföljs av en noggrann dokumentation och i samband med fotograferingen berättade givarna därför om sina tankar och erfarenheter av kläderna och i vilka sociala sammanhang de användes. De visade också hur kläderna bars.

Idag anses kringinformationen i samband med förvärv nödvändig. Identitet och erfarenhet är ledord. Mycket har hänt sedan de första dräktbilderna samlades in till museet på 1870-talet och därför är det intressant att också titta på nutida fotografier som bilder. I bildserien som togs av Petters trasiga jeans finns flera helfigurbilder, frontalt och i profil, som har tydliga likheter med den dokumenterande bildtraditionen från 1800-talet. Samtidigt finns detaljbilder som skulle kunna vara plockade ur en aktuell klädannons eller ett modereportage. Torson på nästa uppslag är en sådan. Som en solitär bild saknar den mycket information. Hur är kläderna skurna? Är det en mans- eller kvinnodräkt? Fotografierna av cybergotharen Andreas skulle också kunna vara tagna ur ett samtida kommersiellt sammanhang. Men här finns ett hisnande historiskt perspektiv. Bilderna från 2009 är tagna i takateljén på museet, troligtvis i samma rum som de mer än hundra år gamla bilderna av hättan och herrjackan



Cybergotharen Andreas. Foto Mats Landin 2009, Nordiska museet.



Hårdrockaren Petter med nya, egenhändigt sönderrepade jeans.
Foto Mats Landin 2009, Nordiska museet.

som presenterats tidigare. Precis som dessa bilder spelar med det fotografiska mediet och avbildningskonventioner gör Mats Landins bilder det när den gråa bakgrundsskärmens kant och vänstra stöd blir en del av motivet. Inga försök görs att dölja att Andreas och Petter befinner sig i ett rum och att det rummet är fotoateljén på Nordiska museet. Tiden gör en loop.

Roland Barthes skriver i sin klassiska bok *Det ljusa rummet* att tiden alltid gör sig påmind i fotografier. De pekar ut »det var« och gör det sedda och upplevda till historia. Samtidigt gör fotografi-er att dåtiden kan upplevas som ett nu. Mats Landins bilder som talar med de hundra år gamla föremålsfotografierna är ett tydligt exempel på det. De synliggör tiden som passerat, men knyter samtidigt samman nu och då.

Den stora samlingen av dräktfotografier i Nordiska museet är inte bara en skatt för alla som intresserar sig för klädedräktens och modets utveckling, den ger också ovärderliga inblickar i fotografins och dräktbildens historia. Fotografiet är ett medium som har en stil – ett mode. Just detta är något som Nordiska museets mångskiftande bildsamling kan berätta.



Foto Mats Landin 2009, Nordiska museet.



Skansens första vårfest. Foto Nordiska museet.

Festligt och fantasifullt

Historiska kläder från Skansens barndom

Friluftsmuseet Skansen slog upp sina portar 1891. Då var ytan 30 000 kvm, en tiondel av dagens område. Före friluftsmuseets tid fanns det ett fåtal hus på Skansenberget – Bredablick, Sagaliden, Gula Villan och Röda Längan. Under de två första åren flyttades Morastugan från Dalarna och Kyrkhultsstugan från Blekinge till Skansen. Två kolarkojor och ett lappläger uppfördes också.

ANN RESARE har förestått Skansens kläd-kammare under 30 år fram till 2001.

En inkomstbringande begivenhet

Då liksom nu gällde det att locka publik till Skansen och därför anordnade Artur Hazelius redan i maj 1893 en vårfest. Under en veckas tid kunde besökarna varje dag betrakta historiska tablåer, en sorts teater med historiska händelser, se folkdans och höra folkmusik. De kunde handla lokala specialiteter i marknadsstånden och lyssna på Flottans musikkår. Skansenbesökarna kunde också äta och dricka på kaféer och värds-hus där man under vårfestveckan frångick principen att in-

te utskänka »spirituosa«. Vårfesterna pågick varje år mellan 1893 och 1931, utom 1901, det år då Artur Hazelius dog. I äldre årgångar av Fataburen beskrivs vårfestsveckorna detaljerat. Första vårfesten avslutades den 6 juni, Gustavsdagen, och den dagen kom därefter att firas som nationaldag på Skansen fram till 1916.

Inkomsterna från vårfesterna gick till Skansen och det första året fick man in 50 000 kronor. Det var en stor summa år 1893, cirka 2,8 miljoner kronor i dagens penningvärde. Enligt *Aftonbladet* från den 2 juni 1893 kom 7 000 personer till Skansen under veckan och därefter kom vårfesterna att bli årets viktigaste satsning.

Det fanns ingen marknadsgata på Skansen 1893 utan försäljningen försiggick i löst uppställda stånd. Där huserade damer iklädda nationalromantiska folkdräkter. Av arkiverade utrustnings- och deltagarlistor kan man se att flera hundra personer var involverade. År 1896 var det 350 deltagare. Dessa var helt oavlönade medlemmar av välbeställda Stockholmsfamiljer som gjorde sin insats för att samla in pengar till Skansen. Det talas om de hundra fruarna som anfördes av Anna Wallenberg. Hon var änka efter André Oscar Wallenberg och var bland annat ordförande i Handarbetets Vänner och aktiv i samfundet för Nordiska museet. Det fördes listor över dem som engagerade sig, och även över dem som inte ville vara med.

I den stora bildskatt som finns bevarad i Nordiska museets och Skansens arkiv kan man se att kungliga besökare visades runt och det borgerliga Stockholm handlade i marknadsstånden. Fotograferna F.G. Klemming och R. Söderbaum med flera har noggrant dokumenterat festerna. Det finns vykort, foton i visitkortsformat och stora, härliga, svartvita bilder. Illustrationer och

artiklar i tidningarna både före och efter vårfestveckan beskriver evenemanget på Skansen. Endast ett fåtal program gjordes under året utöver vårfesten, så detta var en verklig begivenhet för stockholmarna.

Populärhistoria vid 1900-talets början

De historiska tablåer som man gestaltade kan kännas främmande idag, men på 1890-talet låg de rätt i tiden i den fosterländska anda som rådde. Till skillnad från de seriösa museiutställningar som erbjöds i Nordiska museet tillät man sig på Skansen att gestalta historien lite friare. Man använde delvis nysydd och delvis museala dräkter. Kläder lånades från Operan och privatpersoner. Livrustkammaren lånade ut sina vagnar till de historiska tågen. Bland annat visades kungar och drottningar, vikingar, riddare i plåtrustningar, cistersiensermunkar och nunnor.

Ibland var det stora projekt, som när man 1919 byggde upp Skråtuna, en liten medeltida stad som befolkades av hantverkare. En annan gång visade man livet på Medevi brunn vid 1800-talets början. År 1924 anlätade man 75 Stockholmsstudenter som statister i ett karolinskt läger. De medverkade gratis sju kvällar och tre söndagar som soldater i det så kallade Oppunda kompani. Studenterna var iklädda en uppsättning uniformer som sytts upp av arméns beklä-

Intresset för äldre kungar var starkt på 1890-talet. En av de första dräkter som skaffades till Kläd-kammaren 1894 var denna dräkt för Gustav II Adolf med kyller av älghud. Foto Nordiska museet.





1904 valde man att visa livet på Medevi brunn på 1840-talet. I bakgrunden syns en tillfälligt uppbyggd matsal och kamrerarkontor. Foto Nordiska museet.

1921 drog drottning Kristina med följe genom Skansen. Foto Nordiska museet.



nadsverkstäder. När Skogaholms herrgård stod klar 1931 fick den bli bruksherrgården och skådeplatsen för Gösta Berlings saga, som blev den sista i raden av historiska tablåer.

Många av de programpunkter som visades under vårfestveckorna har senare blivit stommen i det programutbud som erbjuds än idag, till exempel folkdans, folkmusik, firandet av årets och livets fester, Bellmansfirande, hantverk och hemsysslor i hus och gårdar. Grunden till detta lades alltså redan på 1890-talet. Det historiska högtidlighållandet av kungar som ständigt fanns med på vårfesterna har dock tagits bort med tiden.

Start för Klädkammaren

Skansens Klädkammare startades ursprungligen för att ta hand om de kläder som sytts upp eller köpts in till vårfesterna. Vid 1890-talets slut disponerade den första Klädkammaren några rum i Gula Villans nedre våning. Artur Hazelius bodde själv på övervåningen. År 1904 flyttade Klädkammaren till tornet Bredablick och 1913 fick utsiktstornet en hiss monterad i husets mitt. Den var dock avsedd för utsiktstornets besökare och några hissdörrar till Klädkammarens förråd fanns inte från början. Personalen fick fortsätta att bära kläderna i trapporna fram till 1900-talets mitt.

Kläder syddes fortlöpande upp till vårfesterna och en stor del köptes sedan in till Klädkammaren. Dräkterna krävde mer och mer utrymme och det byggdes entresoller i tornet. När Nordiska museet skiljdes från Skansen 1963 gjordes en genomgång av Klädkammarens förråd. En stor mängd föremål återgick till museet och ströks ur Klädkammarens föremålsloggare. Det var originaldräkter och originalföremål som bland annat använts till vår-



Bredablick. Foto Axel Lindahl
1898, Nordiska museet.

fester, men som då ansågs höra hemma på museet.

År 1964 stängdes utsiktstornet för besökare av brandmyndigheterna, men Klädkammaren fick vara kvar. Det diskuterades i årtionden hur Klädkammarens lokalproblem skulle lösas. När en tomt blev ledig nedanför stadskvarteret kunde äntligen ett funktionellt hus för Klädkammaren byggas. I augusti månad 1982 kom så den lyckliga dagen när Klädkammaren fick flytta till trappfria lokaler nedanför Skansens stadskvarter. När Klädkammaren fick ljusa och varma lokaler fick också vårfestkläderna komma ut i ljuset. De tvättades och befanns vara i förvånansvärt gott skick – nu kunde de komma till heders igen.

Dräktskatter för eftervärlden

Klädkammarens föremålsliggare börjar 1894 med 30 drabantuniformer för karoliner. Dessa hade sytts upp efter modell från Livrustkammaren och skänkts av Livrustkammaren till Skansen. Sedan följer 50 krigardräkter från Gustav II Adolfs tid, som införskaffats från Tyskland.

En tredjedel av de 4 000 föremål som registrerades under vårfestperioden 1893–1931 finns kvar än idag. Här finns 120 karolineruniformer med musköter, värjor, trekantiga hattar, stövlar eller skor, väskor och gehäng. Vidare kan man hitta 20 uppsättningar kläder för Gustav Vasas dalkarlar – välbevarade vadmalsdräkter med tillhörande koger och armborst – dräkter för ett tiotal värmländska fältjägare, teateraktiga uniformer från Gustav III:s tid och uniformer för skånska husarer.

Uppsättningar av kläder för munkar och nunnor ligger nedpackade och i långa rader hänger fantasifulla vikingadräkter av varierande kvalitet. Det finns ett hundratal väl använda medel-



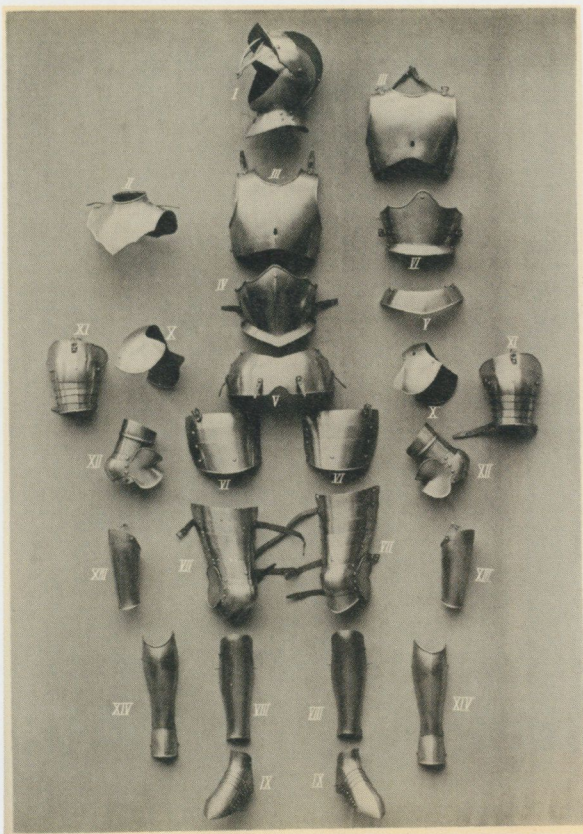
Tre dräkter från de historiska tablåerna som de ser ut idag. Till vänster en drabant-uniform från Karl XII:s tid. Karolinska soldater förekom under många vårfester och 120 uniformer med tillbehör finns fortfarande i Klädkammarens förråd. I mitten en av Gustav Vasas dalkarlar i slitstark mundering av vadmal. Till höger en dräkt för Sabbatsbergs rumormästare. Hans funktion var att upprätthålla ordningen på Skansens vårfester. Foto Marie Andersson © Skansen.

Gustav II Adolfs
dräkt är fortfarande
i gott skick. Foto
Marie Andersson
© Skansen.



tidskläder och därtill ett stort antal herr- och damdräkter från 1500-talet gjorda av kristidsmaterial från första världskriget. Till detta kan läggas ett oändligt antal pikar, vikingasköldar, hillebarder och plåtrustningar med olika smådelar som varit ganska illa under åren. I sämst kondition var de sadlar som lagrats på vinden till en av Skogaholms flyglar. Där fanns också eleganta

Rustningarna användes vid tornerspel under vårfesterna. Delar av rustning ur Verch & Flothows katalog (t.v.) och foto Marie Andersson © Skansen (t.h.).



hästschabrak som använts i de historiska tablåernas riddarspel.

Skansens Karl XII-uniformer har under hela 1900-talet intrasserat militärhistoriker och Skansens uniformer figurerar i ett stort antal filmer. Tidens tand och användningen har gett dem ett naturtroget slitage.

I de historiska tablåernas utformning deltog tidens konstnärer som Julius Kronberg och hans maka samt e.o. amanuensen Erik Folker från Nationalmuseum. Som domare och rådgivare anlätades konstnärerna Georg v. Rosen och Gustaf Cederström. Dräkter och tillbehör beställdes bland annat från den tyska teater-effektfirman Verch & Flothow. Ur deras katalog kunde man bland annat beställa vikingar, karolinervärjor och riddarrustningar.

När ICOM:s Costumes Committée besökte Teaterhistoriska museet i Berlin år 2005 visade man upp en katalog från Verch & Flothows och guiden beklagade att inga föremål från denna fabrik fanns kvar efter all förstörelse under kriget. Det var hissnande att då kunna meddela att det på Skansen finns en hel del kvar av Verch & Flothows material.

Denna firma anlätades på 1890-talet inte bara av Skansen utan också av Operan. Några av sekelskiftets Wagneroperor, till exempel Valkyrian från 1895, hade dräkter från Verch & Flothow. Det var framförallt den Wagnerfeber som rådde vid 1800-talets slut som fick operahuset i hela Europa att köpa rekvisita från tyska teatereffektfabriker. Dramaten satte 1911 upp en pjäs av Arvid Järnefelt som hette Titus med Anders de Wahl som huvudrollsinnehavare. Då beställdes plåtharnesk och dylikt från Verch & Flothow.

Det finns ett brev från Verch & Flothow till Artur Hazelius från 1899 där man ber professorn precisera vad han vill beställa med foton eller skisser. Vad Hazelius beställde den gången vet vi inte.

Det var teater och utklädning man ägnade sig åt på ett sätt som man inte gör idag.

Ibland använde man kulisser på vårfesterna, men oftast utnyttjades de gårdar som fanns som bakgrund. Därför fick till exempel Fatburen från Björkvik vara krog 1894, 1918 fick Seglora kyrka vara scen för ett bröllop i 1860-talsstil och nyflyttade Skogaholms herrgård från Närke fick 1931 vara värmländsk bruksherrgård.

Favorit i repris

Vid Nordiska museets 100-årsjubileum 1973 ville Skansen göra ett program till museets ära och valde att iscensätta den första vårfesten som hade ägt rum 80 år tidigare. Skansens Kläd-kammare hade fortfarande kvar dräkter som hade använts vid de tidigare vårfesterna men de var svåråtkomliga och delvis bortglömda. De hade under många år använts till utklädning och uthyrning och sedan stuvats undan i tornet Bredablick.

När Skansen skulle rekonstruera vårfesten 1893 var utgångspunkten »Allmän Kungörelse om Skansens Vårfest«, ett elvasidigt häfte om allt man kunde göra under den första vårfestveckan. Där stod bland annat att läsa att »från kl 2 på morgonen begynna orrarna sitt spel och sjunga småfåglarna sin morgonsång. Denna konsert varar större delen af dagen« och »kl 11 börjar försäljningen i de 40 marknadsstånden, Bollnäs Gästgiveri och värdshusrörelse i Blekingstugan, Bredablick och Balderslunden«.

Allt som hade genomförts 1893 kunde inte upprepas 1973, men man försökte ändå följa det ursprungliga programmet. Resultatet blev, förutom den vanliga marknaden, Gustav III:s marknadsfärd, ett karolinskt tätläger och 26 soldater som utövade karo-



linsk exercis, ett brudfölje, folkdans och folkmusik, vissångare och konserter. Sammanlagt 212 personer kläddes i kulturhistoriska dräkter denna dag och det blev en fantastisk folkfest.



Det är lätt att le en smula åt bilderna från Skansens barndom, men man måste hålla i minnet att Artur Hazelius skapade Skansen i en tid då man glorifierade våra hjältekonungar och hade en helt annan syn på historieskrivningen. I de historiska tablåerna visade man gärna upp kungar och drottningar och deras följe, men det var även helt andra teman som iscensattes. Stenåldersboplats på Offerholmen, kära mor mjölkar getter på Laxbrostugans tak, bröllop från Vingåker i Sörmland och Unnaryd i Småland, stadens borgare från 1630-talet, Jenny Lind och Delsbostintan för att bara nämna några.

Även om vi idag tycker att ämnesvalen var egendomliga så var vårfesterna populära och inbringade pengar som möjliggjorde att Skansen kunde förvärva och flytta flera hus till det som idag är Sveriges mest välbesökta friluftsmuseum.



År 1900 visades ett urval av dräkterna till de historiska tablåerna upp nedanför Håsjöstapel. Till vänster karoliner, i mitten Gustav Vasas dalkarlar och till höger Sabbatsbergs rumormästare. Foto Nordiska museet.



1906 visades ett nationalromantiskt folkdanslag upp med den »sörmländska nämndemansgården Sörgården» som bakgrund. Foto Nordiska museet.



Bandvävning i Moragården. Foto Marie Andersson © Skansen.

Trovärdigt och levande

Kläder i Skansens kulturhistoriska förmedlingsarbete

Att ta ett steg över tröskeln till något av Skansens hus är att göra en resa tillbaka i tiden – sjuttio år i Järnhandlarens hus, hundra-femtio år i Delsbogården eller tvåhundra-tjugo år i Skogaholms herrgård. I miljöerna finns möbler, inredningsdetaljer och textilier från den tid som speglas, både original och kopior. Som en ledsagare in i miljön finns alltid en museivärd som kan berätta om gårdens historia. Berätta om de människor som en gång befolkade gården och utformat den utifrån sin tids rådande mode, ideal och sociala status. För att ytterligare förstärka tidsbilden är värdarna klädda på ett sätt som speglar tidens folkliga och vardagliga mode. De historiska kläderna bidrar till att levandegöra miljöerna och har en viktig funktion i förmedlingen av kunskap om människors levnadsvillkor i olika sociala miljöer. Kläderna drar ofta till sig intresse och ger fantastiska möjligheter till ett fördjupat samtal – inte bara om textil och dräkt, utan också om samhälle, kön och klass.

ERIK THORELL är etnolog med dräkt och textil som specialinriktning. Han leder verksamheten vid Skansens Klädkammare.

Luciakläderna är tillverkade efter en uppteckning med tillhörande foto av ett luciatåg på 1920-talet i ordenshuset Brofästet i Tierp i Uppland. Foto Marie Andersson © Skansen.



Skansens Klädkammare

För att kunna förse värdar och aktörer i olika programverksamheter med kläder organiserades redan 1892 en enhet som fick ansvar för dräkter och textilier på Skansen. Behovet uppkom i samband med den första vårfesten som ägde rum 1893.

Klädkammarens huvudsakliga uppdrag är än idag att förse personalen i de kulturhistoriska miljöerna med kläder. Även aktörer i programverksamheten, som bland annat omfattar julmarknad,

luciatåg och cirkus, får sina kläder från Klädkammaren, liksom Skansens folkdanslag, spelmän och ringleksbarn. Klädkammaren hyr också ut kläder till privatpersoner eller företag för representation, personliga högtider eller kulturhistoriska evenemang. Det som framför allt efterfrågas är folkdräkter och Sverigedräkter. Men även enklare folkliga modeplagg från olika epoker liksom historiska kläder till dop, bröllop och begravning hyrs ut emellanåt. Under ett verksamhetsår förser Klädkammaren över 2 000 personer med kläder.

På Klädkammaren arbetar idag tolv personer. Expeditionspersonal provar ut kläder och dräkter till värdar, programverksamhet och externa kunder. Skräddare och sömmerskor på ateljén nyttillverkar, utför ändringar och lagar kläder och inredningstextil. Textilvårdspersonal tvättar, stryker och manglar, samt iordningställer inredningstextilierna i miljöerna.

Samlingen

En stor del av de kläder som finns i Klädkammarens samling är originalplagg, både folkdräkter och modedräkter. Många folkdräktsplagg är från 1800-talet eller början av 1900-talet, de tidigaste samlades in av Artur Hazelius för Nordiska museets räkning, men kom av olika anledningar att placeras på Skansen. Några få modeplagg finns från 1700-talet, i övrigt sträcker sig samlingen från 1800-talets mitt fram till 1980-talet, med en koncentration på tiden mellan 1880 och 1930. De första uniformerna, kopior från Livrustkammaren, är registrerade 1893 och av mycket hög kvalitet både vad gäller material och tillverkning. Samlingen innehåller även bygdedräkter som komponerats i senare tid. Idag finns över 20 000 registrerade

dräkter, och framförallt folkdräkterna består dessutom av många delar. Det finns också en mängd accessoarer – skor, handskar, vantar, huvudbonader, paraplyer, käppar med mera som inte är katalogiserade. Uppskattningsvis är det totala antalet dräktföremål omkring 80 000. Utöver detta innehåller samlingen en stor mängd inredningstextil: sängkläder, bordslinne, mattor och gardiner. Många av dessa textilier visas i de kulturhistoriska miljöerna. Samlingen kompletteras kontinuerligt med gåvor, inköp och kopior av kläder och hemtextil. På Skansen används originaltextilierna framförallt som modeller för nytillverkning och för installationer i de kulturhistoriska miljöerna. De lånas även ut till andra museer och institutioner för utställningar.

Det märks ett allt större intresse från utomstående att få ta del av samlingen. De som framförallt bokar guidade visningar och studiebesök är textila utbildningar, föreningar och personer som har specialintresse för mode och textil. Formgivare önskar av och till använda samlingarna som inspirationskälla.

Levandegöra med kläder

Många människor är engagerade i att levandegöra historien med kläder och dräkter från vitt skilda tidsepoker. Ideologier, drivkrafter och ambitionsnivåer skiftar. Ofta spelar historiska fakta en underordnad roll. Arbetet styrs istället utifrån romantiserade föreställningar om hur det var eller hur man önskar att det skulle ha varit. De återskapade kläderna och dräkterna är lösryckta ur sitt sammanhang och har fått en helt ny funktion i dagens samhälle. Till vissa delar har de omformats för att bättre passa in denna nya roll.



Broderade skinnhandskar från
1800-talet i Klädkammarens samling.
Foto Marie Andersson © Skansen.

Målsättningen med förmedlingsarbetet på friluftsmuseet är att ge besökarna en så trovärdig bild som möjligt av livet under gångna tider. Besökarna ska kunna lita på den kunskap som förmedlas och att varje ställningstagande har en vetenskaplig grund. Här används kläderna i den form och funktion de ursprungligen haft. På friluftsmuseet måste arbetet med historiska kläder tillmätas samma status som arbetet med byggnader och föremål. Ledstjärnan i detta arbete är *autenticitet* som i sig kan definieras på olika sätt beroende på förmedlingssituationen. Susanne Klose vid Århus Universitet, ger tre perspektiv på begreppet autenticitet i friluftsmuseets verksamhet.

Materiell autenticitet innebär att originalföremålen förmedlar en direkt koppling till historien i material, teknik och förslitning. I bästa fall finns också uppgifter om vem som tillverkat och använt föremålet och i vilket sammanhang och i vilken tid det tillkommit och brukats. Vid ett studiebesök i Klädkammaren ges tillfälle att få se originalföremål i en textil studiesamling som inte har samma rigorösa bevarandekrav som ett ansvarsmuseum måste ha. När det gäller senare tiders mode finns fortfarande fantastiska möjligheter att på second hand-marknaden köpa in originalplagg som kan användas i verksamheten och gåvor med sådana kläder erbjuds Klädkammaren kontinuerligt.

Dagsljus, användning och tvätt gör att föremål förslits på tämligen kort tid. Dessutom har äldre originalplagg ofta storlekar som gör dem oanvändbara för dagens människor. Kopior måste alltid anpassas till moderna storlekar för att ge ett rättvist intryck av hur kläderna suttit på kroppen. Materialen och tillverknings-teknikerna kan vara desamma som hos originalen. *Processuell autenticitet* innebär att kopior bokstavligen ska kunna synas i sömmarna och ge ett helt igenom äkta intryck för den som vill lära



Folkligt vintermode från sekelskiftet 1900 kan ses vid marknaderna på Skansen. Foto Marie Andersson © Skansen.

om gamla material och hantverkstekniker. Det som saknas hos kopiorna är kontexten och den historiska förslitningen, istället visas hur originalföremålen såg ut i nyskick. Klädkammarens plagg patineras aldrig, däremot uppnås förslitningens patina när plaggen används i förmedlingsarbetet. Därför är det viktigt att reparationer och lagningar utförs på ett kulturhistoriskt riktigt sätt.

Synen på kopiering av de historiska kläderna har blivit mer antikvarisk och strikt. Stor vikt läggs vid detaljer som är typiska för olika tiders mönsterkonstruktion. Klädkammaren har som målsättning att alla kläder som används i verksamheten skall vara kopior av bevarade plagg från tiden. Plaggen ska dessutom kunna beläggas med bilder och litterära eller arkivaliska uppgifter. De ska vara tillverkade efter kulturhistoriska sömnadsprinciper och av material som är historiskt och stilmässigt acceptabla. Plaggen ska främst spegla det breda folkliga modet med sina specifika anpassningar till högreståndsmodet och de ska också bäras på ett kulturhistoriskt korrekt sätt. Klädkammaren har förmånen att ha en fast anställd personal bestående av välutbildade sömmerskor och skräddare med stor erfarenhet av folklig dräkt. På detta sätt säkerställs mönsterkonstruktion och sömnadsteknik vid kopiering från olika tidsepoker.

Men idag kan det vara svårt att köpa material av samma kvalitet som i originalplaggen – varken maskinell utrustning, teknisk kunskap eller råmaterial överensstämmer med tidigare epokers textilproduktion. Att kopiera alla tyger som verksamheten behöver låter sig inte göras av ekonomiska skäl. Handvävning tar tid och maskinvävda tyger måste produceras i mycket stora kvantiteter för att en beställning ska vara av intresse för dagens industrier. För de folkliga modeplaggen söks därför modetyger av idag som väl överensstämmer med respektive historiska mode-

epoks typiska mönster och färger. I ett givande samarbete med Stockholms handvävarförening har även en del kopior av tyger till dessa kläder kunnat framställas. Till folkdräkterna används kopierade tyger där hemslöjds- och hembygdsrörelsen fortfarande står för merparten av produktionen.

Visuell autenticitet uppnås genom att enbart ett plaggs yttre överensstämmer med originalföremålet, medan underarbetet kan vara modernt och konfektionerat. Av ekonomiska skäl går det inte att tillverka alla plagg efter gamla hantverksprinciper. Linneplaggen sys på maskin, oavsett tidsepok, och de förses inte med broderier. Denna typ av plagg tvättas ofta och har en livslängd på endast några få år. Även plagg som används vid stora evenemang måste ibland tillverkas efter andra principer än de kläder som bärs av värdarna i miljöerna. Besökarna behöver vid dessa tillfällen inte ha en fullständig insikt i tillverkningsprocessen, därför kan underarbetet ske med moderna metoder. Till det yttre ger dock plaggen ett autentiskt intryck och en känsla av en annan tid. Sådana kläder måste också finnas i stor mängd och av många storlekar och det är därför ekonomiskt fördelaktigt att låta tillverka dem industriellt. För att uppnå en högre grad av trovärdighet skulle det vara önskvärt att aktörerna också kunde förses med skor och glasögon i historiska modeller, något som ännu inte varit genomförbart.

Folkdräkt

Alltsedan starten 1891 har Skansen förknippats med folkdräkter från många olika platser i landet. Från början var det ofta dalkullor som arbetade som vakter i Nordiska museet och på Skansen, där de tillsammans med dräktklädda dockor fick be-

Mockfjärdsdräkt tillverkad av
Klädkammaren efter original
från 1800-talets mitt. Foto
Laila Durán.



folka husen. Kullorna använde sina egna dräkter som då fortfarande bars i en levande tradition. Artur Hazelius styrde strängt över hur dräkterna skulle bäras och vilka plaggkombinationer som var tillåtna. För den tiden moderna plagg som blusar och randiga bomullsförkläden fick inte förekomma. Alltigenom skulle dräkterna ge ett »äkta« intryck, vilket kan tolkas som att de skulle vara så ålderdomliga som möjligt och ofta av högtidlig karaktär. Även den administrativa personalen bar folkdräkt varje dag fram till början av 1950-talet. Vid midsommar bars dräkterna ännu längre fram i tiden. De färgglada dräkterna ansågs vara stimulerande för arbetet. Ersättning för slitage utgick inte, trots detta krävdes att dräkterna skulle hållas i gott skick.

Vid ärenden in till staden fick kullorna alltid gå till fots, eftersom det sågs som ett stilbrott att åka spårvagn iklädd folkdräkt. Det berättas att en kanslikulla som skickats att hämta en spinnrock fick skjuts från Norrmalms torg till Skansen av en bilist, något som betraktades som mycket olämpligt. Kanske har 1900-talets byggedräktsrörelse hämtat sina stränga regler om rätt och fel i användandet av dräkter från detta synsätt. Folkdansrörelsen har gamla anor på Skansen, där Svenska Folkdansens Vänner bildades 1893. Medlemmarna bar alltid folkdräkt vid sina sammankomster. Klädkammaren kom under lång tid att vara en auktoritet i landet när det gällde att bedöma hur dräkter skulle användas och tillverkas. Numera hänvisas all rådgivning om tillverkning och rekonstruktioner av folkdräkter till de folkföreningar som är aktiva på området. Idag ser man folkdräkter i ett fåtal miljöer på Skansen. Det tidiga 1900-talets föreställning att det funnits lokalt särpräglade dräkter på alla orter är sedan länge borta. Istället används folkliga tolkningar av olika tiders modedräkt i de flesta miljöer. Folkdräkter kan man numera endast se i Mora- respek-

Rosyllehalsduken
som används till
mansdräkten från
Mora är kopierad
efter original från
1800-talets första
hälfte. Foto Anders
Qwarnström.



tive Delsbogården. De representerar två av de områden i landet där ett lokalt särpräglat dräktskick funnits och varit i bruk vid den tid som visas i dessa miljöer.

Förutom i dessa hus kan man se folkdräkter när Skansens folkdanslag tillsammans med spelmän och ringleksbarn uppträder. Även museipedagogerna brukar vara klädda i folkdräkt vid vissa guidade turer. Under julmarknaden ser man försäljningspersonal klädda i vintervarianter av folkdräkterna. Stor vikt läggs idag vid att de folkdräkter som visas på Skansen ska vara väl dokumenterade. De kan då tillverkas och bäras på ett sätt som överensstämmer med dräkterna när de var i daglig användning i respektive bygd. Plaggen kopieras efter original ur de egna samlingarna, eller efter plagg som lånats in från museer, hembygdsgårdar och privatpersoner.

För att leva upp till målsättningen att bara använda traditionella folkdräktsplagg i den interna verksamheten på Skansen uppstår ibland behov av att göra rekonstruktioner av material och tekniker. I och med användandet av den manliga folkdräkten i Moragårdens ålderdomliga miljö uppstod ett behov av att kunna nytillverka »rosyllehalsdukar« till mansdräkten. Inför detta rekonstruktionsarbete studerades gamla bevarade halsdukar i museernas samlingar. Vävningen av kopiorna utfördes av värdar inför besökarna i Moragården. Mönstret på halsdukarna lär ha bildats genom att en ärta placerats i rosens tänkta mittpunkt, därefter har man lindat om hårt med lingarn. När halsduken låg i färgbadet förmådde färgen inte tränga igenom de omlindade partierna. Efter en del experimenterande tillverkade Klädkammaren sina halsdukar med delvis moderna metoder som gav ett resultat som mycket bra överensstämmer med de gamla bevarade halsdukarna. Till reservafärgningen användes som förr gula ärtor,

men till omknytningen användes moderna buntband av plast. Färgämnet var denna gång syntetiskt, men eftersom färgningen skedde på oblekt garn och omknytningarna gör att färgen tar ojämnt blir resultatet helt i stil med originalen. Såväl den traditionella färgningstekniken som den moderna finns dokumenterad och tillgänglig för allmänheten på hemsidan och i tidskriftsartiklar.

Folkligt mode

I de flesta miljöer används idag kläder som är folkliga tolkningar av olika tiders modedräkt med specifika anpassningar till material och teknik. Det folkliga modet är idag inte så känt eftersom det oftast fått stå tillbaka för de mer exotiska och färggranna folkdräkterna med lokal särprägel. Därför är Skansen en viktig arena för att lyfta fram och visa det folkliga modet som varit likartat och burits av majoriteten av befolkningen i landet under gångna tider.

För äldre epoker kan det många gånger vara svårt att hitta uppgifter om hur det folkliga modet gestaltats, eftersom dräktforskningen inte fokuserat på detta. Däremot finns det rikligt med material som visar hur den folkliga tillämpningen av modet sett ut under 1900-talet. Uppteckningar, fotoalbum, bevarade plagg, postorderkataloger och muntlig tradition ger en god bild av hur »vanliga« människor klädde sig under denna tid. Några exempel får illustrera problem och ställningstaganden vid tillverkningen av kulturhistoriska kläder.

BERGSMANNENS HUSTRU

Bergsmansgården på Skansen visar tiden omkring 1720, då barocken fortfarande var rådande. Att finna uppgifter eller till och med bevarade plagg från en så avlägsen tid är nästan omöjligt. Klädkammaren löste problemet genom att använda mönstret till Toarps kvinnodräkt, en lokalt särpräglad dräkt som in på 1800-talet burit med sig rena barockdrag. Tillsammans med ett ylleförkläde och en stor mjuk bindmössa, förankrades kläderna i det folkliga modet.



Bergsmannens hustru, i folklig tolkning av barockens mode, finns i Bergsmansgårdens miljö från 1720-talet. Foto Marie Andersson © Skansen.

SMULTRONFLICKAN

Länsmuseet i Gävle har en 1700-talsdräkt, bestående av kjol och kofta av vitt linne med tryckt blommönster. Det är samma modell som den dräkt den så kallade Smultronflickan bär på en målning av Nils Schillmark från 1782. Förebilden är en ung adelsflicka som, enligt den tidens romantiska ideal, klätts som piga med attribut i form av halsduk, förkläde och bindmössa. I andra museers magasin förvaras många tröjor av liknande snitt men av högst varierande material, allt från dyrbaraste siden och blommiga kattuner till grova randiga halvylletyger. Ett bra jämförelsematerial finns alltså att tillgå och modellen beskrivs också i nyutkommen dräktlitteratur. Därmed uppfylls de krav som Klädkammaren ställer när kläder ska nyttillverkas.

Smultronflickans dräkt har kopierats och även sytts upp i randiga bomullstyger som liknar mönstret på målningens plagg. Bevarade plagg av denna typ är ofta tillverkade av tyger med linvarp och bomullsinslag, så kallad parkum. Ursprungligen användes det som bolstervar men kom även till användning för tillverkning av kläder. Vid nyttillverkningen av kjol, kofta och förkläde föll valet på samma typ av randiga bomullstyger som förekommer som inredningstyger i handeln idag. Modellen har på grund av sin enkelhet och sin bekväma och generösa utformning varit vanlig under en lång period av 1700-talet och dräkten fyller de önskade funktionerna för kläderna till de kvinnliga värdarna i Skansens 1700-talsmiljöer.

Det nyttillverkade halsklädet är kvadratisk och av tunn vit mönstervävd så kallad linong eller omönstrad batist. Den relativt stora bindmössan har kopierats ur Klädkammarens samlingar. Det röda sidenet är monterat på en stomme av papp med ett linnefoder som klistrats fast med vetemjöl. Mössans nackrosett

och ett smalt vitt stycke av linong gör huvudbonaden komplett.

Från allmänheten är intresset stort att köpa historiska mönster. Den långsiktiga målsättningen är att kunna ta fram representativa mönster från alla de tidsepoker som visas på Skansen. Idag finns endast mönstret till Smultronflickans dräkt att köpa.



Smultronflickans dräkt som den kan ses i Skansens 1700-talsmiljöer. Foto Marie Andersson © Skansen.

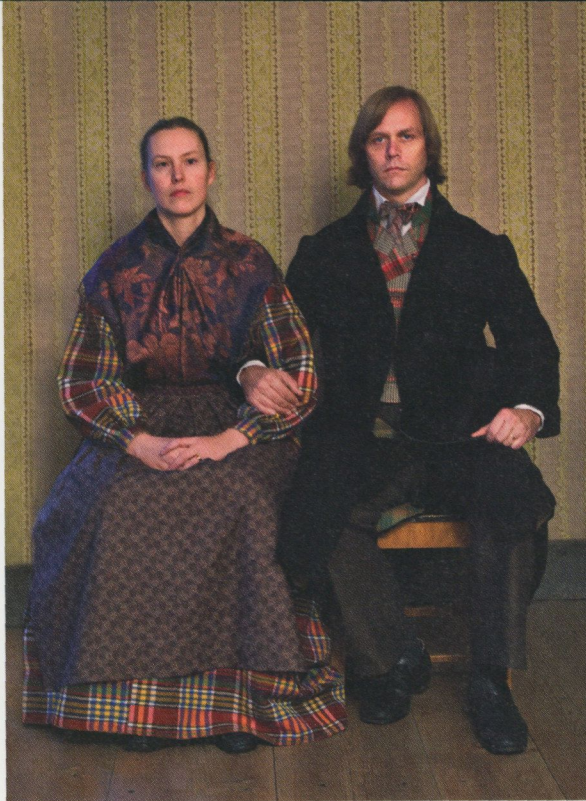
ÄLVROSBONDEN

För att kunna få en bild av hur en Älvrosbonde kunde vara klädd på 1830-talet får man studera de sparsamt bevarade originalplaggen från hela Härjedalen. Uppteckningar och bevarade plagg pekar mot samma håll. Den härjedalska bonden har varit tämligen modemedveten och anpassat sin klädsel därefter. Till Älvrosbondens kläder har plagg från 1800-talets första hälft kopierats ur andra museers samlingar. I norra Sverige har plagg av skinn varit vanliga. De bruna vadmalsbyxorna och jackan har kompletterats med sämskskinnsväst och karpus. För sommarbruk har han även försetts med ett par sämskskinnsbyxor.

Härjedalsbonden i vinterdräkt från 1830-talet utanför Älvrosgården.
Foto Laila Durán.



Självmedvetna och stolta bönder i folklig tolkning av modet på 1860-talet kan man träffa i Ekshäradsgården. Klänningen och västen av halvylle är kopierade efter original i Klädkammarens samlingar. Foto Marie Andersson © Skansen.



KLÄNNINGSMODE

Från mitten av 1800-talet kompletteras uppteckningarna och de bevarade plaggen med fotografier av människor klädda i den tidens folkliga mode. På Skansen finns flera miljöer som visar tiden 1840–1870. Då var nyrokokon det förhärskande modeidealet. Allmogekvinnornas klänningar var stora och vida, ofta sydda av hemvävda rutiga halvylletyger. Förkläde, halskläde och huvudkläde, ibland tillsammans med bindmössa, gav dem status som moderiktigt klädda inom sitt stånd. Männens västar kunde vara tillverkade av liknande tyger. Västen bars tillsammans med långbyxor och rock. Den höga hatten fulländar modeidealet.

SEKELSKIFTE

Sekelskiftet 1900 är den folkliga modeperiod som har störst utrymme i den kulturhistoriska verksamheten på Skansen och flera miljöer visar den tiden. Marknader och andra evenemang, som inte är knutna till någon specifik miljö, levandegörs alltid med kläder från Skansens tillkomsttid. Sekelskiftets kvinnor kläs i långa vådskurna kjolar av tyger i diskreta mönster eller ränder i väveffekt. En lång jacka eller kappa har kopierats i flera varianter ur de egna samlingarna. Ett kvadratisk halskläde, vikt i tresnibb, bärs ibland över axlarna under jackan. Huvudduken är också den en kvadrat som vikts i tresnibb, med uppvikt kant framtill. Klädseln kompletteras med midjeförkläden av olika modeller som var populära vid sekelskiftet. Modetyger av samma typ finns i handeln idag, men det tvärrandiga förklädet har kopierats efter ett original i samlingarna. Sommartid kan jackan avvaras och istället används vid behov en »damväst«, stor-sjal, hjärtvärmare eller ami över bomullsblusen.

Männens klädsel består av enkla grå eller svarta byxor av ylle och en halvrock, »skepparkavaj«, eller lång rock. Ett alternativ kan vara en ylletröja och utanpå den en storväst av vadmal eller manchester. Vegamössa eller hatt används som huvudbonad. Sommartid utelämnas ytterplagget och en mörk kostymväst bärs utanpå skjortan.

JÄRNHANDLARFAMILJEN

Järnhandlarens bostad från 1930-talet är den senast tillkomna miljön på Skansen. Inför öppnandet av den fanns det tillfälle att ordentligt studera det folkliga modet från den tiden. Under en mycket kort period med 30-talsmode fanns det spe-



Folkligt mode från sekelskiftet 1900 kan ses i flera av Skansens miljöer från den tiden. Foto Marie Andersson © Skansen.



Familj i Järnhandlarens bostad som visar modet på 1930-talet. Foto Marie Andersson © Skansen.

cifika drag som skilde epoken från föregående och efterföljande modestilar.

Modet från 1920-talet levde kvar några år in på 1930-talet och 1940-talets mode förebådades redan i slutet av decenniet. Men under den korta period som var aktuell var vidden och bågen de rådande mönsterelementen och dessa fanns med även i de folkliga, hemsydda klänningarna. Bystinsnitten gjordes från axelsömmen och ärmkullen hade en tämligen kraftig hållning som ibland doldes med flera små insnitt. Kjolarna hade ofta ett eller flera, till halva längden, nersydda veck mitt fram. Materialet på modet var konstsilke och de tryckta mönstren utgjordes ibland av figurer i form av människor och djur. Förutom upppteckningar, modekataloger och bevarade plagg fanns när järnhandlarens bostad åter-skapades fortfarande en muntlig tradition att tillgå.

Att arbeta med historiska kläder

Valet av kläder till de olika miljöerna görs alltid utifrån de »tre etnologiska dimensionerna« tid, rum och social miljö. Den funktion kläderna ska ha vid ett visst tillfälle är också en viktig faktor att ta hänsyn till. Personalen som provar ut kläder till museivårdar och funktionärer av olika slag har en gedigen kulturhistorisk kunskap. Den kompletteras av den subjektiva egenskapen »känsla för«, som har sin grund i ett personligt intresse och en erfarenhet av att modet och traditionen tagit sig olika uttryck genom tiderna. Personliga egenskaper hos den som ska bära dräkten är också viktigt att ta med i klädvalet, som då kan förstärka den tid och det budskap man vill förmedla.

Modeepokenas gränser har aldrig varit knivskarpa, ofta har yngre människor haft större lust och benägenhet att följa mo-

dets växlingar än den äldre generationen. Detta är något som ibland visas med värdarnas klädsel, speciellt om det samtidigt arbetar värdar ur olika generationer i samma miljö. Det vanligaste är annars att kläderna generaliseras utifrån rådande tids mode, för att på så vis uppnå tydlighet och för att knyta an till den tid som miljön visar.

Kläderna är den materiella kulturyttring som vi bär närmast kroppen och som vi har med oss var vi går. De uttrycker mycket av vår identitet och status och är en tyst kommunikation som kan avläsas av andra. Att klä sig i historiska kläder rubbar för den enskilda användaren detta system och kan ibland kännas främmande och till och med oroande. Att dessutom inte kunna använda smink, moderna smycken och klockor gör att den egna identiteten minskar till förmån för den fiktivt historiska.

Med modet förändras sättet att bära kläderna och att forma kroppen. Historiska kläder kan därför många gånger kännas anorlunda eller till och med obekväma, de sitter oftast tätt på kroppen och materialen gör dem ganska varma. Kläderna kräver många gånger andra sätt att röra sig. Den individuella förmågan och viljan att acceptera tidigare modeepokers sätt att föra sig och bära kläderna är helt avgörande för den historiska autenticiteten. Förståelsen för viktiga detaljer är ofta en kunskapsfråga och många detaljer skulle behöva specialstuderas och förmedlas genom regi. Att lyfta på de långa kjolarna när man går i trappor eller över trösklar, att lyfta byxbenen och rockskört när man sätter sig är detaljer som inte är naturliga för dagens människor. Att kvinnorna ofta stod med händerna under förklädet och att männen lyfte på hatten när de mötte bekanta är andra exempel på sådana detaljer.

Klädseln har också blivit en arbetsmiljöfråga som gör att ma-

terial i viss mån måste anpassas till nya förhållanden. Förmedlingsarbetet i miljöerna idag kan till exempel innebära att man bakar i vedeldad ugn i tryckande sommarvärme och på det individuella planet fungerar inte längre den gamla föreställningen om att ylleplagg som utestänger kylan också utestänger värmen. Dagens huvuddukar är av grövre kvalitet än gamla tiders mycket tunna kläden. Att bära huvudduken knuten under hakan försvårar för värden att höra vad gästerna säger vid samtal i miljöerna. Samtidigt är det ovant med ett plagg som sitter åt om huvudet och förändrar utseendet.

Men när alla delar fallit på plats och personerna på ett helt naturligt sätt arbetar och rör sig i de historiska kläderna är de en fantastisk upplevelse. Aktörerna gör ett storartat arbete och umbär många gånger modern bekvämlighet för att ge besökarna en upplevelse av historisk tid. Kläderna skapar, tillsammans med byggnader och natur, historiska människor som förbinder besökare med ett levande liv från förr.

Slöjden i miljöerna är en mycket uppskattad aktivitet bland såväl barn som vuxna. Foto Marie Andersson © Skansen.





Tre folkliga ylleschalar från 18 o o-talets slut. Foto Mats Landin, Nordiska museet.

Schalen – ett modeplagg

Det nyfödda barnet sveps in helt och hållet i ett tygstycke. Det blir varmt, ombonat och mjukt. Behovet av att lindas in och bli varm och trygg tycks ursprungligt och därför vill man gärna tro att schalen, det stora tygstycket kring kroppen, är ett ålderdomligt plagg. Ändå kommer schalen in som ett förhållandevis sent plagg i västvärldens klädmode. Ett lån från Asien som så mycket annat. De första schalarna kom till England med det Ostindiska kompaniet vid 1700-talets mitt. När empiristilen utvecklas med sina förebilder från grekisk och romersk klassisk klädstil blir den svepande schalen ett modeplagg tillsammans med kroppsnära klänningar utan stela stommar. Förutom att schalen stämde väl in i den veckrika och draperande stilen blev det säkert en nödvändighet att både kunna skyla och värma sig med de mycket tunna klänningsmaterial som modet förespråkade.

»Äkta schalar«

Den schal som togs till Europa var ett mansplagg från Kashmir, en provins i norra Indien. Ett högstatusplagg av yppersta ull-

BERIT ELDBIK är etnolog och intendent vid Nordiska museet. Hon har arbetat med museets dräktsamlingar sedan 1970.



Detalj av schal från Kashmir. Foto Mats Landin, Nordiska museet.

blommönster i täta partier och många färger, vävdes genom in-plockning av varje enskild tråd, och det kunde bli många i varje skäl. Det är samma teknik som vår rölakanteknik, där man också plockar in mönstertrådarna och slingar dem om varandra vid varje färgbyte och vändning. Bara det att i Kashmir var trådarna så mycket finare, förstoringsglas är nödvändigt för att se hur det är gjort.

Kopior från Europa

Dessa lyxplagg med sin långsamma tillverkningsmetod blev förstas oerhört dyrbara och var enbart till för den allra för mögnaste överklassen även i Europa. Men modet var så lockande och suget efter att äga ett så sensuellt plagg så överväldigande att mycket snart, redan kring 1780, hade skickliga vävare i

kvalitet som i sitt hemland hade fungerat som dyrbar gåva mellan prinsar och andra välsituerade män. Den långsmala schalen kunde vara upp till omkring tre meter lång och mellan 50 och 150 cm bred. Den var vävd i kyperteknik med mönstrade bårder i båda ändar. Den var superlätt av den finaste ull som världen sett, tagen från bergsgeten *Capra hircus*, som betade på Himalayas sluttningar. Det kyliga klimatet gjorde att geten utvecklade en mycket tät och fin bottenull, kallad pashminauull, och det var den som togs tillvara och spanns till en ofattbart tunn tråd. Bårderna, som hade stiliserade



framförallt England och Skottland lyckats komma på en metod att imitera de äkta kashmirschalarna. Det var så de kom att kallas »äkta schalar«. Modestäder som Paris och Wien började egen tillverkning strax efter sekelskiftet 1800. Samtidigt startade även schalvävningen i Paisley i Skottland, där man kunde bygga på en gedigen äldre vävproduktion av främst tunna siddenvävnader, och där man ganska snart skulle få en ledande position och ge namn åt hela fabrikationen av imiterade äkta schalar genom att ständigt ha en otroligt snabb omställning till nya mönster, vävning i stor skala och en ihärdig marknadsföring.

Modeplanscher från 1800 och 1805 som visar det antika idealet och de långa kashmirschalarna. Planscher i Nordiska museet.

Del av europeisk schal, troligen tillverkad i Paisley omkring 1820 (även t.h.). Foto Mats Landin, Nordiska museet.



För att kunna producera större mängder schalar till ett rimligt pris var det helt enkelt nödvändigt att snabba upp tillverkningen. Det kunde ske genom att man istället för att plocka in varje tråd i mönstret skyttlade in garnet över hela bredden. För att få fram likadana mönster som i de äkta schalarna använde man sig av samma teknik som vid annan avancerad mönstervävning, där trampvävstolen inte räckte till. Man hade en överbyggnad på vävstolen, en s.k. simpelrustning, som hanterade mönsterbildningen genom ett extra solvsystem. Det krävde en skicklig yrkesvävare som först programmerade in mönstret i simpelramen efter en mönsterritning. Genom att skyttla in garnet gick det snabbt men eftersom samma trådfärg inte löpte över hela ytan fick tråden lö-

pa i långa flotteringar på baksidan när den inte syntes i mönstret. När man sen vet att schalarna vävdes med baksidan uppåt och att vävaren inte såg mönstret förrän schalen var färdig, förstår man ännu bättre hans kompetens och den stackars draggossens utsatta läge om han inte drog i rätt tråd vid varje nytt inslag. När schalen var färdigvävd gick den till klippning, där flinka händer fick klippa bort alla fritt löpande trådar på avigan, ett riktigt petgöra för att inte skada väven. Det var dock nödvändigt att göra annars skulle det finnas risk att bäraren fastnade i de många trådarna. Och med hela trådssystemet kvar blev schalen också orimligt tung. Speciellt när bårderna tenderade att bli bredare och bredare och med tiden kunde bli heltäckande. Ofta klipptes så mycket som 60 % av garnets vikt bort. Vad man gjorde av allt bortklippt garn är okänt, förmodligen löstes det upp, kardades igen och spanns till ny tråd. Under 1830-talet konstruerades en speciell maskin för denna trådklippning.

Att den europeiska tillverkningen så snabbt kom igång, i Norwich och Edinburgh redan i slutet av 1700-talet, berodde på att tekniken ifråga var densamma som använts i tunna genomskinliga vävnader av silke eller bomull med spridda mönster över ytan. Även dessa var skyttlade med bortklippta trådar mellan de olika motiven så att de såg ut att vara inbroscherade istället. Sådant



hade varit stapelvaror och producerats i massor för export och i Englands och Skottlands vävdistrikt fanns tusentals vävare som nu kunde övergå till den mer lönande schaltillverkningen.

Problemet med ullen

I Europa fanns inte samma superfina ull som i Kashmir. Problemet löstes på olika sätt. Det vanligaste var att använda silke i varpen och den finaste ull man kunde uppbåda, oftast från Australien, i inslaget. Då fick man fram nästan samma mjukhet och glans. Misslyckade försök gjordes att inplantera Himalayagetter både i England och Frankrike. De djur som klarat den långa transporten dog kort därefter och de som överlevde utvecklade ytterst litet bottenull eftersom klimatet var för varmt.

Först på 1830-talet hade man genom otaliga experiment lyckats väva schalar av enbart ull. Men variationerna i kvalitet fortsatte att vara stora. Det finns schalar i enbart ull, enbart silke eller bomull, eller kombinationer av dem alla. Kvaliteten är inte i första hand avhängig av materialet utan av tätheten i väven som låter mönstret framträda och ger tyget stadga och hållbarhet.

Paisley i ledande position

Som nämnts blev Paisley snart mest känt och också den stad som hade störst produktion. Det mönster som för alltid är förknippat med de äkta schalarna kallas fortfarande för paisleymönster när det med jämna mellanrum dyker upp som ett nytt modemönster. Mönstret, som också kallas schalgurka eller med ett hinduiskt ord mir-i-bota, eller buta, var från början, under 1600-talet, en kvist eller samling med blommor som fanns som



Ylleschal på dräktdocka föreställande en ung kvinna från Värmland. Schalen är från 1800-talets mitt med ett tryckt mönster som är en förenkling av de »äkta schalarnas«. Foto Mats Landin, Nordiska museet.

en rak bård på kashmirschalarna. Mönstret stiliserades alltmer och fick en vasliknande eller dropplik form. Droppen drogs ut alltmer på längden, toppen böjdes och innan utvecklingen var fullbordad hade den också fått en slingrande rörelse. Mönstrets utveckling kan möjligen jämföras med vad som hände med kurbitsen i vårt eget Dalmåleri.

Denna utveckling fanns redan i Kashmir men accelererade när mönstret togs om hand av europeiska, främst franska, mönstertecknare. Att teckna mönster för schalar måste ha krävt ett speciellt sinnelag och mängder med tålamod och tid. De komplicerade botafigurerna är fyllda med ett myller av små blommor och ornament liksom utrymmet mellan dem, mönstren kan vara uppbyggda i flera lager som överlappar varandra i olika djup. När jacquardmaskinen, med sina stora möjligheter till variationer, infördes på 1830- och 1840-talen får mönsterteckningarna allt fantasifullare och intrikatare utformning och mönstren täcker i stort sett hela schalen. Att teckna mönster för schalar blev en lönande industri för sig och de skickligaste mönsterritarna var högt uppsatta och berömda konstnärer.

Schalen följer modet

Av ett så älskat plagg som schalen krävdes förstås ständig förnyelse och anpassning till modets växlingar. Det går därför att följa dels förändringar i storlek och form, dels ett ständigt förnyat mönsterinnehåll inom de givna ramarna, som skulle utgå från originalen.

De långsmala modellerna blev under 1830-talet kvadratiska och växte alltmer i storlek för att under 1850- och 1860-talen, när krinolinan var som vidast, nå ett maximum. De största



Fransk modeplansch från våren 1870, när schalarna var som störst. De bars dubbelvikta och draperade runt kroppen. T.h. skymtar det nya modet med en kort jacka anpassad till turnyren. Plansch i Nordiska museet.

paisleyschalarna var då omkring 300 x 150 cm. Vid 1800-talets mitt började schalen också sprida sig till de breda folklagren och blev ett högt älskat ytterplagg, lätt att svepa om sig och möjligt att skaffa utan att betala för skräddararbete. När schalen försvann som modeplagg, vilket skedde när turnyren avlöste krinolinen på 1870-talet, levde den vidare som det vanligaste folkliga ytterplagget åtminstone fram till sekelskiftet 1900 och på sina håll ännu längre.

Hemvävda rutiga ylleschalar fanns i de flesta hem på landsbygden och hade en mångsidig användning, inte bara som kvinnors



Nanna Snygg från
Luggude i Skåne i
rutig ylleschal vid
1900-talets början.
Foto Nordiska museet.

ytterplagg. Med en schal kunde man alltid hålla värmen, på en gamling inomhus i kammaren, på ett spädbarn under vägen till kyrkan eller på ett skolbarn en isande kall morgon med yrsnö när det skulle pulsa flera kilometer till skolhuset.

Uppteckningar om kvinnodräkten under det sena 1800-talet och 1900-talets början finns i Nordiska museets arkiv. Meddelare från hela landet har ganska samstämmiga uppgifter om schalarnas bruk. Några utdrag får stå som exempel. Från Stugun i Jämtland sägs: »Det egentliga ytterplagget var dock schalen. Stora, tjocka schalar, som lindades kring kroppen. Till högtid hade de förmögnare bondkvinnorna en s.k. »äktschal«, som var kastad över ryggen och över axlarna. Sådana schalar har gått i arv i flera generationer.« Och från Boda i Dalarna: »Vid ungefär samma tid [1870-talets senare hälft] började även en och annan kvinna att skaffa sig en schal för att använda som ett slags ytterplagg under vintern, särskilt när man skulle åka till kyrkan eller eljest ut från gården. Bruket med att använda schalar tog snart fart varför de flesta kvinnor började att själva väva sig schalar i svart, grå och rödrutig mönster, och vilka sedan undergick en viss behandling hos de färgare som brukade syssla med beredning av vadmal. Bruket med att använda schalar varade omkring ett trettio år, varvid även en mångfald dyrbarare dylika plagg förekom, vilka inköptes utifrån.«

Bevarade schalar

Nordiska museet har en stor samling schalar av alla sorter. Bara sådana med mer eller mindre nära anknytning till miribota-mönstret och de äkta schalarna uppgår till runt hundra stycken. Flera är äkta kashmirschalar från Indien, hemförda av



Morgonrock från
tidigt 1800-tal, sydd
av en paisleyschal från
1800-talet. Foto Mats
Landin, Nordiska museet.

långväga resenärer eller givna som brudschal till en ung adelsfröken. Även de europeiska kopiorna har påfallande ofta burits just som brudschalar. Av det förstår vi den rang av representativt högtidsplagg och exklusivitet som schalen åtnjöt. Detta gäller även i allmogemiljö. De vävda schalarna blev i sin tur kopierade i tygtryck i fallande kvalitet, från silke till bomull och ylle med mönster som nära eller mer fantasifullt tog upp miri-botamotivet. Men vilken kvalitet de än hade, var de finplagg för den som hade råd att köpa. Vilket pris de än betingade var de köpeplagg och alltid finare än de hemvävda.

Ungefär samtidigt som schalen kom ut till landsbygdens kvinnor blev turnyrmodet det nya bland stadens damer. Turnyren som byggde upp klänningen baktill och betonade stusspartiet med draperade band, rosetter, fransar och dylikt, blev som sagt slutet för de stora schalarna i modevärlden. Schalen gick för långt ner bak och dolde det som skulle framhävas. Istället kom kortare och mer tillskurna små jackor och caper. De stora schalarna, framförallt de typiska paisleyschalarna från 1860-talet, kastades inte bort, det var de för fina för, men de fick nya funktioner. De var stora och räckte väl till som dörrdraperier eller flygeltäcken. De kunde också sys om till en morgonrock eller aftonkappa.

Under hela 1900-talet har schalen återkommit i modet då och då. Och varje gång finns kopplingen till kashmirschalarna i någon form. Paisleymönstret är älskat och välkänt, vem har om inte annat ägt en snusnäsdruk med just det mönstret.



Paisleymönstrad snusnäsdruk från 1990-talet.
Foto Mats Landin,
Nordiska museet.



Foto Leila Karin Österlind.

Elastiska byxor och begrepp

Om haremsbyxor, turkiska byxor, Bloomers, haremskjolar, puffbyxor och seroual

Trots att MC Hammer ståtade med dessa sköna culottes för två årtionden sen gäller hans råd »can't touch this« inte nödvändigtvis haremsbyxornas återkomst.

trendsfortous.wordpress.com/2009/04/04

LEILA KARIN ÖSTERLIND är doktorand i etnologi vid Stockholms universitet.

Haremsbyxan är ett plagg som sällan tycks kunna passera modets scener obemärkt. Att väldigt många high fashion-designers så väl som fast fashion-producenter nu gör egna versioner tycks inte få känslorna att svalna, tvärtom. Haremsbyxan berör och upprör, älskas och hatas, bärs och ratas av såväl modebloggare och manliga fashionistas som tonårstjejer och självutnämnda smakpoliser av olika kön och ålder.

Jag använder ordet haremsbyxor här för att det är det ord som används i både svenskspråkiga och engelskspråkiga sammanhang när dessa byxor idag marknadsförs som modeplagg. Jag är dock

medveten om att ordet i sig ibland väcker debatt. Idag säger vi oftast haremsbyxor på svenska men det är långt ifrån den enda benämningen. Inte bara i olika språkliga sammanhang, utan även i skilda geografiska, historiska och politiska kontexter har dessa ofta omtvistade plagg fått olika namn.

Så vad är då haremsbyxor för slags plagg? Precis som med många andra benämningar på klädesplagg så är haremsbyxor inte en enda modell utan snarast ett samlingsnamn för delvis olika modeller. De byxor som idag marknadsförs och säljs som haremsbyxor skiljer sig åt både vad det gäller tillskärning och ursprung/inspiration. På franska kallas haremsbyxor oftast pantalon bouffant (fluffiga byxor eller puffbyxor), en benämning som kanske är en bättre beskrivning. För att få till den fluffiga »haremsseffekten« kan byxorna antingen vara gjorda av två nästan rektangulära tygstycken som dragits ihop i midjan och vid vristerna eller vara sydda som vilka byxor som helst i midjan men med vida ben som dragits ihop nedtill. De modeller som varit populärast här hemma de senaste åren har haft rejält häng mellan byxbenen och varit åtsmitande från knäna och nedåt. Kännetecknande är alltså den jämförelsevis stora mängden tyg som använts antingen i benvidden eller för att få till det hängande partiet mellan benen – eller båda delarna. Vissa modeskribenter är dock mer generösa i sin definition än vad jag är. På chic.se beskrevs de så här enkelt i januari 2009: »Kännetecknande för haremsbyxan är att den är vidare upptill och smalare nertill. Gärna i tunt tyg med lite häng i baken.« I det bildspel med haremsbyxor från high fashion-visningar som visas i anslutning till denna beskrivning liknar flertalet byxor mest klassiska dambyxor med hög midja och veck framtill i midjan. Den franskspråkiga sajten puretrend.com har en modeencyklopedi som är mer precis i sin



Foto Leila Karin Österlind.

definition: »Byxor med uppblåst effekt (byxor som är uppblåsta/puffiga) antingen nedanför midjan eller nedtill i byxbenen.«

Om en variant av haremsbyxor, nämligen de nordafrikanska unisexplagg som kallas seroual, har den schweiziska dräkthistorikern Leyla Belkaïd skrivit (1998). Liksom den marockanska sociologen Fatima Mernissi (2002) betonar Belkaïd de övergripande dräkthistoriska skillnaderna mellan den muslimska världen och västvärlden. Medan man i västvärlden från 1300-talet och framåt allt tydligare markerade skillnad mellan könen med hjälp av kläder fortsatte dräkten i många muslimska länder att vara re-

lativt unisex betydligt längre. Seroual av olika slag används exempelvis fortfarande av både män och kvinnor i hela Nordafrika. Efter att Andaluserna under 1500-talet introducerat byxorna i regionen spreds de först till de större städerna. I dagens Maghreb, Marocko, Tunisien och Algeriet används seroual vanligtvis antingen av äldre som inomhusplagg, eller som delar av så kallade traditionella dräkter av olika slag.

En av de få saker många forskare som studerar kläder och mode är ense om är att genus är vad man idag tycker är viktigast att signalera via kläder. Ända sedan de första försöken att lansera haremsbyxor som modeplagg i västvärlden gjordes för mer än 150 år sedan har de ofta ansetts provokativa just för att de utmanar gränserna mellan maskulinitet och femininitet. Att plaggen dessutom kopplas till det muslimska, som i västerländska media ständigt definieras som väsensskilt från allt som uppfattas tillhöra den »västerländska kulturen«, gör dem än mer utmanande. Det är ganska förvånande att haremsbyxor, trots att de producerats i så många varianter av västerländska modeproducenter under så lång tid, fortfarande orsakar diskussion. De provocerar på ett säreget sätt och kallas väldigt ofta fula eller svårburna. Men ofta handlar de nätdiskussioner som jag tittat på inte bara om estetik utan även om politik. Inlägg och kommentarer om haremsbyxor dryper ofta av referenser som kan härledas till olika orientalistiska stereotyper av vilka haremsfantasin med all sin symboltyngdhet kanske är den vanligaste. Haremsfantasin är en ovanligt påstridig tankefigur som innefattar en hel uppsättning olika tillskrivningar, något jag återkommer till.

Gina, Aladdin och deras byxor

Inför våren och sommaren 2010 lanserar H&M haremsbyxor för män. H&M plockar som så ofta snabbt upp high fashion-trender och vågar nu även på manssidan satsa på plagg som verkligen räknas som svårburna. Gina Tricot är en svensk uppstickare inom fast fashion som har varit otroligt framgångsrik de senaste åren. De satsar ofta på att sälja varianter av liknande trikåplagg i alla möjliga färger och deras billiga toppar och tights har varit särskilt populära. Kedjans vårkampanj 2009 gick till stor del ut på att marknadsföra en haremsbyxmödel ur sommarkollektionen. Många svenska modebloggare rådde under samma vår sina läsare att köpa flera par i olika färger av vad de hade utnämnt till säsongens måste, de billiga haremsbyxorna från Gina Tricot. Haremsbyxor har kanske aldrig varit så rätt som de varit de senaste åren. Redan under 2007 och 2008, då jag arbetade för forskningsprojektet »Islamic Fashion in Europe« och regelbundet besökte butiker, fanns haremsbyxor i många butiker: hos fast fashion-kedjorna, i mer exklusiva butiker och även i Islamic fashion-butiker.

När de senast var riktigt inne, under 80-talet, var det en jämförelsevis marginell och kortvarig trend. Den Gina Tricot-modell som prydde affischerna i Stockholms t-bana under våren 2009 var väldigt mycket 80-tal. Byxan blev alltså många bloggares och modeskribenters favorit, men det fanns också kritiska röster:

Nä i bland är modet bara så weird ... och det är skönt att inte vara nån slav under modet ... för sådana byxor kommer aldrig nånsin in genom vår ytterdörr ... inte ens om jag måste börja använda vuxenblöjor i nått avlägset universum ...

Nä jag låter Aladdin behålla sin klädsel för sig själv.

[http://blogg.aftonbladet.se/24880/perma/1166163/\(2009-03-25\)](http://blogg.aftonbladet.se/24880/perma/1166163/(2009-03-25))



Foto Leila Karin Österlind.

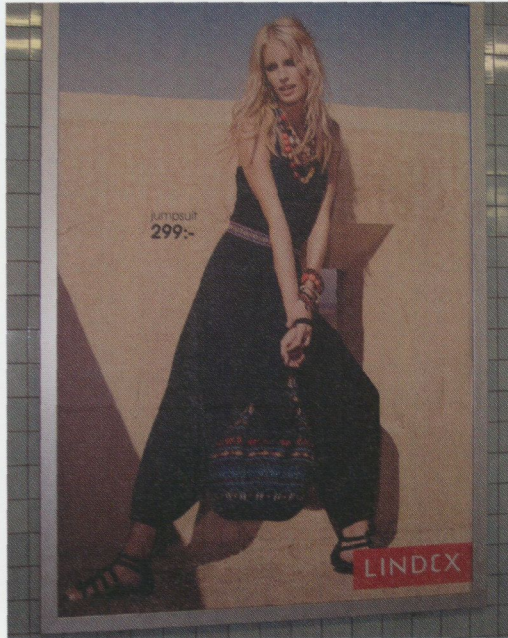


Foto Leila Karin Österlind.

Ingen som reagerar på vad »haremsbyxor« anspelar på?! Nå som vet vad ett harem är? Så fruktansvärt ocoolt och puckat att spinna på nånting som syftar på ett manligt ägande av kvinnan. Låter exotiskt och bra men jag blir fylld av avsmak när jag ser en söt blondin i nåt som mellan raderna säger »haremsbrallor är rätt och coolt dvs HAREM är nåt exotiskt och coolt«.

Kommentar till inlägg på

<http://chic.se/haremsbyxor-fran-gina-tricot/> (2009-04-13)

Dessa bloggcitat skrevs under våren 2009. Det första är från en blogg som inte bara handlar om mode, det sista är en upprörd kommentar till en modeblogg som rekommenderat ha-

remsbyxor. Båda citaten innehåller referenser till Orienten och det orientaliska i form av typiska tankefigurer som Aladdin och haremet. Referenserna till det orientaliska används här negativt, för att avråda från att haka på en rådande trend, men samma typ av figurer används av dem som argumenterar för det motsatta. Att orientalistiska referenser relativt ofta förekommer i samband med att haremsbyxor lanseras eller blir trendiga kan förstås och tolkas på olika sätt. Eftersom byxorna marknadsförs som haremsbyxor är det föga förvånande att de kopplas till ordet harem.

Harem, harem, haram

Under 1800-talet blev exotiska och orientaliska motiv oerhört populära bland annat inom konsten och den etnografiska fotografin. Intresset för denna typ av bilder växte parallellt med de koloniala imperiernas expansion. Fantasibilder av detta slag fick mycket stor spridning och betraktades som realistiska skildringar av främmande miljöer och folk. Men de orientalistiska bilderna var ofta skapade utan förlagor i form av verkliga geografiska miljöer, interiörer eller platser.

Att de koloniserade folken sågs som helt olika den »civiliserade« kolonistören var en förutsättning för koloniseringen. Bildproduktionen överensstämde alltså med kolonialmaktens syften och bidrog till att etablera och försvara deras politik. Infödingarna ansågs vara västerlänningarnas raka motsats – exotiska, primitiva och överdrivet sexuella – och vad kunde illustrera sådana karaktärsdrag bättre än interiörer från imaginära harems? Interiörer fyllda av loja exotiska skönheter, ibland iklädda haremsbyxor men ofta betydligt mer lättklädda. Haremsfantasin

Vaslav Nijinsky som
den gyllene slaven i
Schéhérazade 1910.
Foto Dansmuseet.





Dekorskiss av Léon Bakst till Schéhérazade 1910. Foto Dansmuseet.

utgör än idag en betydande del av den diskurs som reproducerar Orienten som annorlunda. Ordet harem kommer ur det arabiska ordet haram som betyder något förbjudet eller skamligt men som också i vardagligt tal används i betydelsen »vad synd, vad tråkigt«.

MC Hammer pants

MC Hammer / Harem Pants: Om du är uppmärksam och ofta besöker sidor som style.com har du förmodligen lagt märke till en trend som startade för några säsonger sen (2007) och som bara inte vill försvinna ...

<http://www.theurbangent.com/2009/01/sagging-crotches-mc-hammer-harem-pants.html> (2009-03-20)

När det skrivits om haremsbyxtrender för män under senare år har det inte alls varit lika vanligt att kopplingar till Orienten hamnat i fokus. Citatet här ovan är skrivet av en manlig amerikansk modeskribent. I rubriken för reportaget om haremsbyxor omnämns den amerikanske stjärnan MC Hammer. Han gjorde glammiga haremsbyxor odödliga under succén med låten »Can't touch this« 1989–1991 och är idag den vanligaste referensen när manligt haremsbyxmode diskuteras. I amerikanska sammanhang är det vanligt att haremsbyxor kallas »Hammer pants« eller »MC Hammer pants«.

MC Hammers outfits och hans one-hit-wonder har blivit egna populärkulturella fenomen och det är omöjligt att studera haremsbyxor utan att ramla över de mest otroliga repliker på sådant som han gjort. Utöver de otaliga modebloggkommentarerna finns exempelvis fantastiska klipp på youtube med »flash-mob«-dansare klädda i gyllene Hammer pants som attackdansar i klädbutiker eller på gatan. MC Hammer och hans familj har också en

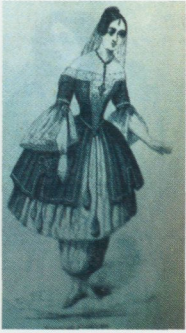
egen reality-show, »Hammertime«. Yngste sonen Sammy hoppar där ibland omkring som pojken i guldbyxorna, iklädd en mini-version av pappas signum. Vill man ha en egen MC Hammer docka och egna metallicbyxor att ta på och av så finns bättre begagnade exemplar av Mattelprodukterna från tidigt 90-tal att köpa på e-bay.

Kanske kan frånvaron av orientalistiska diskussioner i manliga modesammanhang helt enkelt förklaras med att den sortens associationer helt överskuggats av fenomenet MC Hammer. Genusneutrala haremsbyxor som unisexmode stämmer heller inte så väl överens med haremsfantasin och bilden av den totala åtskillnaden mellan män och kvinnor som där skulle råda. I sin bok *Shahrazad reser västerut* återger Mernissi ett exempel ur en ögonvittnesskildring skriven av en manlig, västerländsk besökare till sultanens harem i Istanbul. Han råkar skymta vad han tror är en grupp bollspelande unga män, men inser till sin bestörtning att han råkat få en glimt av kvinnor från ett alldeles äkta harem. Kvinnor klädda som pojkar.

Emancipation via inlån av orientaliska plagg

Talk of Turkish women
In their harem-coop,-
Are we less inhuman,
Hampering with a hoop?
All free motion thwarted;
Mortals à la mort;
Life's a thing aborted,
Through your drabble-skirt.

Dikt från 1864 (USA)



»Turkish Cotume« ur
*Harper's New Monthly
Magazine* 3 juli 1851.

En dräkthereform kom att bli en viktig fråga för den tidiga kvinnorörelsen i USA såväl som i Västeuropa. Man ville frigöra kvinnan på alla plan och när det gällde dräkten var ökad rörlighet och bättre hälsa två viktiga argument. Liksom i dikten här ovan menade många att den västerländska kvinnans kläder höll henne fången på ett sätt som kunde jämföras med hur den turkiska kvinnan hölls inlåst i ett harem. Det mest kända exemplet på förslag till dräkthereform är den tvådelade dräkt som Amelia Bloomer skapade tidigt på 1850-talet. Upp till var denna dräkt ganska lik det samtida modet men klänningen var rejält kortad och bars till turkiska byxor. Hur stort genomslag denna »Bloomer's costume« faktiskt fick har källorna olika uppgifter om. Helt klart är dock att den gått till historien som det mest kända exemplet på en dräkthereform. I *Fashion and It's Social Agenda* beskriver den amerikanska sociologen Diana Crane användandet av »the Bloomer's costume« som något som övergavs väldigt fort. Hon menar också att mycket få kvinnor bar denna dräkt och att den var väldigt illa ansedd. Men i Fredrika Bremers reseskildringar beskrivs dräkten som väldigt vanlig, särskilt bland unga amerikanska societetskvinnor. Bremer, som ju hade en progressiv syn på annat hon såg under Amerikaresan, förfasade sig dock över de oanständiga unga amerikanskornas korta kjolar.

Den dräkt Bloomer lanserade var alltså en kortare klänning kombinerad med ett par »turkiska byxor«. Den amerikanska historikern Gayle V. Fischer menar att valet föll på just turkiska byxor främst av två skäl. Dels för att dessa byxor inte var mansplagg, man ville skapa mer praktiska plagg men ändå hålla sig inom ramarna för det feminina, och dels för att det orientaliska var högsta mode. Det finns mindre kända exempel på amerikan-

ska dräktreformivrare som lanserat andra sorters byxor för kvinnor redan från 1820-talet och framåt, något Fischer studerat närmare. Fischer har också pekat på att den stora bristen på källor gör det svårt att kartlägga de tidiga dräktreformrörelserna och följa dräkternas spridning. Det är troligt att Bremers beskrivningar stämmer. Bland de tidiga ivrarna för turkiskinspirerat mode fanns även etablerade modeaktörer, som exempelvis *Harper's New Monthly Magazines* modesidor som redan i juli 1851 lanserade en egen »turkisk kostym« med alla det årets modedetaljer inkorporerade.

Oavsett om »the Bloomer's costume« i själva verket var en »fashion bloomer« (modeblunder) eller en framgångsrik trend så är det helt klart att de turkiska byxorna så småningom försvann ur modet. De överlevde egentligen bara i form av olika cykelbyxor och gymnastikbyxor. Som träningsbyxor är vissa modeller populära än idag. Nike säljer en modell i Frankrike som precis som alla haremsbyxor där kallas »pantalon bouffant« och som liknar 1800-talets cykelbyxor. Det skulle dock dröja ett bra tag innan haremsbyxor blev på modet som vardags- eller festplagg igen. Dräktreformisterna lyckades å andra sidan relativt snart påverka modet på djupet. Men det var betydligt mindre känsliga »manliga« plagg än byxor som först kom att bli mainstream för kvinnor, bland annat jackor och hattar. När den kvinnliga västerländska klädseln verkligen kom att revolutioneras under 1900-talets första decennier kom dock de inlånade och till viss del omgjorda orientaliska plaggen att utgöra stommen för omdanandet.

HAREM SKIRTS STOP TRAFFIC.

Press Agent Parades Two Girls in the
"New Style on Fifth Avenue.

A press agent introduced the harem skirt to New York yesterday. Two young women had the skirts on. They first appeared at Forty-second Street and Fifth Avenue, and a large crowd sprang up immediately and followed them. Soon the crowd was dense enough to interfere with street traffic and business in the vicinity came to a standstill. The congestion became so great that the two traffic policemen could make no impression on it.

As the harem skirts struggled on down Fifth Avenue a howling, jeering mob followed in their wake. By the time Forty-first Street was reached the crowd had swelled from curb to curb and every one seemed bent on getting a look at the new dress. At Thirty-ninth Street the crowd had closed in on the women, who were plainly nervous. They couldn't budge one way or another, and had to listen to all kinds of uncomplimentary remarks. Finally they edged near enough to the curb to climb into a taxicab. After that they were quickly lost to view.

The New York Times

Published: February 28, 1911

Copyright © The New York Times

Ur *The New York Times*
28 februari 1911.

Paul Poiret och hans »jupes culottes«

Det franska dammodet var jämförelsevis konservativt efter sekelskiftet 1900. Franska kvinnor hade då exempelvis varit förbjudna att bära byxor i hundra år. Trots detta, och trots att det brittiska och amerikanska dammodet var mer progressivt, var det i Paris haremsbyxorna först kom att nylanseras som modeplagg för kvinnor. Den franske designern Paul Poiret klädde under 1910-talet kvinnor i byxor som han listigt nog kallade för kjolar. Poiret var inspirerad av såväl Diaghilevs Ballet Russes som av empirens draperade mode. Genom att låna modeller och skärningar från olika delar av världen kom han att förändra den kvinnliga siluetten. Hans löst sittande plagg gjorde snart också korsetten överflödig. Typiskt för Poiret var att han hade favoritplagg som återkom i olika varianter i kollektion efter kollektion. Haremsbyxorna var en sådan favorit som enligt *New York Times* 1914 var ett av hans populärare plagg under flera år:

Har ni glömt det uppror som for över den civiliserade världen när den tvådelade kjolen introducerades för två år sedan? ... Haremskjolen, det ordinära namn man gett det plagg som Paul Poiret starkt stöder i sin aktuella kollektion, har inget stötande över sig.

När det gäller den franska lagstiftning som Poiret kringgick genom att kalla sina byxor för kjolar har jag ofta diskuterat den i anslutning till det betydligt nyare förbudet mot religiösa symboler i franska skolor. I praktiken är det ju en dräkreglering som mest berör de flickor som av olika skäl bär huvudduk. Gemensamt för Frankrike och flera av de länder som idag har lagstiftning som reglerar vad kvinnor får ha på sig (Iran och

Turkiet) är att de har en lång historia av dräkreglerande förbud och påbud. Jag har länge försökt ta reda på när det franska byxförbudet avskaffades, men jag har inte lyckats. Under 2009 fick jag så veta att det beror på att det delvis fortfarande är giltigt! Naturligtvis tillämpas inte lagstiftningen från år 1800, men man har inte heller tyckt att frågan varit så viktig att man behövt skriva om lagtexten, trots vissa politiska påtryckningar.

En byxa för alla?

Idag kan man köpa haremsjeans till sin baby på Lindex. Om man har råd kan man glassa runt i Balmain's lyxvariant av haremsbyxorna från förra året som har öppningar framtill längs benen kantade med Swarovskikristaller. Balmain's Swarovski-variant är för övrigt väldigt lik den ena av de haremsbyxor kostymören Léon Bakst gjorde till Ballet Russes uppsättning av Sheherazade i Paris 1910. De konstnärer som gjorde kostymer till Ballet Russes under åren i Paris kom att bli mycket inflytelserika som inspirationskällor både för sin samtid och under hela 1900-talet. Inte minst för designers med förkärlek för det orientaliska som exempelvis Poiret och Yves Saint Laurent. Haremsbyxorna i barnstorlek påminner om ett annat tidigt dräkreformförslag där byxorna var utformade som barnbyxor i unisexmodell. För medan västerlandets vuxenmode förändrades och gränserna mellan manligt och kvinnligt gjordes allt tydligare fortsatte barnkläderna, särskilt de yngsta barnens kläder, att var mer enhetliga långt fram på 1800-talet.

Genom att föra en diskussion kring historiska såväl som samtida exempel på när och hur haremsbyxor har lanserats och använts i olika sammanhang har jag velat ifrågasätta invanda sätt



HAREM SKIRT AT AUTEUIL

Haremskjol i Paris.

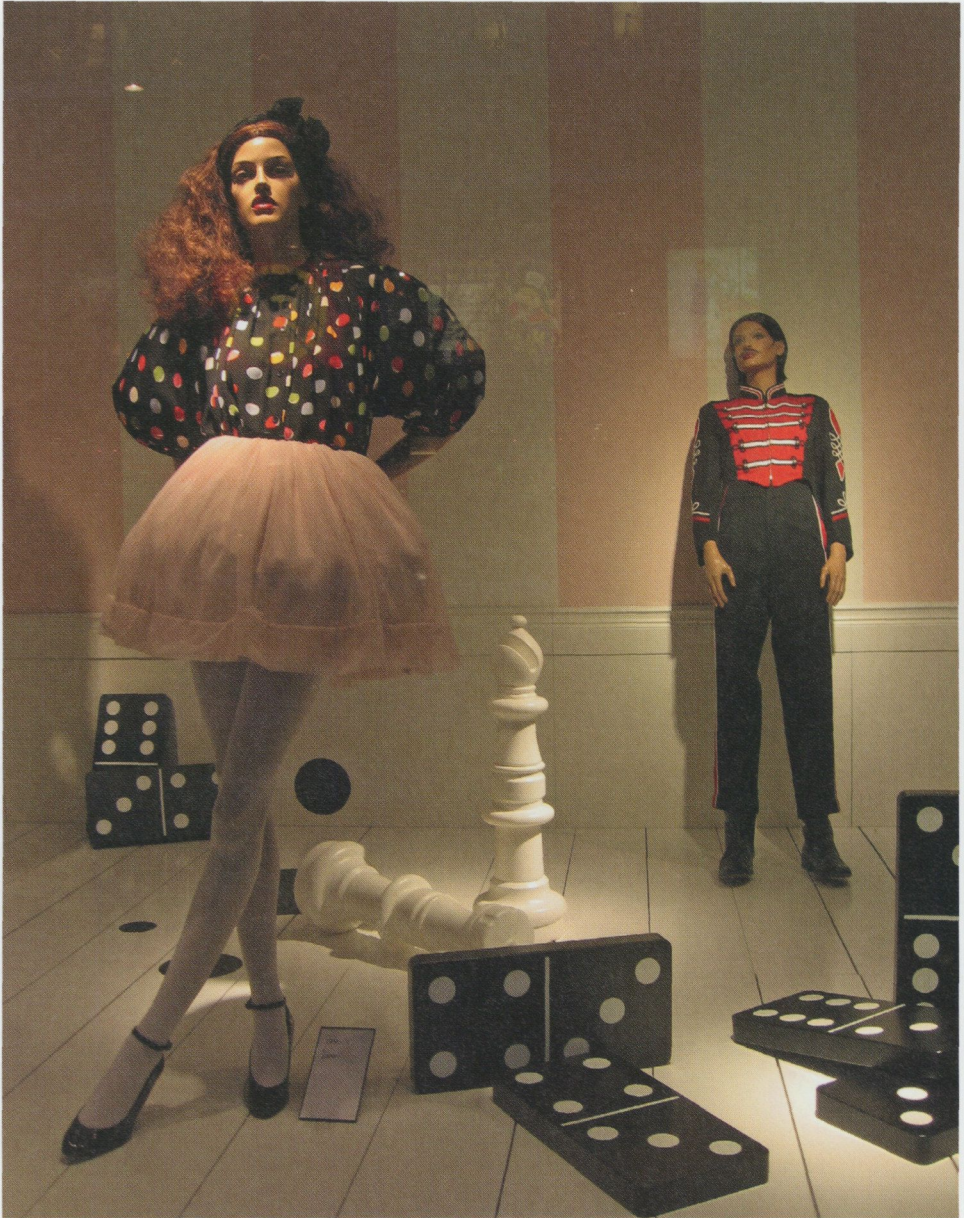
att se på dikotomier som Västerlandet–Orienten, manligt–kvinnligt, modernt–omodernt och modernt–traditionellt. I vardagliga sammanhang omtalas ofta den här typen av begreppspar på sätt som får dem att verka statiska, fixerade och varandras absoluta motsatser. Jag valde att titta närmare på just haremsbyxor, ett enkelt plagg som ofta sys i stretchmaterial, för att jag tycker att det är ett ovanligt användbart exempel när man vill visa på de större sammanhangens elasticitet.

LES BALLETS RUSSES
AU
THÉÂTRE DU CHATELET



Aquarelle de Léon BAKST
Pour le costume de "La Péri"

Kostymskiss av Léon Bakst 1911. Foto Dansmuseet.



H&M:s skyltfönster mot Hamngatan i Stockholm den 30 januari 2010. Foto Marianne Larsson.

Uniformen i modet, modet i uniformen

Snygga mannekänger rör sig självsäkert över catwalken. De manliga modellerna är klädda i polis- och militäruniformer, pilotuniformer och läkarrockar. Varuhuset NK i Stockholm visar vårmodets skor och strumpor på temat »Personligt och uniformt«. De uniformsinspirerade kläderna har en trendig amerikansk look. De representerar yrken med makt, auktoritet och status, manliga yrken. Mörka solglasögon och bara underarmar förhöjer det maskulina intrycket. Men visningens matros och piccolo hör inte riktigt dit, trots att de har traditionellt manliga yrken. Piccolon bär blå jacka med blanka knappar, vita byxor och pillerburk och han bär andra människors bagage. Matrosen skrattar och skojar med publiken. Deras uniforma kläder avslöjar underordnad status. En manlig soldat bär kamouflagemönstrade byxor nere på höften och tajt linne. Risken för homoerotiska associationer undanröjs med en kraftfull tatuering på armen, där namnet Sussie avtecknar sig mot ett rött hjärta.

De kvinnliga mannekängerna har helt annorlunda roller. De är klädda som flygvärdinnor, servitriser och sjuksköterskor. Typiska kvinnoyrken, alla med underordnad status. Medan flygvär-

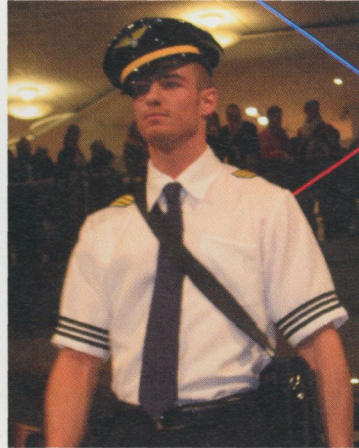
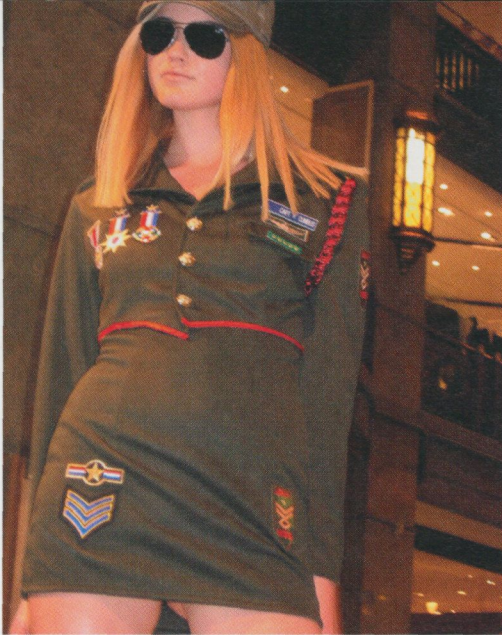
MARIANNE LARSSON
är fil.dr i etnologi, intendent
vid Postmuseum och forskare
med inriktning på kläder.

dinnorna liksom männen är klädda i förhållandevis verklighetstrogna uniformer med snygga kavajer och knälånga kjolar, bär andra kvinnor åtsmitande uniformsplagg med minimala kjolar. Det väcker tankar på maskeradkläder, eller kanske låtsasuniformer för sexlekar. Några av de kvinnliga modellerna bär militärt inspirerade, bruna trikådräkter som i någon mån överskrider könsbarriären. Den ena är en avslöjande kroppstrikå, den andra har extremt korta kjolar. Som åskådare på golvet anar man skin-korna. En ung flickscout med knallröda läppar tillhör patrullen »sex scouts«. När visningen är över har jag endast en vag aning om vad modellerna hade på fötterna.

Uniformen triggas

Via en helsidesannons i Dagens Nyheter bjöd NK in allmänheten till visningen av skor och strumpor på temat »Personligt och uniformt« i varuhusets entré. Mer intresserad av uniformer än av fotbeklädnader sökte jag mig dit, nyfiken på hur uniformstemat användes i marknadsföring av mode. Utan tvekan blottade visningen traditionellt särartstänkande mellan manligt och kvinnligt. Oavsett kön väckte de uniformsinspirerade klädesplaggen associationer till sexualitet.

Klädesplagg och dekorationer med referenser till föreställningen om uniformen återkommer ständigt i modet. Med jämna mellanrum dyker uniformsdetaljer upp i såväl klassiskt herr- och dammode som i ungdomsmode. När modebranschen låter sig inspireras av uniformen kopplas den gärna ihop med makt, våld och sex. I boken *Uniforms Exposed* från 2005 frågar sig den australiensiska forskaren Jennifer Craik varför uniformen är så trig-gande. Varför fascinerar den så, och varför återkommer unifor-



Modevisning av skor och strumpor på temat
»Personligt och uniformt«, NK Stockholm
den 17 mars 2007. Foto Marianne Larsson.



M-magasin nr 2, 2010.

mens dekorativa element ständigt i modet? Craik menar att det beror på de ambivalenta känslor som är förknippade med uniformen. Den handlar helt och hållet om kontroll, inte bara i fråga om individens sociala identitet utan även när det gäller den inre, personliga identiteten. Uniformen omfattas av regler, tvång och disciplin, men den kan dessutom uppfattas som en fetisch som signalerar tvetydiga föreställningar om erotik och moral. Månadstidningen *M-magasin*, avsedd för kvinnor i mogen ålder, illustrerar med självklarhet en artikel om kvinnors sexfantasier och erotiska drömmar med en kort och snäv poliskostym på en kurvig blondin, och åtsmitande »sjuksyrrekläder« i blankt, svart gummi.

Vad är en uniform?

Om den frågan ställs till människor av olika kön, klass, ålder och etnisk bakgrund ger den med säkerhet skiftande svar. Många skulle associera till militär och polis: till höga officerare, kamouflageklädda soldater eller patrullerande lokalpolis. En och annan skulle kanske associera till trasiga, hungriga och sårade fotsoldater i historien. Några tänker på sjökaptener, piloter och flygvärdinnor medan andra föreställer sig järnvägstjänstemän, taxichaufförer och brevbärare. Tanken kan också gå till vårdens vita rockar, kriminalvårdens grå anstaltskläder, yrkeskläder för snickare, målare, bagare och sotare eller vår tids logotypförsedda profilkkläder. Till det uniforma hör också affärsvärldens mörka kostymer och vissa ungdomsgruppers subversiva men enhetliga klädsel och kanske också vår förhållandevis strömlinjeformade vardagsklädsel, den stil som ansluter till aktuellt höstmode, vintermode, vårmode eller som-



Flottister på besök i Visby hamn sommaren 1978. Foto Marianne Larsson.

marmode. Det uniforma framträder i många olika skepnader. Stereotypen vit, västerländsk man är överrepresenterad. Är uniformen då något dynamiskt och modernt eller är den en relik som har stelnat i en klassisk form?

Det ursprungliga syftet med enhetlig beklädnad var att soldaterna skulle känna igen varandra. De skulle döda motståndarna, inte sina kamrater. En snabbresumé genom historien visar att svenska kronan redan på 1630-talet beställde stora mängder blått och gult kläde från yllemanufakturerna i Norrköping. Klädet skulle användas till rockar åt officerare och soldater. Den karolinska tidens blå långrock av kläde, justaucorpsen, med lång, tät knapprad, stora ficklock och gula ärmuppslag, brukar benäm-



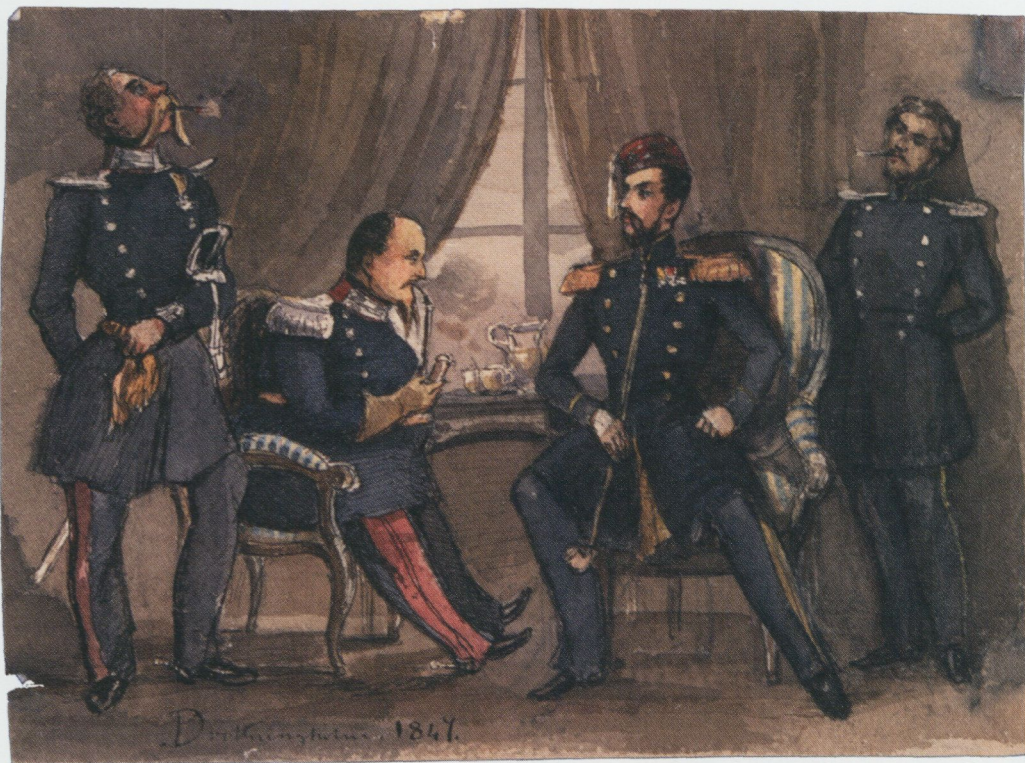
Tulluppsyningsman på Stena-terminalen i Göteborg 1995 och värnpliklig på logement i Borås 1993.
Foto Jerker Andersson, Nordiska museet.

nas karolinsk uniform. Karolinerkungen Karl XII kallas ibland soldatkungen eftersom han deltog i strid tillsammans med sina soldater. Han övergav tidens kungliga klädprakt, lade av sig peruken och klädde sig som soldaterna i enkel blå långrock. Den brittiska historikern Philip Mansel skriver i en artikel 1982 att Karl XII var sin tids största soldatkung, och att det var han som införde det nya modet att bära uniform vid hovet. Forskare och uniformshistoriker använder ofta begreppet uniform när de skriver om soldaternas beklädnad på 1600-talet. Det gäller även uniformshistorikern Erik Bellander som har beskrivit arméns beklädnad från 1500-talet och framåt i översiktsverket *Dräkt och*

uniform från 1973. Emellertid visar excerpterna vid Svenska Akademiens ordboksredaktion att ordet *uniform* användes i svenskt språkbruk först fram emot 1700-talets mitt. Det äldsta belägget är daterat till cirka 1740 och gäller officerare. Livrustkammarens inventarium bekräftar att begreppet *uniform* inte används i handlingarna från 1748, då man inventarieförde den fältdräkt Karl XII bar vid sin död 1718. I begynnelsen tycks begreppet *uniform* snarare ha avsett högre militärens representativa dräkt med förgyllda dekorationer och distinktionstecken än soldaternas enhetliga släpkläder eller munderingar.

Uniform är mode, mode är uniform

Ett par kungliga förordningar, daterade 1756 respektive 1766, visar att Kungl. Maj:t ansåg att det förekom för mycket prydnader i kläder och uniformer. År 1766 yrkades det på förbud mot bruket av silver och guld i officerarnas uniformer och munderingar. Påbuden visar att uniformen hade högt anseende och att begreppet *uniform* var etablerat inom det militära. Under 1800-talets första årtionden började även civila statliga verk införa uniformer för sina ämbetsmän och högre tjänstemän. Basplaggen i det tidiga 1800-talets *uniform* var frackrock, väst, åtsmitande pantalonger och hatt eller så kallad *bicorne*. Förgyllda distinktionstecken som klargjorde hierarkiska skillnader var ett lika karaktäristiskt inslag som de enhetliga plaggen. En *uniform* skapar enhetlighet men den markerar också skillnader och hierarkier. Utöver förgyllningar och distinktionstecken skilde sig inte uniformen nämnvärt från tidens herrmode. Uniformen var stilbildande. *Uniform* var mode och mode var *uniform*. När militären



Karska officerare i moderiktiga syrtuter. »Drottningholm 1847.« Akvarell av Fritz von Dardel 1847, Nordiska museet.

på 1840-talet övergav frackrocken till förmån för en knälång rock eller syrtut följde modedräkten efter, och när kavajkostymen slog igenom under 1800-talets andra hälft gällde det både vardagsmode och uniform. Med tiden började obligatoriska uniformer också införas för offentliganställd personal på underordnad nivå, vid järnvägen och spårvägen liksom vid Tull-, Post- och Televerket. Via uniform och reglementen disciplinerades personalen med hjälp av det militära systemets grader



Uniform för Kungliga Postverkets ämbets- och tjänstemän. Godkänd uniformritning från 1817, Postmuseum.



Brevbäraryniform i gråblå kamgarndiagonal från 1960-talet. Foto Yngve Hellström, Postmuseum.

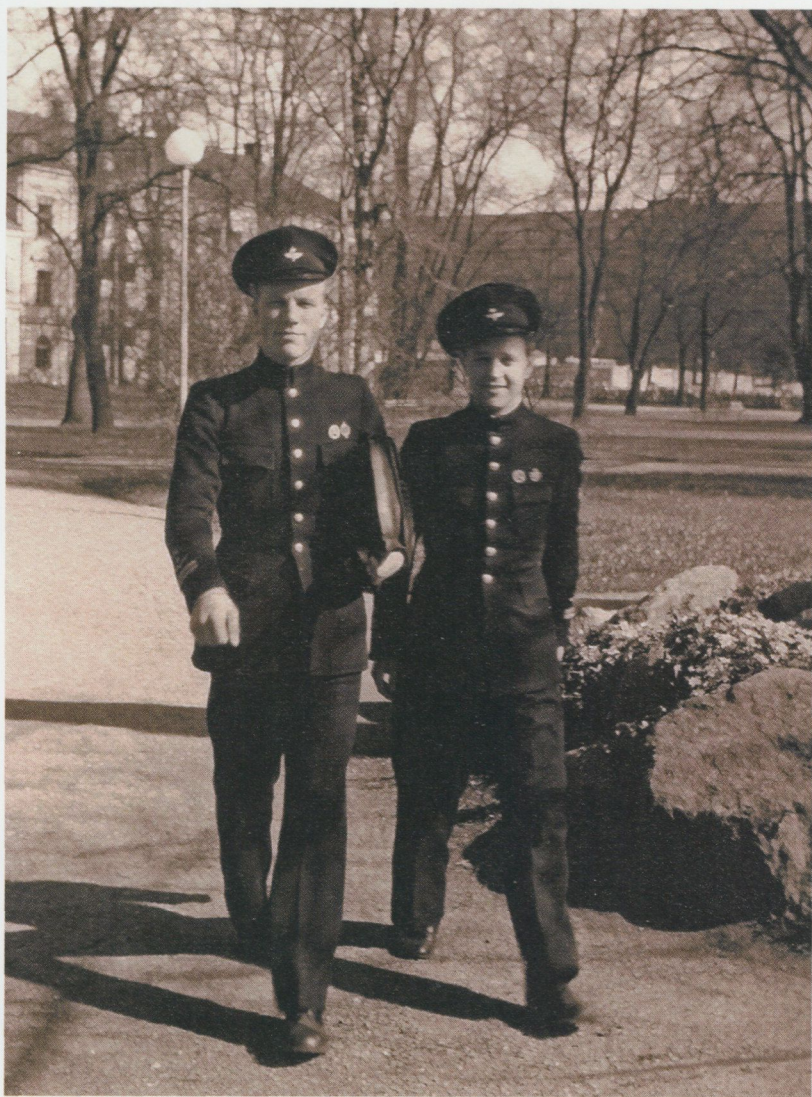
och hierarkier. I vår tid har den mörka fracken transformerats till högtidsdräkt, medan den mörkblå uniformen med blanka knappar ännu används inom vissa institutioner. Jag vill dock påstå att uniformen inte kan betraktas som statisk eller konserverad i en ålderdomlig form. Uniformen har alltid varit modern.

Perspektiven på uniformsstudier kan variera. Med utgångspunkt i uniformens tvetydighet och dess inverkan på modedräkten behandlar Jennifer Craik allt ifrån tidig militär uniform, via skoluniformer och yrkeskläder, till likformiga sport- och idrotts-

kläder. I motsats till Craiks breda perspektiv har jag själv valt ett snarast vertikalt perspektiv i min bok *Uniformella förhandlingar* från 2008. Med fokus på en specifik institutions uniformering – Postens – har jag undersökt en utsträckt tidsperiod och gjort en ingående studie av uniformeringens många olika uttryck och bärarnas förhållande till dem. Oavsett vilket, framgår det att den beklädnad som brukar benämnas uniform är intimt förknippad med sin samtids kläder och mode.

Finns det en klassisk uniform?

Jag föreställer mig att det trots variationsrikedomen finns en allmän uppfattning om något som skulle kunna kallas en klassisk uniform. Dess skärning överensstämmer med kavajkostymens. Den välskurna, mörkblå uniformskostymen knäpps med förgyllda mässingsknappar. Den är garnerad med särskiljande gradbeteckningar på axlarna och/eller med guldgaloner nedtill på ärmarna. En mössa med blank, svart skärm är dekorerad med ett förgyllt mössmärke som visar bärarens tillhörighet och status. Idag bärs sådana uniformer t.ex. av höga militärer, framför allt inom flottan och flygvapnet, av civila sjökaptener och flygkaptener och av poliser på högre tjänstenivåer. Denna klassiska uniform är spridd över hela världen, inte bara i väst. Den bärs oftare av män, men numera även av kvinnor. Den har en bakgrund som förenar den med makt, styrka och auktoritet. Den klassiska uniformen har gjorts till fetisch med associationer till maskulinitet, feminitet, sexualitet och även homoerotik. Med jämna mellanrum återkommer den klassiska uniformens dekorationer i modet – förgyllda knappar, revärer, galoner, gradbeteckningar och andra tecken eller symboler.



Korpralerna Larsson och Fast i gamla flygvapenuniformen 1945. Hösten samma år ersattes ståndkragen av en modernare krage med slag. Privat foto.



H&M:s skyltfönster mot Hamngatan i Stockholm den 30 januari 2010. Foto Marianne Larsson.

Uniformen inspirerar modet

Modedräkten – såväl manlig som kvinnlig – har i alla tider inspirerats av snittet, knapparna och de förgyllda utsmyckningarna i uniformen. I skrivande stund, vårvintern 2010, skyltar klädbutiken H&M på Hamngatan med flickaktigt och lekfullt klädda skyltdockor. Ett par av dem har fått låna uniformsmössor av en androgyn skyltdocka i bakgrunden i husarinspirerad uniform. Uniformsinslagen i skyltfönstret måste ses som rekvisita, men inne i butiken finns en kort jacka i rött eller svart med guldfärgade snörmakerier över bröstet. Ett annat exempel är den scenkostym sångaren Peter Jöback använde under sin julkonsert i Sveriges Television den 22 december 2009. Jöback bar en kort, mörkblå jacka med guldglänsande axeltränisar och svarta öglor vid ärmsluten. Blanka knappar var placerade utmed mörkblå, tvärgående band över bröstet, en dekoration inspirerad av dolman, husarernas uniformsjacka. Jackan bars öppen ovanpå en gråbeige t-shirt till smala byxor med revärer i blått och rött. Till det bar han kängor med röda sockor som stack upp ovanför skaften. En snabb titt på internet visar att det inte var första gången Jöback uppträdde i uniformsinspirerade scenkläder. Även trummisen i kompbandet bar en uniformsjacka. Röd och rikare utsmyckad med guldglänsande snörmakerier gick den ännu mer i stil med husarernas dolma. Hårdrockbandet Hammerfalls sångare Joacim Cans uppträder gärna i uniforms-



Husarernas uniform inspirerar modet. Dolma för manskap m/1816 vid Skånska husarregementet. Foto Armémuseum.

rock – det är inte ovanligt bland hårdrockare – och det var inte många säsonger sedan det, liksom i dagens mode, fanns snäva, uniformsinspirerade damjackor med kulformade mässingsknappar i varenda butik. Till sist, när flottans mörkblå uniformsrockar med förgyllda knappar dyker upp på secondhandmarknaden, dröjer det inte länge förrän de är sålda. Köparna är både män och kvinnor.

Vad gör uniformen med sin bärare?

Uniformen kan representera makt, våld, auktoritet, disciplinering och förpliktelse men den signalerar också igenkänning, legitimering, skydd, trygghet och kollektiv samhörighet, både för bäraren och för omgivningen. Uniformen gör bäraren till en offentlig person. Bäraren måste avsäga sig sin egen identitet till förmån för den institution han representerar. Det betyder stort individuellt ansvar, men det betyder inte att den uniformspliktige till varje pris kan tvingas underordna sig reglementen. Mental och kroppslig motsträvighet kan vara kraftfull. En institution är i allmänhet mån om sin position och sitt rykte. Eftersom institutionen värdesätter en snyggt uniformerad personalgrupp finns det utrymme för förhandlingar. Valet av uniformspraktiker blir en ömsesidig överenskommelse till nytta för både individ och institution.

Min personliga erfarenhet av uniform klädsel är begränsad och den har inte varit styrd av särskilt distinkta reglementen. Jag kan dock ansluta mig till den franska sociologen Bruno Latours teori om att även materiella ting kan ses som aktörer. Uniformen är en aktör som gör skillnad, den *gör* någonting med sin bärare i ett socialt sammanhang. Klädd i scoutskjorta under tonåren



Scouter från Glasgow, Skottland, på det internationella scoutlägret Nordjamb-75 i Lillehammer, Norge 1975. Foto Marianne Larsson.

var jag glad över min självklara tillhörighet till en sammansvetsad kamratgrupp. I kollektiv gemenskap rörde vi oss med nöje och självsäkerhet bland människor i samhället, gärna solbrända och skogsdoftande med slitna och lappade Leejeans, Graningekängor och jord under naglarna. Men under 1970-talets pacifistiska och vänsterradikala strömningar stod inte scouting särskilt högt i kurs. Att vara scout var omodernt och själv ville jag inte förknippas med rörelsens militära och religiösa ursprung. Därför dolde jag hellre scoutskjortan när jag rörde mig utomhus på egen hand. Inom scoutkollektivet var scoutskjortan ett betydelsefullt och mycket positivt laddat igenkänningstecken men i ett annat sammanhang pekade den ut mig som enskild person och gav mig en identitet jag inte ville kännas vid.

Det uniforma tänkandet i det vardagliga klädvalet markeras kanske särskilt tydligt i modet bland olika ungdomsgrupper. I stark förening mellan musikstil och klädstil skapas det uniforma inom en viss grupp. Det gäller att vara rätt klädd. Man måste ha stor lyhördhet för att kunna anamma de rätta signalerna och tecknen som krävs i klädkoden för att man till fullo skall inlemmas i gruppen. Först då kan man tillåtas att sticka ut – och då är det unika kanske det allra bästa distinktionstecknet, det som ger pondus, status och makt inom gruppen. Antalet ungdomsgrupper som är och har varit uniformerade på detta sätt är otaliga även om de yttre tecknen och signalerna bara kan uppfattas av de invigda. De uniforma kläderna gör skillnad både när det gäller individen och kollektivet. Att själv forma sin identitet är viktigt för nutidsmänniskan – inte minst bland ungdomar.

Är skoluniform en möjlighet?

Ett annat exempel på uniformering aktualiseras när märkes-hysteri bland skolungdom leder till förslag om att införa skoluniform. Den som inte har sociala förutsättningar eller ekonomiska möjligheter att klä sig i märkeskläder utsätts för risken att pekas ut och mobbas i skolan, menar lärare och andra vuxna. En enkel skoluniform skulle kunna lösa sådana problem. Var eleverna enhetligt klädda skulle ingen behöva känna sig underlägsen i brist på trendiga varumärken. Den som har ekonomisk möjlighet kan prioritera märkeslyxen men för många föräldrar blir det en ständig kamp med barn och ungdomar om exklusiva – och framför allt dyra – märkeskläder.

Under Almedalsveckan i juli 2005 agerade Kristdemokraternas partiledare Göran Hägglund för att ge skolorna möjlighe-

ten att införa skoluniformer. Han menade att det skulle minska mobbning, märkeshysteri och sexualisering. Förslaget framfördes emellertid med viss tveksamhet, enligt en artikel i webbupplagan av *Dagens Nyheter* den 3 juli 2005. Hägglund anslöt sig till tankar om att var och en ska kunna uttrycka sig fritt i sitt val av kläder. Denna dubbelhet i fråga om skoluniform är karaktäristisk för den svenska debatten. Den 23 augusti samma år publicerade www.aftonbladet.se en artikel om elevernas reaktioner på Kristdemokraternas förslag. Inte helt oväntat var ungdomarna negativt inställda. Ingen av de tillfrågade tyckte att skoluniform var en särskilt bra idé. De kunde tänka sig att bära ett gemensamt tecken som representerade skolan men en hel uniform saknade poäng. Det finns så många andra prylar som kan användas som statussymboler. Eleverna ville välja sin egen stil. Viljan att vara individuell och uttrycka sin egen personlighet är utmärkande för vårt samhälle i många avseenden.

En bredare diskussion pågår i länder där skoluniform används idag, till exempel Storbritannien, Australien, Indien och andra länder som har tillhört det brittiska samväldet. Debatten kan liksom i Sverige gälla uniformens utseende och funktion, men skoluniformen lyfts också fram som disciplinerande och fostrande. Under enkla och fattiga omständigheter formas en helt annan syn på skoluniformen. Via Läkarmissionens Webaidsshop på nätet kunde man i december 2009 skicka mellan 50 och 200 kronor som bidrag till enkla skoluniformer åt barn och ungdom i Brasilien, Kenya och Rwanda. Tonen bland ungdomarna var anorlunda. Bland föräldralösa barn stod en skoluniform allra högst på önskelistan. Är man klädd i skoluniform är det ingen som ser att man annars går i trasiga kläder.

Profilkläder är moderna uniformer

Till sist en inblick i introduktionen av nya profilkläder, vilka kan ses som vår tids uniformer för arbetskraft på underordnad nivå. I december 2009 kunde man läsa i Svenska Bostäders tidskrift *Goda grannar* att bovärdar och miljövärdar ute på gårdarna hade fått nya kläder, i lite ovanliga färger för att vara arbetskläder. »Vi tror att de synliga färgerna, med turkos och limegrönt, ökar tryggheten i området. De gör att våra medarbetare verkligen blir synliga, och att man skiljer dem från andra yrkesgrupper som till exempel hantverkare. Det är viktigt att de boende känner igen våra medarbetare«, klagör Svenska Bostäders marknadssamordnare. Kläderna var unika för företaget och färgerna gick igen i Svenska Bostäders profil. De nya kläderna – byxor, tröjor och jackor – var framtagna för att vara praktiska att arbeta i och för att signalera trygghet. Det framhålls i artikeln att en arbetsgrupp med representanter för olika yrkeskategorier inom Svenska Bostäder hade varit med och valt ut plaggen. Deltagande, medinflytande och valfrihet är inte minst viktigt i dagens individorienterade samhälle. En tillfrågad hyresgäst svarade att kläderna såg snygga och moderna ut även om hon bara sett dem på bild. Aktuella tankegångar kring vår tids profilkläder formulerades här i ett nötskal.

*

Uniformen kan vara ikon och fetisch, modern i sin samtid och en återkommande attraktion i modedräkten. Uniformen är också kopplad till regelverk och tvång, en obligatorisk uniform måste användas även om kroppen stretar emot. Det finns många berättelser som beskriver gammalmodiga, fula, illasit-

tande, obekväma, missklädsamma och opraktiska uniformer. Men värdinstitutionen vill se en proper yrkeskår och bäraren vill känna sig snygg och välklädd. I förhandlingar mellan individ och institution finns det goda utsikter att ordningen återställs, att uniformen görs modern på nytt.



Furirerna Larsson och Hammargren i flygoveraller, eller sommarflygdräkter, 1946. Armbindeln visar att de är signalister i flygvapnet. Uniformer eller bara funktionella arbetskläder? Privat foto.



Sportigt eller gulligt. Idag finns barnkläder i många stilar. Foto Jessika Wallin 2009, Nordiska museet.

Moderna barnkläder och moderiktiga barn

Idag är barnklädesmarknaden fragmentariserad. Det säljs mängder av barnkläder i olika stilar och prisklasser riktade till olika grupper av konsumenter och i specialtidningar framförs att föräldrar ska välja sina barns klädsel så att den speglar familjens livsstil. Det tidningarna skriver om barnkläder tycks gå att hänföra till två olika diskurser om barn och barndom som finns idag. Begreppet diskurs står här för en samling påståenden som ger en företeelse en särskild vinkling och som ger sken av att slå fast sanningen om den, medan andra sätt att se på saken negligeras eller nedvärderas.

Barnkläder i alla stilar

Å ena sidan finns diskursen om det oskyldiga barnet, med påståenden om att barn har rätt till en oskuldsfull barndom. I dagens konsumtionskultur blir företeelser från barn- och vuxen- värld allt mer sammanblandade – t.ex. finns många plagg för barn som liknar vuxnas kläder. Men bl.a. genom sina val av konsumtionsprodukter och genom att reglera barns möjlighe-

**VIVEKA BERGGREN
TORELL** är fil.dr i etnologi
och verksam vid Göteborgs
universitet och Textilhög-
skolan i Borås.



Ungdomligt och tufft?
Foto Jessika Wallin 2009,
Nordiska museet.

ter att själva köpa saker bör föräldrar, enligt det här synsättet, skydda barnet, skapa en okomplicerad tillvaro och se till att de slipper uppleva »barndomens död«, som mediaforskaren David Buckingham har kallat det. Särskilt kläder för småflickor i modeller som vuxna kan tolka som sexiga har mötts av kritik från föräldrar som vill att »barn ska få vara barn«.

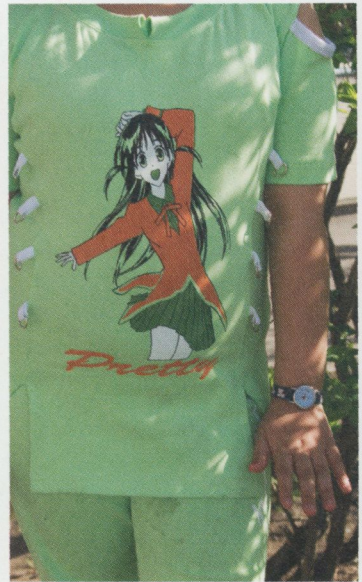
Å andra sidan finns diskursen om det kompetenta barnet. Enligt det synsättet är barn redan som små vetgiriga, kunniga och ansvarsfulla nog att ha inflytande i vardagslivet, till exempel över sin klädsel. Den bärande idén i den föreställningen är att barn snabbt lär sig hantera att nyheter från vuxenvärlden sprids till dem. De skaffar sig inom barngruppen sin egen förståelse av en del av konsumtionssamhällets företeelser – t.ex. om kläder och mode. Vi vuxna kan inte bara anlägga våra perspektiv på barnkläder, för om vi gör det riskerar vi att missa vad som är betydelsefullt för barnen själva.

En diskurs kan föras fram genom talat eller skrivet språk, men den kan också uttryckas materiellt, t.ex. genom val av tyg eller detaljer som pekar mot en viss användning av ett plagg. Därför kan de dominerande synsätten på barn och barndom idag kopplas till olika barnklädesstilar. Genom att olika barnklädesdiskurser materialiseras i plagg som

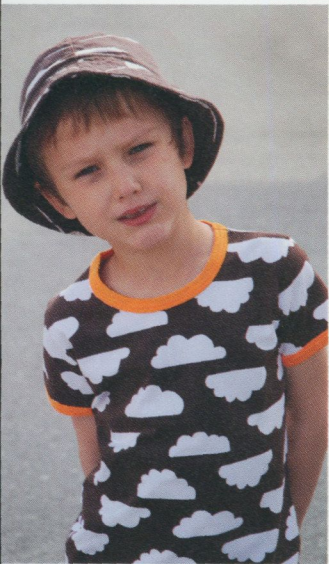
sätts på barns kroppar görs vissa sätt att vara barn också reellt mer möjliga att leva ut än andra. Enligt den amerikanska klädforskaren Ruth P. Rubinstein kan föräldrar på materiell väg lära ut ett »kompetent och vuxet klädbeteende« genom att klä dem i någon stil som signalerar framgång i vuxenvärlden. Det kan handla om en klassisk stil med skjorta, chinos och blazer för pojkar, respektive jumper och kjol för flickor, en moderiktig »ungdomlig« stil med dyra märkeskläder, eller den sportiga stilen som ju är populär bland många vuxna idag och som marknadsförs med hjälp av framgångsrika sportidoler.

Föräldrar kan också klä barnen i en »förtjusande« stil, med söta kläder i mjuka material som plysch och med barnsliga mönster. På så sätt kan de överföra den värme de känner och förmedla ambitionen att göra barnen nöjda och att låta dem vara i en separat barnvärld så länge som möjligt. Idag, tio år efter att Rubinstein gav ut sin bok om barnkläder, är också second hand-kläder en uppåtgående trend. Både som uttryck för nostalgi och för miljömedvetenhet kan sådana barnkläder ses som kopplade till föräldrars längtan efter att ge sina barn en trygg tillvaro.

Men görs då verkligen det som enligt Rubinstein *kan* åstadkommas med hjälp av barnkläder i olika stilar? Överförs »kompetent klädbeteende« respektive en känsla av barndomens oskuldshet med hjälp av kläderna? Och har barn idag – under processen när de stylas och i själva påklädningssituationen – varierande möjligheter att utöva makt över sin påklädning? Det kan kanske vara något för alla föräldrar att fundera över. Under några år framöver ska frågorna också belysas i ett forskningsprojekt. Att



Mjukt och rart? Foto
Jessica Wallin 2009,
Nordiska museet.



Moln från 1970-talet?
Foto Jessika Wallin
2009, Nordiska museet.

studera hur barnkläder uppfattas och hur maktrelationer utspelar sig kring barnkläderna är nämligen målet i en del av projektet »Blixtlås, knapp och kardborreband. Makt och materialitet under styling och påklädning«, som påbörjas år 2010. En utgångspunkt är att förskolan är en viktig miljö för tidigt lärande kring kläder. De plagg barn har på sig eller med sig till förskolan är ju produkter av dagens barnklädesmarknad. Redan där bryts läroplanens föreställningar om alla barns lika värde mot barnklädesmarknadens individualiserande och könssegregerande tendenser. Eftersom stylingprocessen oftast sköts av föräldrarna, medan den konkreta påklädningen görs flera gånger om dagen i förskolans kapprum, blir det viktigt att göra observationer både i hemmiljön och i förskolan.

Svensktillverkade barnkläder på toppnivå

Att förskolan var en miljö att räkna med i barns vardagsliv redan på 1970-talet framgår av vad en designer på Algots på den tiden sade om barnkläder. Ett citat från henne ska nu få öppna resten av texten som kommer att bli en återblick på »barnklädesfrågan«, med särskild inriktning på att synliggöra att en diskurs om det moderiktigt klädda barnet och om barnet som kompetent barnklädeskonsument fanns redan vid mitten av 1900-talet. För att förstå dagens dominerande synsätt på vad som är viktigt med barnkläder och dagens olika uppfattningar om hur stort inflytande barn ska ha över sin klädsel, är det nämligen nödvändigt att sätta sig in i hur man såg på barnkläder i vår ganska näraliggande historia. Det handlar om den tid för mellan femtio och åttio år sedan, då många av dem som nu är gamla var barn. Även om det oftast är skillnaderna mellan då



Påklädning och avklädning,
viktiga rutiner på dagis.
Foto Karl Heinz Herrfried,
Nordiska museet.





Lekande barn i praktiska och mysiga kläder.
Foto Karl Erik Granath 1970, © tidningen Vi.

och nu som lyfts fram, så anser jag att grunden till många föreställningar om barnkläder idag formades då, när också konfektionsindustrin satsade allt mer på tillverkning av barnkläder.

När det gäller barnkläder är funktionen absolut viktigast. Vi är mycket angelägna om att alltid prova plaggen noga innan de går ut på marknaden. Vi tar själva kontakten med barn på lek-skolor, lärare, föräldrar som alla tillför oss idéer om hur man kan förbättra plaggen. Det är många sådana idéer som nu är förverkligade. I våra bävernylonplagg finns t.ex. alltid fållar som är lätta att lägga ner, s.k. väx-i-ärmar och väx-i-ben. Dessutom finns det i många plagg på armbågar och knän förstärkningar som går lätt att sprätta bort när de blivit för slitna. Dragkedjorna är väl tilltagna. Vi syr upp en ny lekbyxa med mudd för att barnet lätt skall få ner byxbenet i stöveln.

Tv-tittandet påverkar oss också och barn fastnar ofta för detaljer. Som t.ex. att Ingemar Stenmark har en avvikande färg över knät på sina slalombyxor. Eller att det ska vara extra grov dragkedja i jackan.

Så berättade designern på Algots i Borås, Sveriges då största konfektionsfirma, när hon intervjuades i företagets intern-tidning år 1977. Att vara medveten om stil och att följa modet började just då bli mer och mer accepterat efter en period då strävan efter enkelhet och jämlikhet hade lett till en antimodetrend, som var stark i »studentgenerationen« och även bland många unga föräldrar. Informaliseringens tid, då honnörsord som enkelt, praktiskt och mysigt påverkade designen av olika vardagsvaror, led mot sitt slut. Den process som konsumtionsforskare kallar vardagslivets estetisering, då vardagsvarornas

design har blivit allt viktigare, började istället ta fart. Algots gick i konkurs strax efter att designern blivit intervjuad och ingick sedan under några år i den statliga Eiser-koncernen, men lades ner fullständigt 1982.

Att det var en barnklädesdesigner som fick berätta om sitt arbete i sluttampen är dock knappast förvånande. För när det gällde kvaliteten på just barnkläderna gick företaget till botten med flaggan i topp. Ända till slutet visade man stolt upp sin barnklädeskollektion på internationella mässor. Den räknades som en av de fem bästa i Europa. Det talades i interntidningen om att man borde sträva efter att lyfta upp de andra delarna av produktionen till barnklädestillverkningens nivå. En ambition man tyvärr inte lyckades med.

Designern betonade som vi sett plaggens funktioner, men verkade också medveten om att önskemål om barnkläders utformning kunde vara invävda i barns egna sammanhang, där funktion inte var den viktigaste måttstocken – istället övervägde estetiska aspekter som färg eller detaljers utseende när det gällde att bedöma plaggen. Dock kan det vara värt att notera att det var sportidolen Ingemar Stenmarks tävlingskläder som togs upp som en förebild. Så samtidigt som färgglada tyglappar moderiktigt lys-te på barnklädernas knän kunde Algots leva upp till det grundläggande kravet att man skulle tillverka funktionella plagg för barn i rörelse. Därmed kunde diskursen om det aktiva, lekande klädda barnet, som var mycket viktig vid den här tiden, föras vidare. Vad designern sade om lekbyxan med muddar som barnet självt kunde stoppa ner i stövlarna kan hänföras till samma diskurs. Kanske ville hon övertyga om att Algots kläder kunde användas av daghemsbarn, som helst skulle klara att klä sig själva utan hjälp när barngruppen dagligen skulle ut på gården och le-

ka. Eftersom företaget tog kontakt med barn på lekskolor för att få synpunkter på plaggen förstår man att det också sågs som deras rättighet att få tycka till om kläderna.

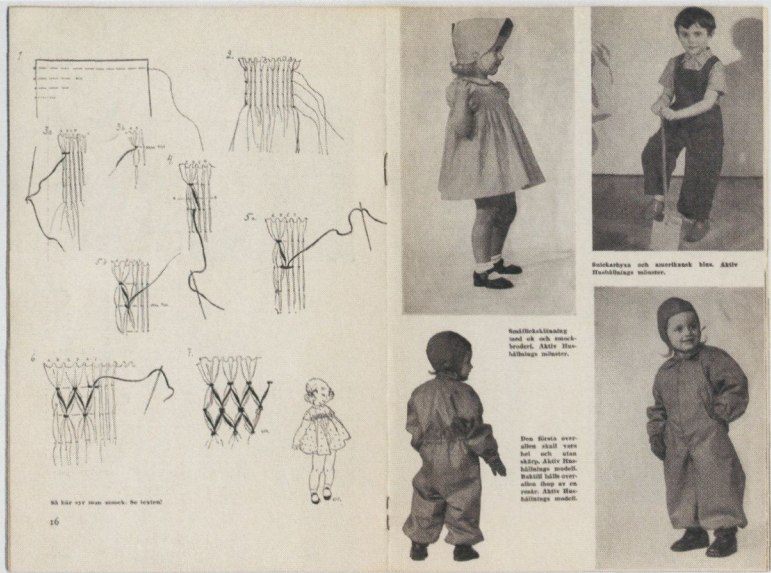
Barnklädesfrågan och folkhemsbygget

Jag ser det inte som en slump att Algots fick beröm just för sin barnklädeskollektion strax innan företaget lades ner. Barnkläder hade nämligen länge varit en av Algots specialiteter. Redan 1928 tillverkade man så kallade golfbyxor åt gossar och samma år nämndes barn som en särskild målgrupp för tillverkningen. Algots hade också varit en engagerad part – en av marknadens företrädare – i »barnklädesfrågan« som diskuterades framförallt under 1940- och 1950-talen. På så sätt hade många olika synpunkter på barnkläder nått företaget under årens lopp. Man hade sedan lång tid tillbaka tagit del av vad kunder, framförallt mödrar, tyckte om barnens kläder och byggt vidare på synpunkterna i sin produktion.

Att det rädde brist på bra barnkläder i Sverige var något som fördes fram i samband med att visionerna om folkhemmet etablerades under senare delen av 1920-talet och på 1930-talet. Barnklädesfrågan som debattämne handlade om vad man kunde göra för att förverkliga tanken på bra, billiga och hållbara barnkläder åt alla barn i landet, oavsett föräldrarnas ekonomiska situation. Att frågan om barnens kläder fördes upp på den politiska dagordningen innebar förutom diskussioner om barnbidrag bl.a. statligt intresse både för konfektionsindustrins barnklädes-tillverkning och för mönster till barnklädesmodeller som passade att sy hemma. Utformning av mönster var en del av rådgivningsbyrån Aktiv hushållnings verksamhet under 1940- och



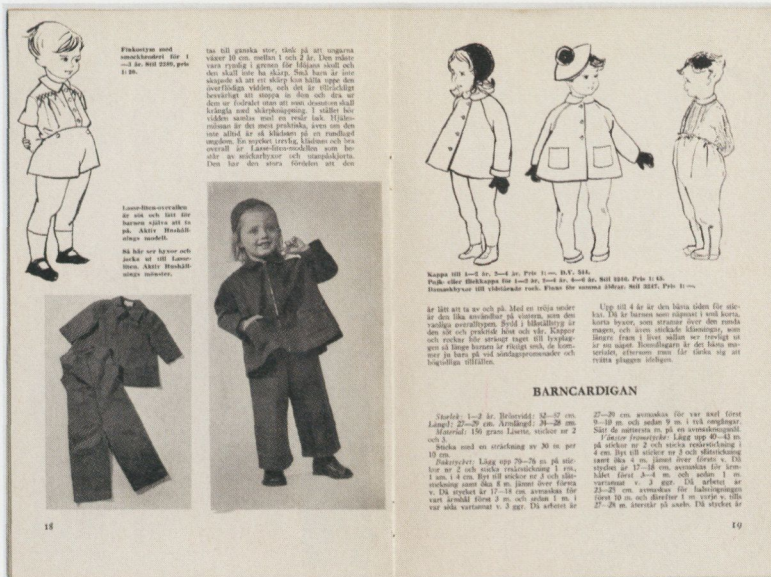
Foto Gunnar Lundh
1944, Nordiska museet.



Så här ser man smock. Se bild!

16

Flickor i praktiska overaller
 – är modellen godkänd?
 Hönstren ur Marianne
 Hööks skrift *Barnens
 kläder* är granskade av
 Aktiv hushållning.



Flickorna smock
 smockklänning nr 1
 — är nr 2200, pris
 11 kr.

Långa överaller
 är enkla och lätt att
 bära. Här är ett av
 dem. Kläder
 smockklänning nr 1
 är nr 2200, pris
 11 kr.

Så här ser överall
 och
 jacka ut till
 smockklänning nr 1
 smockklänning nr 1

Wappa 100 1-2 år, 3-4 år, 5-6 år, 7-8 år, 9-10 år, 11-12 år, 13-14 år, 15-16 år, 17-18 år, 19-20 år, 21-22 år, 23-24 år, 25-26 år, 27-28 år, 29-30 år, 31-32 år, 33-34 år, 35-36 år, 37-38 år, 39-40 år, 41-42 år, 43-44 år, 45-46 år, 47-48 år, 49-50 år, 51-52 år, 53-54 år, 55-56 år, 57-58 år, 59-60 år, 61-62 år, 63-64 år, 65-66 år, 67-68 år, 69-70 år, 71-72 år, 73-74 år, 75-76 år, 77-78 år, 79-80 år, 81-82 år, 83-84 år, 85-86 år, 87-88 år, 89-90 år, 91-92 år, 93-94 år, 95-96 år, 97-98 år, 99-100 år.

är lätt att ta av och på. Med en mjuk under
 är den lika användbar till vintern, som den
 raddiga överallens. Färdig i tillbehör är
 den till och med praktisk för att klippa
 och tvätta. Här är en av de kläder
 som är lätta att ta av och på. Den är
 till för barn på utställningsmässor och
 i lugn tillfällen.

BARNCARDIGAN

Storlek: 1-2 år, 3-4 år, 5-6 år, 7-8 år, 9-10 år, 11-12 år, 13-14 år, 15-16 år, 17-18 år, 19-20 år, 21-22 år, 23-24 år, 25-26 år, 27-28 år, 29-30 år, 31-32 år, 33-34 år, 35-36 år, 37-38 år, 39-40 år, 41-42 år, 43-44 år, 45-46 år, 47-48 år, 49-50 år, 51-52 år, 53-54 år, 55-56 år, 57-58 år, 59-60 år, 61-62 år, 63-64 år, 65-66 år, 67-68 år, 69-70 år, 71-72 år, 73-74 år, 75-76 år, 77-78 år, 79-80 år, 81-82 år, 83-84 år, 85-86 år, 87-88 år, 89-90 år, 91-92 år, 93-94 år, 95-96 år, 97-98 år, 99-100 år.

18

19



Annons i *Husmodern* 1947.

1950-talen. Aktiv hushållning gav även ut skrifter om barnkläder och broschyrer med sömnadsråd för att lära husmödrar lappa och laga rationellt på symaskin. Man deltog i offentliga debatter där företrädare för industrin mötte husmödrar i diskussioner om barnklädesmodeller och material, man gjorde utställningar om praktiska barnkläder, producerade husmodersfilmer m.m. Aktiv hushållnings arbete med barnklädesfrågan blev mycket uppmärksammat, kanske främst tack vare att rådgivningsbyrån också såg till att det producerades förlagor till artiklar om verksamheten, som kunde tas in i landsortspressen. I Nordiska museet finns ett klipparkiv från Aktiv hushållning med sådana artiklar. Där kan man se att när *Eskilstunabladet* skrev om innehållet i husmodersfilmen »Vi syr åt våra barn« som kom 1949, så gjordes samtidigt reklam för de mönster Aktiv hushållning sålde. Tidningen skrev: »Sen får man se naturliga och vardagliga ungar leka och rasa och gå till sängs i dessa för barnplaggsintresserade så välbekanta plagg: krypbyxan, skolkjolen, skjortblusen, anoraken, småbarnsklänningen, pyjamasen osv. Dessa plagg som enkelt och utan besvär kan sys hemma efter Aktiv hushållnings perfekta mönsterblad.«

Skilda synsätt på modet

Företrädare för Aktiv hushållning besökte även olika konfektionsföretag för att titta på deras produktion och framföra sina synpunkter på plaggen direkt till producenterna. Vid sådana tillfällen kom det tydligt fram att diskursen om det moderiktigt klädda barnet var marknadens konstruktion medan kvinnorna som var i Aktiv hushållning framförallt ansåg att barnkläder skulle vara ändamålsenliga. Modet var det moderna i folkmun.



Foto Erik Liljeroth 1952, Nordiska museet.



Foto Karl Erik Granath, Nordiska museet.

Många kvinnor stickade och sydde gärna de senaste modeller-
na efter beskrivningar i tidningarna *Husmodern* och *Allers* och
kallade plaggen de åstadkom för moderna. Men för Aktiv hus-
hållning stod begreppet »det moderna« för maximalt funktio-
nella och därför också tidlösa kläder: plagg utformade efter
funktionalismens estetiska ideal att form skulle följa av funk-
tion. Att ha det moderna handlade för dessa statliga barnklä-
desexperter inte om att följa modets trender, utan om att klä sig
i plagg som speglade den moderna tid man tyckte sig leva i, då
vardagens föremål, inklusive kläderna, genom den industriell-
a tillverkningstekniken kunde utformas rationellt för att passa

det ändamål de var tänkta att användas till – och detta utan att de blev alltför dyra.

Samma restriktiva inställning till modevaror hade forskare som år 1946 gjorde en tidsstudie av hur mödrar skötte sina barn och som bl.a. studerade hur lång tid per dag de ägnade åt barnens klädsel. Vid en genomgång av »barnens utrustning« i några av de studerade familjerna förfärades forskarna över en del konsumtionsval som hade gjorts i familjerna. Barnen hade t.ex. mycket av sådana plagg som kvinnor kunde producera själva genom sitt handarbete, medan det saknades vissa plagg som enligt forskarnas mening var basvaror: »Krypbyxor och långbyxor av bomull, som är ett synnerligen praktiskt plagg, förekommer inte så mycket. Däremot har barnen ett något omotiverat överflöd av sockor, koftor och mössor. Så har t.ex. 11 av de 26 barnen tre eller flera mössor, i ett fall ända upp till 9 stycken ...«, står det i forskningsrapporten. Den användes senare som referensmaterial inom det statliga utredningsarbetet som skulle ligga till grund för reformer. Den statliga linjen var att samtidigt som mödrarna borde få bättre ekonomiska möjligheter att hålla barnen med bra kläder, genom barnbidraget, så skulle de genom statlig rådgivning fostras till rationella barnklädeskonsumenter, sådana som snarare såg till att förse barn med rejäla lekbyxor än med gulliga mössor! Aktiv hushållnings arbete med barnklädesfrågan som hade startat under andra världskrigets krisår fortsatte därför fram till mitten av 1950-talet.

Algots i Borås var en av de firmor som fick besök av representanter för Aktiv hushållning redan i början av 1940-talet. Kvinnorna från Aktiv hushållning ogillade då det mjuka ylletyget som Algots använde till sina småbarnsoveraller för vinterbruk eftersom det inte var så tåligt mot väta och även en detalj



Kofta efter Åhlén & Åkerlunds stickbeskrivning.
Foto Kerstin Bernhard
1945, Nordiska museet.



Foto Erik Holmén 1941, Nordiska museet.

som de moderna randiga muddarna på overallerna kritiserades. Ränderna sågs av Aktiv hushållnings företrädare som onödiga dekorationer, dels för att man tänkte att det gjorde plagget lite dyrare än om mudden varit enfärgad, men förmodligen också för att det fanns en föreställning om att barnklädernas ytor var så små att olika färger och dekorationer bara blev »för mycket« och förfulade plaggen.

Men om statliga barnklädesexperter ville ha så lite detaljer som

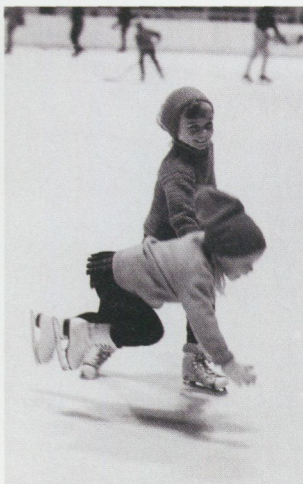
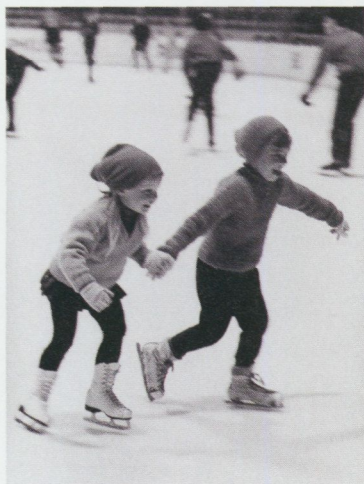


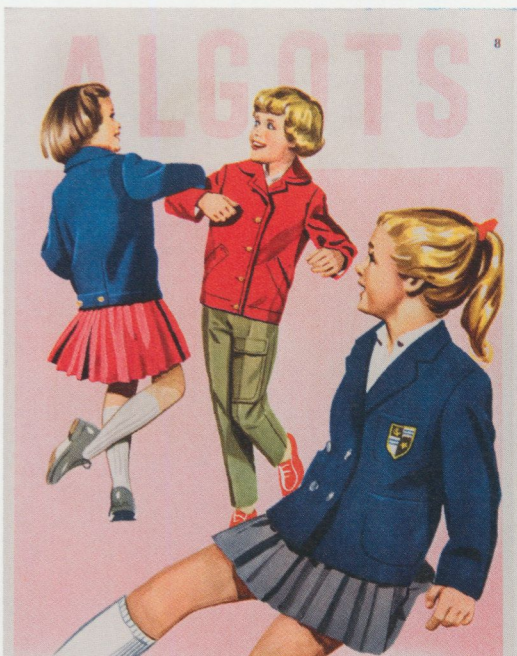
Foto Karl Erik Granath, Nordiska museet.

möjligt på barnkläderna så tycks Algots och andra barnklädesfirmor ha varit särskilt intresserade av att få barn att bry sig om just detaljerna. Tittar man på Algots annonser så förstår man att en viktig del i skapandet av det moderiktigt klädda barnet var att få barn att själva intressera sig för färger, skärningar och modedetaljer som fickor, slejfar och kragar. På 1940-talet, när annonserna fortfarande vände sig till föräldrarna, uppmanade man mödrar att låta barnen själva välja modell och färg på sina ytterkläder, dock utan att ta ifrån mödrarna deras vetorätt eftersom man tänkte sig att modern var den som handlade kläderna och som skulle göra det slutgiltiga valet. »Prova barnens färgsinne och smak!« är rubriken i en sådan annons där Algots overaller, byxor och jackor för vinterbruk marknadsförs. »Ordna frågesport bland barnen! Låt dem själva pricka för vilka färger och modeller de gilla. Jämför sedan med er egen smak!« står i en an-

nan. I annonstexterna låter det som om modern ska göra en bedömning av barnets förmåga att välja. Båda annonserna har avfotograferade tyglappar inlagda i ena hörnet, vilket innebär att de färger och material barnen ska kunna välja mellan framställs så autentiskt som möjligt. Modellerna är tecknade, vilket ger ett mer överkligt intryck. Men när det gäller att betona ett plaggs olika detaljer är en tecknad bild väl så framgångsrik som ett fotografi. Den som har tecknat bilderna har t.ex. ritat smala linjer för stickningar som inte syns i en liknande annons med fotografier.

Foto Karl Erik Granath, Nordiska museet.





Trossy Mod. 912 1/2

Någon flickjacka med elegant ryggparti. Tillverkas i härlig Plysch-flanell (balden till vänster) och egyptisk bomullspoplin (balden till höger) i flaggblått, rött, marin m. f. färger. K. silketofrad.

Riktpris:

C. 105 (ca 4 dr)

POPLIN

kv. 48 **31.50**

PLYSCH-FLANELL

kv. 122 **37.—**

Club-Blazer Mod. 938 1/2

Kärr flickjacka i den populära blazermodellen. Tillverkad av mjuk härlig engelsk flanell i modiefärgerna marin och mörkgrön. K. silketofrad. Metallknappar och clubmärke på bröstficka.

Riktpris:

C. 105 (ca 4 dr)

kv. 108

ENGELSK FLANELL **42.50**



Y Linmodell Utanpå-skjortjacka
17, 899 377—925

9% bomull Sanfor i klanliknande
g i svart/vitt och rött/svart. Ansl-
mod knappar och bröstficka med
ryttidariktig skjortjacka.

RAFFERS Young Lady-modell 9429 1/2—892
Unga Män-modell goss 9329 1/2—892

De ungas toppmode av idag. Inspirerat av de stora
Pop-Modernas modiklädslar. Aktuell rund halsringning
stom kragen, dekorativ handkänning i kontrastfärg samt
sprund i sidorna. Materialet är Faux Jersey i högsta
kvalitet. I rött, royallblått, marin, silvergrått och svart.

Caban
Young
Sommar
R.A.F-m
domsmyh
kontrast
på slag-
slejar ut
i klarröt

Algots katalog 1959 med Trossy flickjacka och 1965 med Raffers.

Blixtlåsens placeringar, raglanärmarnas skärningar, ringhängsle-
nas utseende och de randiga muddarnas olika färger har teck-
naren också varit noga med. Att bilden var tecknad bör ha un-
derlättat för barnen att välja modell. Algotsannonserna bidrog
troligen genom sin detaljrikedom till en inskolning av barn i att
titta på och bedöma kläders detaljer.

Reklam som lyfter fram detaljerna

I många barnklädesannonser från 1930- och 1940-talen beskrivs olika detaljer eller material som valts till barnkläder som praktiska. Men genom andra annonsers texter, särskilt på 1950-talet, riktades barns blickar mer mot skärningar och detaljer som knappast var tänkta att ha någon praktisk funktion utan som beskrevs enbart som modedetaljer. En flickjacka från Algots kunde t.ex. beskrivas som »Trossy Näpen flickjacka i modeny utformning med snitsigt ryggparti« eller »Gondoljär« med »högmodernt ryggparti«. Om Algots jeansdetaljer kunde man läsa: »I amerikansk originalmodell med uppslag och gula sömmar« och när det gällde en klubbblazer betonades att den hade »praktisk dubbelknäppning«, »effektfullt emblem å fickan« eller »moderna korta slag och 3 knappar«. Ordet mode användes allt mer i annonsernas språk. Man kan se det som att när marknaden uppmärksammade plaggens detaljer i sina annonser då var det för att konstruera just det moderiktigt klädda barnet – ett barn, som när det intog positionen som modekunnigt och modeintresserat, kunde utgå från reklamens ingående beskrivningar av plaggens föränderliga detaljer och skärningar när det talade om och tittade på kläder.

En detalj som företagen genom sin reklam fick barnen att upptäcka redan vid slutet av 1950-talet var klädernas märke. I en annons för klädserien »Donkey«, där sångaren Little Gerhard fanns med, påpekades: »... när Ni provar Er egen DONKEY så skall Ni ge akt på att det verkliga står DONKEY på etiketten.« På 1950-talet kunde en tillverkare ha flera olika varumärken för barnkläder i skilda stilar. Idrottsmän, amerikanska filmhjältar, skådespelare och artister fanns bland idolerna som gav namn åt kläderna. Algots tillverkade t.ex. jeans för barn som man kallade »Davy



Crocket-modellen«. Algots producerade också »Audreybyxan«, en smal, kort långbyxa med markerade pressveck av den typ som skådespelerskan Audrey Hepburn ofta sågs fotograferad i. När det gällde Audreybyxan och många andra plagg betonade reklamen framförallt att färgerna var det element som gjorde modet. Man kunde läsa att det fanns »Audreybyxor i vårens moderna färger svart, midnattsblå, marin och flera nyanser grått«.

Lyssna till barns krav!

I Algots-designerns berättelse från 1970-talet framstod det som fullständigt självklart att man skulle lyssna till vad barn själva tyckte om sina kläder. På 1930-talet tycks det däremot inte ha varit så. Vissa textil- och konfektionsföretag började dock under decenniet att väva in uppfostringsidéer i sin re-

Foto Gunnar Lundh
1941, Nordiska museet.



klam. Budskapet var att barn hade rätt att vara nöjda och glada och att den hushållande modern borde lyssna till sitt barn även om barnet önskade sig modekläder. Kring mitten av 1930-talet fanns ibland bilder av aktiva, tjuvande barn i barnklädesreklamen. Ett exempel på detta är en tygannons från Strömma Bomullsspinneri AB i *Husmodern* 1937. I bild visas tre flickor i skolåldern som är flockade runt en vuxen kvinna och bredvid finns en barnröst som uttrycker avundsjuka, direkt anförd i en pratbubbla: »Nu har Anna-Lisa fått en klänning av Strömma Flicktyg ... och Britta ... och Ulla – så varför kan inte vi också få det, Mamma?» Mamman på bilden tittar leende mot barnen och annonsen visar hur hon tänker om flickornas önskan: »Ja, varför inte, tycker även Mamma, när hon ser på de vackra proverna. Det är ju *idealt* för skolkänningar – oömt men ändå så trevligt, och vilken härlig yllekänsl! Och vilka färger, och så många att välja på! Och vilket billigt pris! Och tänk så bra att sy en vardagsklänning av till Mamma själv! Det *blev* Strömma Flicktyg för allihop!» Mamman låter sig alltså dras med i sina klädintresserade döttrars entusiasm inför Strömmas tyg och köper detsamma till sig själv.

Mode framställs i just denna annons som ett generationsöverskridande kvinnligt intresse. Men i andra annonser på temat »vuxna bör lyssna till barn« förekommer modeintresserade pojkar, som i en annonskampanj från Söderbergs. Annonskampanjens huvudperson är en pojke, med glänsande vita tänder i sin



Foto Gunnar Lundh 1941,
Nordiska museet.



Pojke i golfkostym.
Foto Erik Holmén 1941,
Nordiska museet.

leende mun. Han riktar olika påståenden och frågor till sin mamma och det han säger står skrivet bredvid hans glada ansikte i pratbubbleliknande form: »Mamma må tro, att grabben gjorde sej när han kom i sin nya »Söderbergs« ... Titta, titta vilken klämmig »Söderbergs«! Mamma, en sån golfkostym kan väl jag också få i år ... Det här är i alla fall kostymen, Mamma – nu har nästan varanda grabb en »Söderbergs«.« Man kan föreställa sig att meningarna yttras vid olika tillfällen – när mamma och son pratar om dagen som varit, när de är ute och går tillsammans på stan och pojken ser någon som är klädd i en sådan kostym som han vill ha eller när de står vid ett skyltfönster och tittar på kläder. För en pojke som tittade i *Husmodern* skulle reklamkampanjen med sin direkta anföring av annonspojken tal i olika tänkbara situationer mycket väl kunna stå som modell för hans egen tjatoffensiv, liksom flickor

skulle kunna lära något om hur man som barn kunde lägga fram sina önskningar av Strömmaannonsen.

I annonsen från Söderbergs uppmanas mamman att lyssna på pojken. Samtidigt tillskriver företaget modern erfarenheter som kan behövas vid klädinköpet, vilket innebär ett erkännande av hennes husmorskompetens och en brasklapp om att pojken trots allt bara ska få sådant som mamman bedömer som god kvalitet: »Pojken har rätt ... Ni bör absolut gå med och låta honom få prova en »Söderbergs-kostym«. Med Er erfarenhet ifråga om tyger, tillbehör och sömnad ser Ni genast att »Söderbergs« kläder äro plagg som komma att hålla åt honom i årtal.« Det framgår dock

av en annan annons att den mor, som Söderbergs kommunicerar med, inte bara är den rationella husmodern utan även någon som gärna vill se sin son vara moderiktigt klädd: »Som alla förståndiga mammor sätter ni givetvis främst värde på att Er pojke är praktiskt och starkt klädd – men dessutom ser Ni nog gärna att hans kostym är elegant och modernt snitsig.« Diskursen om det moderiktigt klädda barnet lade alltså till en möjlig innebörd av att vara mamma till det diskursiva registret över tänkbara mammapositioner under folkhemsbyggets tid. En mor behövde inte bara hålla sig till att vara en rationell husmoder. En position som mode- och stilintresserad kvinna öppnades också för mödrar när marknaden försökte etablera modevaror som något för barn.

Reklamen lyfte ibland fram barnets tillhörighet till gruppen för att visa att klädseln kunde betyda mycket för barn i deras egna sociala sammanhang. Strömman annonsen var ett exempel på detta, ett annat är en annons med en mamma som gett Söderbergsplagg åt sina söner och frågar: »Nå – va' säger ni om julklapparna?« Minsta pojken, som är klädd i sjömanskostym, säger då: »Min ä' kallas, aktare' va' killarna ska' bli' sotis.« Företaget påstår att annonsen återger »pojkmarnas eget språk«. Genom att föra vidare det sättet att tala visar man att vuxna bör lyssna till vad barn säger hur de än lägger fram det. Den

Samma som mamma.
Foto Kerstin Bernhard
1949, Nordiska museet.



som läser annonsen får också snabbt klart för sig att en pojkes tankar genast går till vad hans vänner i pojkgruppen ska tycka om hans kläder och att han gillar tanken på att de kommer att bli avundsjuka.

Om 30-talsreklamen vände sig till modern med idén att hon borde lyssna på sitt barn och 40-talsannonserna berättade hur hon aktivt kunde engagera sina barn i valet av kläder, så vände sig en del reklam på 1950-talet direkt till barnen och uppmanade dem att be sina föräldrar om modekläder. I en annons för »Vinsy«, »de trevliga rutmönstrade skjortorna i kraftiga färger«, i reklamen tidigare utnämnd till högsta modet bland grabbarna, stod följande: »Texas-Ville är en skarp kille ... för han har Vinsy-skjorta. Be din mamma eller pappa om en du också – och bli lika skarp.« Annonsbilden visar en lassokastande figur, bredvid en kaktus. Han är klädd i cowboyhatt, rutig skjorta, utställda byxor och har små moln av damm stövlarna. Annonsen anknyter alltså till den amerikanska populärkulturens westerntema. Redan på 50-talet var marknadsförarna vana vid att binda samman populärkultur som film och serier med modekläder för att intressera barn för kläder.

Husmodern betraktades i mångt och mycket som handlande utifrån en rationell konsumtionsdiskurs där kläderna först och främst skulle vara praktiska och hålla länge, medan barnet på grund av sin ålder sågs som mindre rationellt, mer jagcentrerat och hedonistiskt, inriktat på att försöka tillfredsställa sina egna önskningar och begär efter de senaste modeplaggen som kunde ge status i barngruppen. Att intressera barnen själva för kläderna borde alltså kunna ge merförsäljning av modevaror. Handelns strategier började under 1950-talets första hälft arbeta för att stärka det moderiktigt klädda barnets roll i själva inköps-situatio-

Jeans för hela familjen i
Algots katalog 1956.

JEANS FÖR HELA FAMILJEN I ALLA ÅLDRAR OCH STORLEKAR. AMERIKANSK ORIGINALMODELL. KRYMPFRITT, NIVENSERAT, HALVBLETT JINGHAM-TYG, SOM ALGOTS IMPORTERAT DIREKT FRÅN BELGIEN. FINNES OCKSÅ I SANDRISBRAD SPECIAL-TVILLS MED GULA SOMMAR, S. K. GULA SERIEN, SMÅBARNSMODELLEN MED HANGLIEN ELLER BRÖSTLAPP.

Dam- och flickjeans i svart tvills	15,- 12,-	Herr- och gästjeans i svart tvills	15,25 12,-	Småbarnsjeans i Jingham-tyg	12,-
Jingham-tyg	15,50 12,25	Jingham-tyg	15,25 12,25	Blus	9,50
Blus	17,25 13,-	Pranlös kjorta	18,50 15,-	Pranlös kjorta	14,-

nen. På »Köpmannainstitutets föreläsningkurs för barnklädersfolk« i Stockholm 2-5 april 1951, diskuterade de nitton deltagarna bl.a. modets inverkan på kundernas köpbeteende. En försäljares iakttagelse av barns viktiga roll i inköpsituationen togs upp i *Dagens Nyheter*s rapportering från kursen:

Och det är tydligen ett faktum att hur nöjd en kund än blivit med ett plagg så vill han inte ha samma en gång till. Det är förresten i de flesta fall barnet som vill, menade somliga, ja, om så ungarna knappt kan stå ännu och vädra med näsan över disken ska de välja och bestämma, sa en temperamentsfullt.

Vid kurser för detaljhandelspersonal satsade man på att få dem att uppfatta barn som kunder med rätt att få sina önskningar tillfredställda. I artikeln bedyrade rektorn för Köpmannainstitutet att blivande expediter fick instruktioner att inte »jollra« med barn utan att behandla dem som vuxna och inte nonchalera barnets önskningar: »Om barnet t.ex. ska prova ut en ny rock, är det viktigt att inte bara föräldrarna utan också barnet accepterar rocken, att han gillar modellen, att det finns lika många flickor som på pappas rock, att barnet överhuvudtaget är nöjt«.



Med berättelsen om de statliga barnklädesexperternas och konfektionsföretagens företrädares olika synsätt på mode som företeelse och med genomgången av annonserna från mitten av 1900-talet, som tillskrev barn betydelse som allt mer självständiga klädkonsumenter, har jag velat visa att många föreställningar som cirkulerar om barn och kläder idag – och som vi utifrån skilda barndomsdiskurser förhåller oss till – har en historia som är lätt att följa bakåt i tiden. Att barn själva är kompetenta nog att ha inflytande över klädinköpen, att mödrar inte bara ska vara lappande och lagande husmödrar utan har tillåtelse att vara modeintresserade och att de kan uttrycka det intresset genom val av kläder till barnen lades fast i reklamen redan på 1930-talet. Både barns tjatkraft, vilket i marknadsföringslitteratur i dag på engelska kallas »pester-power«, och deras relationer i kamratgruppen, nu kallat »peer-culture«, sågs redan vid mitten av 1900-talet som viktiga faktorer att ta fasta på i marknadsföringen av kläder för barn.

Men något som vi kanske lägger allt mindre vikt vid idag, när



Foto Peter Gullers ca 1975.

vuxnas modekläder översätts till barnmodeller, är det som var de statliga experternas utgångspunkt när de vid mitten av 1900-talet designade sina modeller för »folkhemmets barn«. Utformningen av klädernas detaljer kan på materiell väg göra barn mer eller mindre »kompetenta« när det gäller att klä sig självständigt och röra sig bra.

Nr 7

50 öre

(i Finland 5 Mk)

Gloria

Swanson

i sin nya United

Artists-film

"PÅ OLOVLIGA

VÄGAR"

FILMJOURNALEN

Gloria Swanson på omslaget till *Filmjournalen* 1930.



PS normal



Index



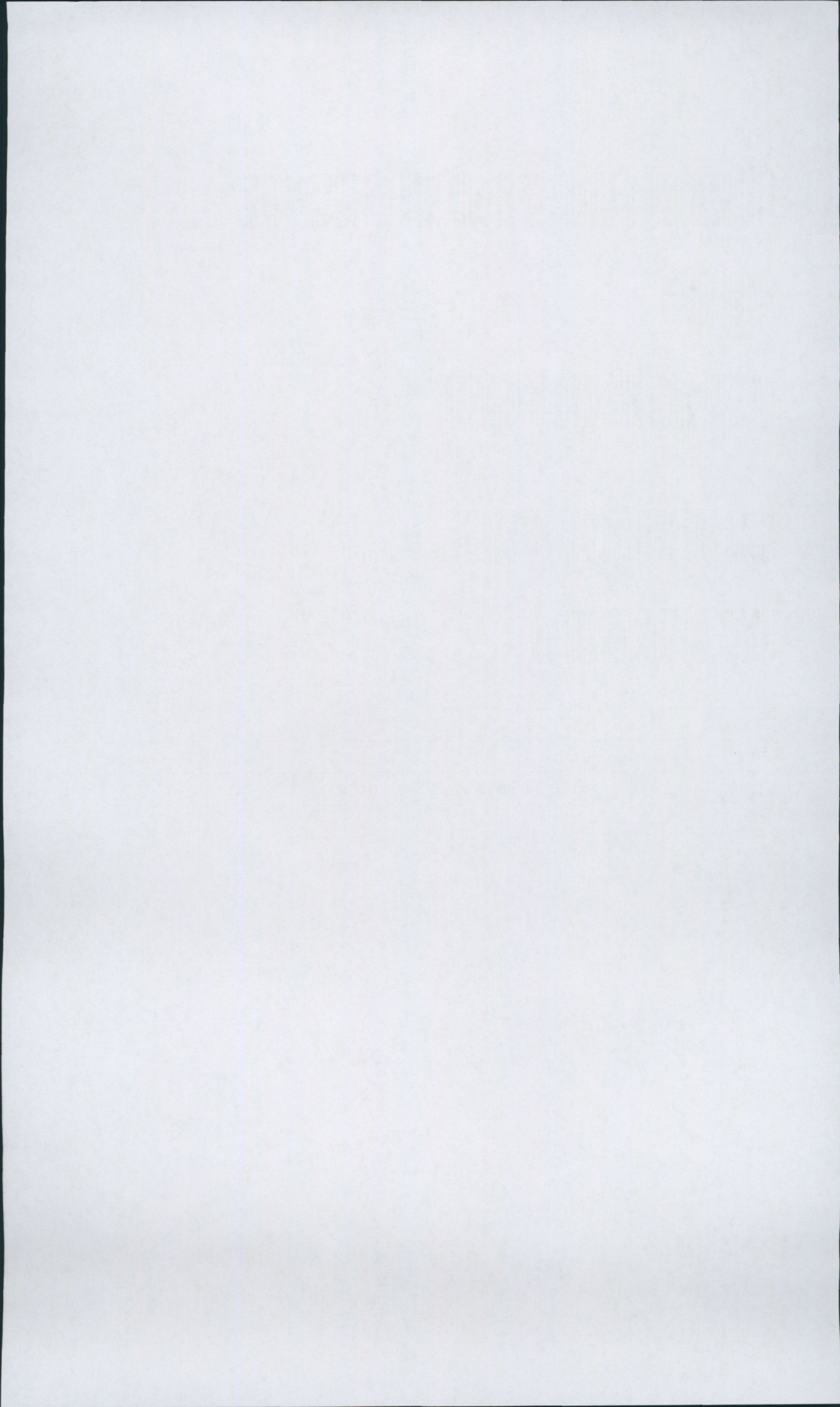
001743



2010

Index	001743
Nr	2010
Avser	Från Hollywood till Stockholm

+194



Från Hollywood till Stockholm

Representationer av filmstjärnors klädstilar i *Filmjournalen* 1920–1930

The moving image has enjoyed an intimate and complex partnership with fashion since its invention in the late nineteenth century.

THERÉSE ANDERSSON

är fil.dr i filmvetenskap och verksam vid historiska institutionen, Stockholms universitet.

Så uttrycker sig modevetaren Christopher Breward om filmen och modet och just det här samspelet mellan dem kan belysas med hjälp av några av 1920- och 1930-talens största filmstjärnor: Gloria Swanson, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn och Joan Crawford, deras specifika klädstilar och hur dessa stilar skapades och representerades. Med utgångspunkt i den svenska filmtidskriften *Filmjournalen* har jag betraktat dessa filmstjärnor ur en samtida nationell receptionscontext, där artikelförfattarnas diskussioner kring och synpunkter på film och mode framhålls och analyseras.

Filmens scenkostymer är betydelsebärande element i filmberättelser. De bidrar till att skapa rollkaraktärer och till att under-

Tre av Gloria Swansons
toaletter presenterade i
Filmjournalen nr 6 1924.



stryka karaktärsdrag och känslor. De kan också användas för att framkalla motsägelser. Men filmens scenkostymer är mycket mer än så. Elsa Schiaparelli, en av den tidens stora modeskapare, sägs ha yttrat att dagens filmkostymer är morgondagens mode, och som tydligt exempel på detta kan designern Gilbert Adrians modeller nämnas. Adrian klädde många stora filmstjärnor, däribland Greta Garbo och Joan Crawford, och han var också under 1930-talet en av de största kostymdesignerna i Hollywood. Hans storhet förklarades av *Filmjournalen* som ett led i insikten om »hur pass viktig amerikanaren anser klädfrågan vara för en film«. Filmstudiornas kostymdesigners skapade alltså mode för att passa filmens stjärnor och de karaktärer som skulle representeras, men spelfilmen hade också genom sina stjärnor möjlighet att fungera som förmedlare av mode och bidra till utveck-

lingen av modetrender. En del av dessa filmstjärnor blev också med tiden upphöjda till modeikoner. De har, enligt modevetaren Patty Fox, med tiden blivit synonyma med stilbegreppet och de har efterlämnat en outplånlig bild. Till dessa klassiska trendsättare räknas bland annat Gloria Swanson, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn och Joan Crawford. Betydelsen av dessa stjärnor som modeikoner ligger också på ett mer allmänt och vardagligt plan. Patty Fox skriver:

The diversity of Hollywood fashion legends offered something for everyone. Each star succeeded in attracting a huge audience who related not just to the clothes, but to the sense of self those clothes projected [min kursiv].

Filmstjärnorna visade alltså upp en effektiv självkonstruktion: förverkligandet av möjligheten att förändra sig själv med hjälp av mode och kosmetik.

Välklädd på film och privat

I och med filmstjärnornas framgångar började också en glamouriseringsprocess. Den passade in i diskursen om lanseringen av mode, som tidigt var skandalomsusat och ansågs skapa begär för det nya och för lyx. De glamourösa celebriteterna visade både i filmer och privat upp en livsstil där modet utgjorde en viktig del. Som Christopher Breward påpekar framställdes den också som högst eftersträvansvärd. Sverige var inte något undantag när det gällde beskrivningen av filmstjärnornas livsstil och i början av 1920-talet framhölls Gloria Swanson i populärpressen som den främsta klädlyxstjärnan. Filmjournalen understryker:

Gloria Swanson, filmens troligen mest perfekta exponent i fråga om kvinnlig toalett- och hårlyx, chockerade sin samtid redan med sina första filmer ... och har därför sedan länge handikappt [*sic!*] alla sina medtävlerskor i den stormlöpning mot dyrare toaletter och större extravagans, som just nu kännetecknar de stora amerikanska filmfirmornas politik.

Klädlyxfilmerna kom att fungera som modevisningar, där modets växlingar visualiserades och konkretiserades och där stjärnornas individuella trender kunde urskiljas. I Filmjournalen 1924 diskuteras också vikten av att vara välklädd för en filmstjärna:

Och filmen förpliktigar! Är hon elegant där, måste hon även i sitt privata liv hålla sina toaletter på samma nivå som på vita duken, annars riskerar hon att aldrig bli känd som den välklädda kvinna hon kämpat för att bli.

Detta uttalande implicerar att filmstjärnans klädstil privat är minst lika, om inte mer, viktig för hennes status som stjärna. Det berättas även i artikeln att det inte är småmulor som går åt för att en amerikansk filmskådespelerska ska kunna nå målet och bli känd och erkänd som en välklädd kvinna, och som nummer ett bland klädlyxstjärnorna 1924 står Gloria Swanson ohotad:

Ganska säkert är också, att ingen kvinna i världen kostar sådana kapital per år för kläder som hon. I en enda film kan hon använda ända till 25 par olika skor, hennes strumpor kostar 800 dollars i månaden, och hon köper sällan mindre än 12 dussin i taget. Allt hennes lingerie är vitt, hon använder en parfym, som heter »Förbjuden frukt» och kostar 100 dollars i veckan, och hennes handskbudget springer upp till en

förvånansvärt hög siffra. Men så låter hon aldrig tvätta ett par handskar. I hennes kontrakt står att hon alltid ska vara »väl och modernt klädd«. Hennes årliga klädbudget belöper sig på c:a 125,000 dollars, och för en sådan summa bör hon ej ha några svårigheter att följa kontraktets bestämmelser, i all synnerhet om bolaget betalar inspelningstoaletterna.

I Swansons skugga står, enligt Filmjournalen, Marion Davis med en budget på 100 000 dollar per år, Norma Talmadge med 80 000 dollar per år och Pola Negri med 40 000 dollar per år. Artikeln visar hur stjärnimagen är uppbyggd med hjälp av objekt och hur den samtidigt fungerar som stildekonstruktion, med särskild hänvisning till de ekonomiska förutsättningarna som fordras. Liknande artiklar återkommer sedan i Filmjournalen 1927 där det konstateras att filmstjärnorna, såväl som jordens alla övriga kvinnor, numera för sin toalett behöver en mångfald ting, däribland puderdosa, tuschpenna, läppstift, väs-



Strumpor av konstsilke från 1920-talet.



Glamour och lyx. Vit pälsbrämrad morgonrock av silkessammet köpt till en bröllopsresa 1925. Foto Mats Landin, Nordiska museet.

kor, skor, blommor och näsdukar. Uppräknandet av nödvändighetsartiklarna sammanför effektivt läsarnas och stjärnornas intressen genom artikulerandet av behovet av varor, som samtidigt fungerar som teknologier för att skapa utseendet och bilden av sig själv. Enligt artikelförfattaren skulle också klänningarna fordra ett eget, långt kapitel, för att inte tala om strumporna:

Och strumporna! Hur många olika par behöver icke en modern kvinna. D.v.s. silkesstrumpor. Av yllestrumpor har hon endast några par, och åtminstone en hel del av de amerikanska filmkvinnorna veta knappast vad ett par yllestrumpor skola användas till.

Uttalandet ger en antydning om artikelförfattarens egen syn på dessa yllestrumpor som tråkiga och långt ifrån lyxiga, men kanske, till skillnad mot i Kalifornien, nödvändiga för det nordiska klimatet. Tunna, lyxiga silkesstrumpor kräver även moderiktiga skor. I Filmjournalen 1927 konstateras det att »det är ju väl, att en vanlig privat kvinna icke behöver ha ett sådant skoförråd som t.ex. Norma Shearer. Men vem av oss skulle icke önska det?«

Filmstjärnestilar

Gloria Swanson kom som nämnts att bli 1920-talets glamourösa modeikon och filmglamouren anses ibland till och med börja med Swanson själv. Hennes image grundlades genom att hon privat valde att klä sig i mer påkostade och uppseendeväckande kläder än hon bar i sina filmer, och dessa hade ändå gjort henne världsberömd! I Filmjournalen framhålls 1923 att »Gloria Swanson är känd för att inte kasta bort något tillfälle att briljera i sensationella dräkter«. Artikelförfattaren beskriver dock

Swansons dräkter som lite för »extra för våra förhållanden« och att det därför nog lär dröja innan man får se sådana kläder på Stockholms gator. Swansons status som glamourös stjärna och modeikon skulle ha varit omöjlig att uppnå utan stöd från populärpressen. Hon såg till att alltid vara först med de senaste trenderna och hon bidrog också till att skapa dem, vilket medförde ett beroendeförhållande till journalistiken.

I en artikel i tidningen *Filmen* från 1920 diskuteras modet med solfjädrar i Sverige, som sägs ha exploderat efter det att de namnkunnigaste filmdivorna, däribland Swanson, setts använda dessa accessoarer. Swanson påstods till och med bära en stor del av ansvaret, hon använde dessutom bara dyrbara material som påfångelsfjädrar, hermelin eller sammet till sina solfjädrar. Den extravaganta smaken var Swansons kännemärke, både när det gällde mode och makeup. Det påpekas redan i *Filmjournalen* 1920 att Swanson anlade ett mycket medvetet yttre, som skulle gå i Orientens tecken och att det till den glorianska stilen också hörde starkt sminkade läppar och halvslutna ögon. Swanson skilde sig därför mycket från exempelvis Mary Pickford och Lillian Gish, inte minst med tanke på hur makeupen var lagd, något som beskrivs med fascination av *Filmjournalens* Los Angeles-korrespondent 1923:

Ansiktet är sminkat på det speciellt glorianska sättet, som för europeiska ögon är mer märkvärdigt än vackert. Utan nyanser, en jämn, stark, i anilin stötande skär färg över hela ansiktet och halsen, mot vilken de kolsvarta ögonbrynen och ögonhåren bilda en besynnerlig och hård kontrast. För övrigt är hon från huvud till fot svept i något underbart pälsverk (det är en kylig dag – ja, d.v.s. för kaliforniska förhållanden!) vars make jag aldrig sett, åtminstone inte i Stockholm.

Genom de exklusiva kläderna och den uppseendeväckande makeupen var Swansons image också förbunden med konsumtion: hennes stil kännetecknades av förnyelse och hon bar alltid nya spektakulära kreationer och frisyrer.

Vid decennieskiftet 1929/30 var Greta Garbos klädstil mycket populär och förevisades ofta i Filmjournalen. Stilen kännetecknades av halvlångt hår, pudrat ansikte och ögon målade för att se mystiskt trötta ut. Garbo bar själv samma typ av makeup oavsett tidpunkt, med lösögonfransar, svart eyeliner och markerad globlinje. Looken signalerade en sofistikerad och samtidigt drömande och inåtvänd kvinnlighet. Det var också med experthjälp som Garbos image som den mystiska stjärnan skapades, vilket även påtalas i skönhetsböcker. Där berättar bland andra Marion Bloomfield att Garbo visserligen ansågs ha ett vackert ansikte och ett guldskimrande hår när hon först anlände till Amerika, men hon bedömdes inte kunna bli ett ideal för miljoner kvinnor. Istället för att direkt skicka hem henne till Sverige tillkallades Hollywoods skickligaste skönhetsexperter för att studera och förändra hennes ansikte, »den dolda skönheten i hennes hår, mun och fram för allt i hennes ögon plockades fram. Och hennes kropp tränades för att bli slank och smidig.«

Konstruktionen av Garbo som den mystiska filmstjärnan förstärktes av hennes privata stil. Den kännetecknades av höga kraugar, trenchcoat och slokhatt som dolde håret men framhävde ansiktet. Garbo populariserade en slank klädstil, där byxor och långa klänningar skapade en smal linje. Och polotröjan dolde effektivt halsen men accentuerade ansiktet. Gilbert Adrian, som designade de flesta plagg som Garbo bar i sina filmer under 1930-talet, inspirerades av hennes privata kläder och det gjorde Garbo till en ny och mycket populär trendsättare. Garbotrenden

fick också enligt Filmjournalen 1935 oanade konsekvenser:

Det händer sällan att folk upptäcker vem hon [Garbo] är. Hon skulle kunna tillbringa en hel eftermiddag i en hotell-vestibul, omsvärmad av Garboimitationer, utan att själv väcka något som helst uppseende. Orsaken härtill beror på att filmstaden är översvämmad med unga flickor, som alla försöka imitera Greta Garbo i utseende såväl som uppträdande och ibland även hennes dialekt. Och man vet det. Greta Garbo blir för det mesta tagen för någon av hennes egna dubbelgångare. I privatlivet kläder hon sig mycket enkelt, för det mesta i en sportkappa och en enkel filthatt, neddragen över ögonen. Folk vill gärna tro att den verkliga Greta Garbo kläder sig med mer raffinemang och lever ett lika luxuöst liv i privatlivet som hon gör på filmen. Men det är här folk gör ett stort misstag.

I citatet påvisas vilken betydelse modet har för celebritetskulturen där en filmstjärna kännetecknas och iscensätts av sin egen unika stil, som är konstruerad just för detta ändamål. I det här fallet får imagekonstruktionen ytterligare en dimension: Garbo blir betraktad som en kopia av sig själv. Istället för att urholkas genom de många imitationerna har stilen stärkts och framstår om möjligt som mer unik och autentisk. Garbo själv blir nästan en arketypp, onåbar och bortom all konstruktion. Och alla kopior visar det effektiva i att konstruera och iscensätta stilen och utseendet så att det nästan överträffar originalet, som i sig alltså är en konstruktion.



Greta Garbo på film. Foto Nordiska museet.

Marlene Dietrich i
Filmjournalen 1936.



Marlene Dietrich, som också hon samarbetade tätt med sin kostymdesigner Travis Banton, var en stor mod förebild under 1930-talet. I *Filmjournalen* berättas:

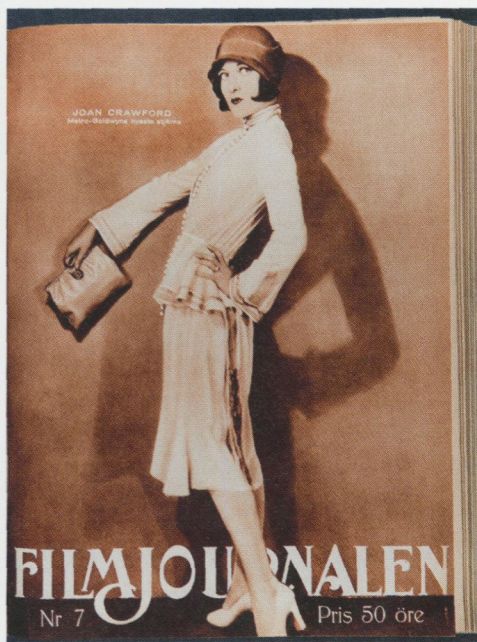
Till de välklädda i Hollywood hör också Marlène Dietrich, som nyligen väckte sensation vid en fest genom att uppträda i en svart sammetsklänning, släpande lång, med långa ärmar – hon var den enda gästen med sådana – höghalsat liv och en kort cape med silverräv. Silverräv synes för övrigt vara mycket modernt där ute.

Dietrichs image, som också var noga konstruerad, hade enligt skönhetsexperter Marion Bloomfield redan utvecklats vid den tyska filmen, men först »när de amerikanska experterna väl finga henne under behandling, blev hon den oförlikneliga Marlene«. Dietrichs stil koncentreras ofta till hennes omsorgsfullt sminkade ansikte, som av Bloomfield betraktades som speciellt belysande för »den moderna skönhetsvårdens obegränsade möjligheter och för de effekter man kan uppnå genom en riktig och konstnärligt träffsäker behandling med puder, rouge och ögonbrynspenna«. Till Dietrichs stil hörde också välkräddade långbyxor, något som för samtiden framstod som ytterst provocerande.

Katharine Hepburn, vars karriär började ta fart på 1930-talet, klädde sig också gärna i långbyxor. Det bidrog till att stärka trenden, men hennes ben blev inte föremål för samma fetischism som Dietrichs, de signalerade istället bekvämlighet

Katharine Hepburn i
Filmjournalen 1941.





Joan Crawford på omslag till *Filmjournalen* 1927.

och oberoende. I *Filmjournalen* konstateras det 1934 att »med tre filmer har hon [Hepburn] klättrat till stjärnorna – i överall, ofta omanicurerad, med ett rödaktigt hår, gröna kattögon – och fräknar ... « Hennes klädstil beskrivs också som absolut personlig och hon sägs vidare använda ytterst lite makeup, men det påpekas också att hennes mun alltid är målad i en bjärt röd nyans. Hepburns excentriska stil hade också en liten touche av couture. Hon kläddes tidigt av Elsa Schiaparelli, vilket visar att även en filmstjärna som uppfattas som ostylad har en medvetet konstruerad image.

Hollywoods största fashionista under 1930- och 1940-talen anses ofta Joan Crawford vara. Crawford framställs också som den kvinna som var mest »self-made« i Hollywood under den perioden, eftersom hon var mycket medveten om sin framtoning och om hur kläderna kunde användas för att bygga en karriär. Men även hon var tvungen att förändra sitt utseende för att bli stjärnan Joan Crawford. Hon ansågs exempelvis ha för stora ögon och ögonbryn, för liten mun, samt vara för kort och ha för breda höfter och axlar. Från slutet av 1920-talet till mitten av 1940-talet designade Gilbert Adrian det mesta som Crawford bar, både i filmerna och privat. En enhetlig klädsel skulle balansera hennes figur. Det blev exempelvis hans uppgift att för-

Joan Crawford i
Filmjournalen 1938.



vandla hennes axlar till en fördel genom att framhäva dem, och det skapade en ny trend. Crawford själv har ansetts som trendsättare när det gäller just den här stilen, men Elizabeth Wilson påpekar att Elsa Schiaparelli vid samma tidpunkt började lansera stilen med breda axlar igen. Charlotte Seeling framhåller dock att »för alltid förknippad med Schiaparellis stil är även Joan Crawford, och så förblir det en hemlighet vem som först introducerade axelvaddarna: Schiaparelli som Crawford handlade sin couture hos, eller Adrian, skaparen av de kostymer som gjorde henne till stjärna«. Eller som det uttrycks i Filmjournalen 1932:

Men för det stora flertalet dikterar filmstaden modena. Vad filmstjärnan miss Den och Den burit och uppburit med glans det m å s t e slå igenom världen runt, vad Paris än må säga. America, biggest in the world i många andra avseenden, står numera också här i första ledet för flertalet av världens kvinnor.

Detta konstaterande visar återigen på föreställningen att en stil eller trend i första hand kopplas samman med en individ, i det här fallet filmstjärnan, snarare än med designers och kringliggande faktorer.

En personlig stil för var och en?

De framstående filmstjärnornas klädstilar, som visades upp i filmer och i tidningar, kunde både kopieras och modifieras av publiken, om man bara som det framhålls i Filmjournalen hade kunskap och öga för trender:



Foto Karl Heinz Hennried, Nordiska museet.

Filmen uppodlar naturligtvis det lyxbegär, som finns hos varje kvinna, men kan också vara en god rådgivare, om man tar lärdom med förstånd, och borde vara mångens fantasi till stor hjälp, då den ju nästan alltid visar originalmodeller.

Om man följaktligen bara kunde lägga band på lyxbegäret, så kunde filmen bistå med goda råd på vägen mot en egen, personlig klädstil.

I veckotidningen *Husmodern* 1930 behandlas också filmstjärnornas inflytande över kvinnors konsumtion av mode i Sverige, närmare bestämt hur filmen påverkar åskådaren i det dagliga livet. Man uppmärksammar exempelvis att unga kvinnor ändrar sin garderob efter att ha blivit inspirerade av Greta Garbo. För att reda ut på vilket sätt filmen inverkar på publiken, har artikel-författaren frågat några »sakförståndiga«. En viss Herr Cederblad berättar om filmens inflytande över kvinnor på 1920-talet:

Då hände det att vårt hembiträde spillde säs i nacken på en gäst i sin pliktförgättna iver att träna på att kasta filmblickar i spegeln. Filmlyxen betraktades som höjden av livets lycka och varenda backfisch drömde om att bli filmstjärna.

Dessa filmstjärnedrömmar klassificeras inte bara efter klass-strukturer utan också som specifikt genusbestämda, som kvinnliga. Artikeln i *Husmodern* fortsätter:

I övrigt tror doktor Nordén att kvinnor lättare än män hämtar impulser från filmen. Och säkert har han rätt, ty var finner man en svensk herre som anstränger sig att likna John Gilbert eller någon av de andra filmhjältarna.

Citatet uttrycker en argumentation som försöker oskadliggöra den emancipatoriska kraft som finns i modet, men som istället erkänner dess betydelse. Gloria Swanson, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn och Joan Crawford är samtliga stjärnor som utmärkte sig genom en för sin samtid spekulativ och distinkt stil, både privat och på film. De kom att influera modet på gatorna i Stockholm och populärfilmen med stjärnan i centrum fick funktionen att både visa upp och skapa nya moderiktningar. Många åskådare inspirerades och skapade egna stilkombinationer.

Flickor i Saltsjöbaden
1931. Foto Erik Holmén,
Nordiska museet.



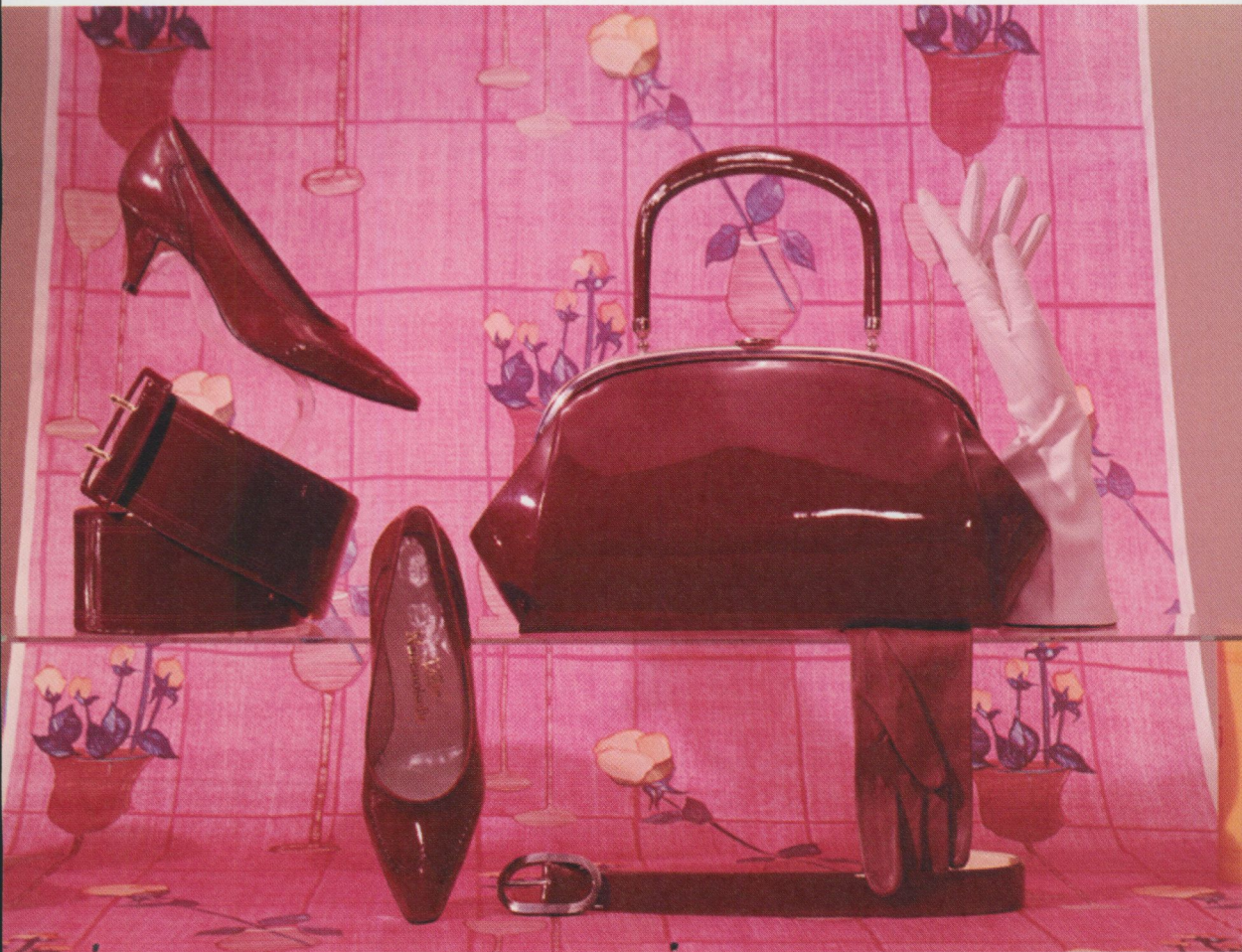


Foto Kerstin Bernhard, Nordiska museet.

Konsumtionens platser

Om varuhus, mode och bloggare

Above all, you must illumine, your own soul with its profundities and its shallows, and its vanities and its generousities, and say what your beauty means to you or your plainness, and what is your relation to the ever-changing and turning world of gloves and shoes and stuffs swaying up and down among the faint scents that come through chemist's bottles down arcades of dress material over a floor of pseudo-marble.

Virginia Woolf, *A Room of One's Own*

I shop, therefore I am. Jag shoppar alltså finns jag, så sammanfattade den amerikanska konstnären Barbara Kruger 1980-talet, som om Descartes tänkande subjekt hade bytts ut mot ett konsumerande objekt. 80-talets modebild, med pasteller och plastiga örhängen, stora axelvaddar och supersizade frisyrer har blivit ett signum för materialism och en livsstil inriktad på konsumtion. Utvecklingen av en konsumtionskultur påbörjades under sent 1800-tal när uppkomsten av varuhus förändrade människors sätt att förhålla sig till varor och har sedan dess både feminiserats och kritiserats.

KARIN FALK, med utbildning i modevetenskap och från Södertörns högskolas estetikprogram, är verksam som modeskribent.

Foto Erik Holmén,
Nordiska museet.



Väskdebatt

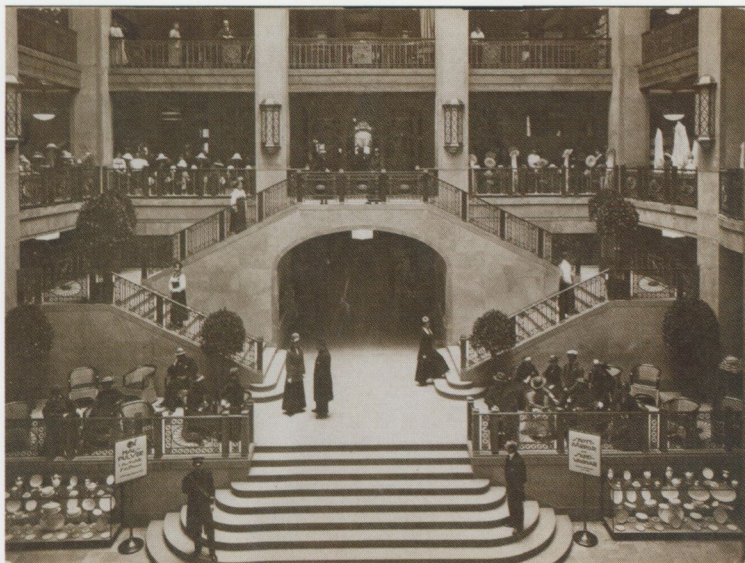
Våren 2007 blev en krönika i *Dagens Nyheter*, skriven av feministen och debattören Nina Björk, startskottet för den så kallade väskdebatten, en konsumtionskritisk diskussion kring dyra handväskor och slösaktig inredning. Björk menade att hon inte ville ställa upp på du-är-vad-du-köper-mentaliteten, och att hon såg sitt förfallande hem som en politisk motståndshandling. Enligt Björk var drömmarna om nya köksluckor och stora dressing-rooms, som formuleras i inredningsprogrammen på tv och i kvällstidningarnas söndagsbilagor, bara skitdrömmar. Boken *De Skamlösa*, skriven av Sisela Lindblom, gav sedan nytt bränsle till debatten med kritiken av det som Lindblom kallade »vår tids hysteriska materialism«.

En välfylld garderob med just handväskor blev sedan föremål för ytterligare en konsumtionskritisk diskussion 2008, då mode-

chefen för Damernas Värld, Martina Bonnier, visade upp sin samling av Bottega Veneta, Prada, Gucci, Miu Miu och Balenciaga. Väskorna från alla de stora modehusen uppskattades vara värda hundratusentals kronor och moralpanik bröt ut på nytt: kvinnor och konsumtion tycks vara en provocerande kombination.

Mode och modernitet

Att konsumera fungerar som en privat akt men också som en kulturell reproduktion, menar den amerikanske sociologen Don Slater. Han skriver i *Consumer Culture and Modernity* hur konsumtionskulturen är intimt sammankopplad med idén om modernitet, moderna upplevelser och moderna sociala subjekt. Slater menar att det som utmärker en konsumtionskultur är



Nordiska Kompaniet, Stockholm. Stora ljusgården 1915. Foto i NK-arkivet, Nordiska museet.

hur sociala praktiker och kulturella värden, idéer och identiteter är definierade och orienterade i förhållande till konsumtion.

När vi konsumerar artikulerar vi offentliga och sociala symbol-system och reproducerar samtidigt kulturella, meningsfulla sätt att leva. De objekt vi väljer att konsumera används för att skapa våra sociala identiteter och Slater menar således att konsumtion alltid är och alltid har varit en kulturell process. Men en konsumtionskultur – en kultur av konsumtion – är unik och specifik: det är det dominerande inslaget av kulturell reproduktion som utvecklats i västvärlden under den period vi kallar moderniteten.

Konsumtionskulturen är även sammankopplad med utvecklingen av modesystemet, som karaktäriseras av ständig förändring och en strävan efter det nya. Modesystemet uppstod i övergången från ett traditionellt samhälle till ett modernt. Under *ancien régime* var den sociala statusen relativt fixerad och konsumtion var bundet till social status. Mode, i meningen att det var iögonfallande och fungerade som statusmarkör, var i hög utsträckning förbehållet de högre klasserna. Uppkomsten av mode markerar det ögonblick då denna fixerade ordning av status och differentiering faller samman. För att mode ska kunna finnas krävs en viss typ av samhällsstruktur där det sociala stratifieringssystemet är öppet och flexibelt, så att social rörlighet kan förekomma. Mode är alltså kopplat till den speciella typ av samhälle och kultur som utmärker västerlandet och moderniteten. Den franske filosofen Jean Baudrillard menar att »mode existerar bara inom modernitetens ram ... I politik, teknologi, konst och kultur definierar sig moderniteten genom den förändringstakt som tolereras av systemet utan att något i den egentliga ordningen förändras ... Modernitet är en kod, och mode är dess kännemärke.«

Från produktion till konsumtion

I berättelsen om det moderna har det formats ett slags huvudberättelse som framförallt handlar om den historiska epok då människan blir sin egen herre, sin egen auktoritet. Den handlar om sekularisering, rationalisering, upplysning, vetenskap, nytta, effektivitet och förnuft. Denna berättelse har utspelat sig i det offentliga rummet, i storstaden, i fabriken och på universiteten, och har haft en man i huvudrollen. Parallellt med den utvecklingen har det funnits en annan riktning, en som handlar om begär och drömmar, om sken och yta. Att denna del av



Flygtekniska anstalten,
Ulvsunda 1949. Foto KW
Gullers, Nordiska museet.

moderniteten har marginaliserats kan förstås ur ett genusperspektiv: det är kvinnan som har placerats utanför den etablerade modernitetens berättelse. Litteraturvetaren Rita Felski menar att för varje beskrivning av den moderna tidsåldern som framhäver maskulina drag såsom rationalitet, produktion och repression, så kan man hitta en annan text som pekar – vare sig det är i uppskattande eller fördömande ordalag – på det västerländska samhällets feminisering, på de passiva, hedonistiska och upplösta dragen i den moderna subjektiviteten.

Moderniteten skapade alltså inte bara rationella och produktiva manliga subjekt, men för att man ska förstå kvinnans plats och utveckling i moderniteten måste andra historier lyftas fram och fokus flyttas från produktion till konsumtion. I den etablerade berättelsen om det moderna samhället har konsumenten



Utanför varuhuset 1915.
Foto i NK-arkivet,
Nordiska museet.

blivit vad kvinnan är i patriarkatet – den andra. Genom att lyfta fram konsumtionens betydelse i det moderna samhället lyfts kvinnan och hennes handlingar, drömmar och begär fram.

Kvinnor och varuhus

I Émile Zolas konsumtionsklassiker *Damernas Paradis* (*Au Bonheur Des Dames*) möter vi just dessa kvinnor som lät sig förföras, som kunde begära, drömma och konsumera i den »moderna handels katedraler« som Zola kallade varuhuset. I bokens öppningsscener kommer den unga Denise till Paris i sällskap av sina två bröder. Som förstenad fastnar hon framför något hon aldrig sett förut – ett varuhus med lockande skyltfönster och varor som sträcker sig ut på gatan. Varuhuset förändrade en



NK:s terum 1912.
Foto i NK-arkivet,
Nordiska museet.



Varuhuset PUB. Foto Erik Liljeroth, Nordiska museet.



Damkonfektion på NK 1935.
Foto Erik Holmén, NK-arkivet,
Nordiska museet.



NK 1956. Foto Erik Holmén,
NK-arkivet, Nordiska museet.

rad villkor som tidigare hade dominerat handeln: det fanns flera varor under ett och samma tak, de hade bestämda priser och entrén var gratis. På så sätt utvecklades konsumtion till en fritidsaktivitet som markerade starten på vår tids konsumtions-samhälle. Med hjälp av reklam och skyltfönster uppstod också en ny visuell kultur. Filmvetaren Anne Friedberg menar att det var tack vare denna nya visuella kultur som den kvinnliga motsvarigheten till flanören, flanösen, blev möjlig. Under 1800-talet var kvinnors tillgång till staden begränsad, de kunde bara vistas på gatorna som antingen *fille publique* eller som *femme honnote*. Men i och med varuhuset fick kvinnorna ett eget rum, där deras drömmar, begär och konsumtion stod i fokus. Shopping blev en kvinnlig aktivitet, men den skiljde sig från mer traditionella sådana i ett viktigt avseende – den ägde rum utanför hemmet. Shoppingen gav kvinnan en plats i offentligheten, genom att gå ut och shoppa fick hon rent fysiskt en ny frihet. På så sätt uppstod en ny kvinnoroll i shopparen, den kvinnliga flanösen. Varuhuset och den nya konsumtionskulturen riktade sig till henne och skapade begär hos henne, begär som vilade på relationen mellan att titta och köpa, en blick med makten att välja.

Det moderna varuhuset kan alltså ses som en plats där en ny kvinnobild växte fram – där ett nytt subjekt uppstod. Det var en kvinnobild som utmanade den äldre genom att erkänna kvinnors begär, i detta fall efter varor.

Konsumtion överhuvudtaget, men framförallt den impulsiva men intellektuellt passiva konsumenten, har kopplats ihop med kvinnligt kön och feminisering. En rad intellektuella har under 1900-talet både explicit och implicit gjort denna koppling. Mot den lättmanipulerade hedonistiska kvinnan ställdes den autono-



Domus i Norrköping 1964. Foto KW Gullers, Nordiska museet.

ma, behärskade och rationella mannen. Kritiker menar därför att de tidiga varuhusen skapade, förstärkte och institutionaliserade stereotypa bilder av manligt och kvinnligt.

Samtidigt kan man lyfta fram det hedonistiska som en möjlig maktresurs. Då framstår konsumismens utveckling snarare som emanciperande för kvinnor. Genom konsumtionen kunde kvinnor få tillgång till drömmar, nöjen och kreativa fantasier – en väg in i moderniteten. En sådan läsning gör det möjligt att se de nya varuhusen som moderna, urbana rum i offentligheten, som tidigare varit en värld förbehållen män. Eftersom konsumenten i slutet av 1800-talet nästan uteslutande framträder som kvinna utmanade hon idéer om modernitet som något som bara handlade om produktivitet och rationalitet. När kvinnligt begär erkändes, i alla fall symboliskt, skapade konsumtionskulturen inte bara konsumerande objekt, utan också konsumerande subjekt.

En ny självkänsla?

Historikern William Leach hävdar att den kvinnliga konsumentens erfarenheter kan tolkas som begynnelsen till utvecklingen av kvinnlig självkänsla. Leachs resonemang syftar till att belysa hur konsumtionens nya platser inte bara gjorde kvinnors liv mer sekulära och offentliga, utan också bidrog till en ny, kvinnlig individualism som byggde på konsumtion, till skillnad från den manliga som byggde på produktion. Konsumtionens mekanismer, med en önskan om något bättre, en längtan eller ett sökande efter något nytt, gav kvinnan möjligheter att artikulera sina behov. Den kvinnliga konsumenten utmanade på så sätt traditionellt kvinnliga egenskaper som passivitet, beroende och sexuell oskuldsfullhet. Den brittiska kulturhistori-



Foto Erik Holmén 1956,
NK-arkivet, Nordiska
museet.

kern Mica Nava skriver i *Changing Cultures: Feminism, Youth and Consumerism* att man kan spåra ett samband mellan den moderna konsumtionens och den moderna feminismens uppkomst. Nava menar att i egenskap av konsument blev kvinnan expert inom ett visst område, vilket gav henne auktoritet att ställa krav och gjorde att hon kände till sina rättigheter. Detta ledde till en ökad självkänsla som kan ha haft stor betydelse även utanför konsumtionsfären, och därför menar Nava att kvinnlig konsumtion mycket väl kan ha bidragit till de förhållanden som banade väg för den moderna feminismen.



Foto Erik Holmén, NK-arkivet, Nordiska museet.

Att varuhusen bara förstärkte traditionella könsroller tycks i alla fall vara en förenkling som inte förklarar den oro och kritik som har följt konsumtionskulturens utveckling. Från mitten av 1800-talet och framåt har både radikala och konservativa intellektuella uttryckt idéer som innehåller en pessimistisk syn på en oförutsägbar, modern femininitet. Oförmögna att motstå konsumtionskulturens frestelser beskrivs kvinnor som köpmaskiner, drivna av impulser och begär bortom all kontroll. Varuhusen och andra hedonistiska platser för konsumtion har dessutom kritiserats för att stimulera falska drömmar istället för ambitioner och »riktiga« kulturella värden.

Högt och lågt

Andreas Huyssen har i *After the Great Divide* undersökt relationen mellan modernism, masskultur och postmodernism. Titeln refererar till den diskurs som skiljer mellan hög- och lågkultur, en dikotomi som har utmanats av den postmoderna rörelsen. I artikeln »Mass Culture as Women: Modernism's Other«, visar Huyssen hur denna dikotomi har varit könskodad och pekar på hur masskultur under 1800-talet blev associerad med kvinnor medan äkta och autentisk kultur var ett privilegium reserverat för män. I HuysSENS begrepp masskultur ingår bland annat noveller och populärlitteratur, men han tar inte upp konsumtion. Istället menar han att postmodernismen har förändrat villkoren och att masskultur inte längre associeras med femininitet. Men om man ser konsumtion som en feminiserad kultur blir perspektivet annorlunda och man kan se hur många av våra nuvarande föreställningar om konsumtion speglar de tankar kring individ, massa och kön som präglade 1800-talet.

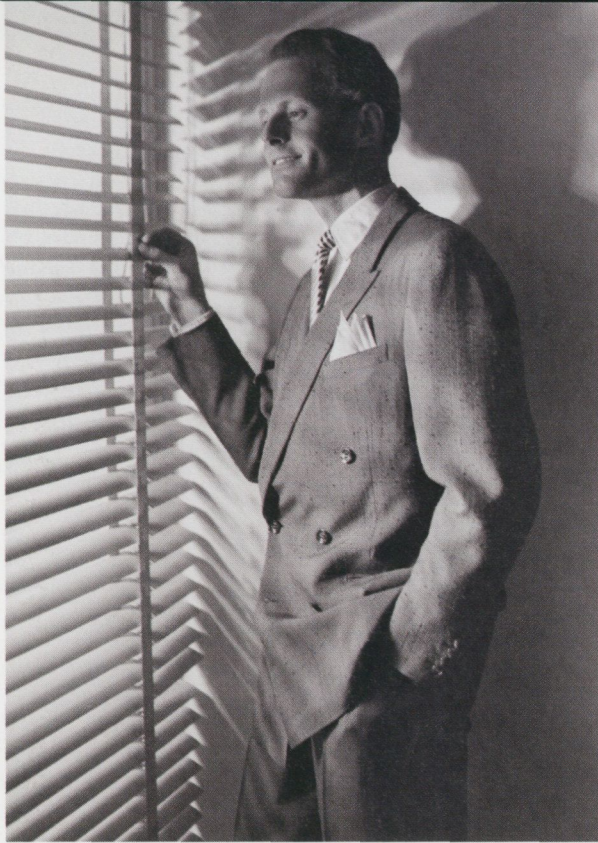


Foto Erik Holmén, NK-arkivet, Nordiska museet.

I den samtida debatten kring konsumtion får ofta modebloggare utstå hård kritik. När *Expressen* sommaren 2008 lät olika nätkollektiv bedriva gerillajournalistik på tidningens kultursidor fick bland annat modesajten *manolo.se* visa hur en modern kultursida kan se ut. *Manolo.se* är en sajt om stil och skönhet för män, där drömmen om den välklädde gentlemanen växte fram. En man, som enligt *manolo.se* inte skall misstas för att vara metrosexuell, det vill säga feminin eller fåfång, utan intresserad av mode som är klassiskt, mode som är *stil*.

The Sartorialist var en av de första manliga bloggarna som romantiserade den klassiska och konservativa stil som ivrigt påhe-

jas på manolo.se. Förebilderna var från början mest äldre, distingerade, gärna italienska, män med egna skräddare på Savile Row. Skrädderiet är nämligen herrmodets själ, lärde oss manolo.se och hävdade att manligt mode handlar om expertis och kvalitet, om *sofistikerad* konsumtion.

Alltså något annat än den typ av överkonsumtion som kvinnor antas hänge sig åt. I artikeln i Expressen menade manolo.se därför att många manliga bloggare har en helt annan syn på vad mode är än de kvinnliga kollegorna. De hävdade att de kvinnliga modebloggarna domineras av tonårstjejer med fokus på det kommersiella modet och de senaste trenderna medan de manliga betonar stil snarare än trend. Och medan mannen antas shoppa för evigheten och kommande generationer, förväntas kvinnliga köpvanor vara ytliga och tanklösa.

Modebloggare att räkna med

I bloggösfären verkar det alltså som om mannen står för tradition och kvinnan för utveckling. Medan de manliga stilbloggarna är konservativa och homogena, visar kvinnliga bloggare prov på individualitet.

Den som läser modebloggar upptäcker nämligen ganska snabbt hur begreppet mode utforskas på olika sätt: det kan vara ett performativt identitetsprojekt, en klassmarkör eller ett gränsland mellan mode och konst. Det kan också, som i fallet med Robin Givhan på The Washington Post, fungera som kulturkritik. Modejournalistik i bloggform som kulturkritik gav Givhan det prestigefyllda Pulitzer-priset för år 2006. Andra modebloggare, som världsberömda Diane Pernet eller svenska Agnes Braunerhielm, är inte heller de särskilt intresserade av att tanklöst föl-

Foto Jessika Wallin
2009, Nordiska
museet.



ja trender. Det är inte kläderna, vilken kjollängd som gäller eller vilken färg som är hetast i vår, som är det viktigaste eller mest intressanta. Mode handlar nämligen inte om enskilda plagg. Enligt modevetaren Yunia Kawamura är mode snarare en idé i vårt medvetande, ett system av symbolik. Ett sådant system skapas och upprätthålls av flera olika aktörer där designers, stylister, modejournalister och konsumenter har makt att påverka på olika sätt. Modebloggare har på senare tid flyttat fram sina positioner och blivit en allt viktigare faktor att räkna med.

Att manliga modebloggare betonar stil och tradition och helst bär farfars gamla portfölj från Lundsberg, blir således ett sätt att kritisera och positionera sig mot feminiserad kultur. Det blir också ett sätt att förneka en central del av det som är mode – innovation och yta, förgänglighet och nyhet – med andra ord, det som kvinnliga bloggare symboliserar. Kritiken är inte en fråga om estetik utan om politik.



Foto Emil Palmsköld.

Mode och återbruk

Kläder och mode förknippas ofta med nyheter, med växlande former och färger, med säsonger och konsumenters begär efter det som för stunden anses vara inne och modernt. Utifrån ett konsumtions- eller marknadsperspektiv är det detta mode handlar om, ett skapande, tillverkande och tillhandahållande av nyheter. Mer sällan talas det om vad som händer när dessa nyheter har letat sig hem till sina brukare – när de har hängt med ett tag, använts, tvättats och skötts om tills de har slitits ut eller tills brukaren har tröttnat på dem. Det är just den sidan av kläd- och modekonsumtion som den här artikeln handlar om, mer precist hur kläder återanvänds idag och i vilka nya former kläder lever vidare när de sorteras i samband med garderobs-, källar- eller vindsrensningar. Vad är det som slängs, ges bort, sparas, lagas, sys om, återanvänds eller används kreativt i nya sammanhang? Mitt resonemang grundar sig på ett pågående forskningsprojekt vid Institutet för folklivsforskning med titeln »Textilt återbruk – om materiellt och kulturellt slitage«. Inom ramen för projektet undersöks verksamheten på en etablerad föreningsdriven loppmarknad genom de textilier som

ANNELI PALMSKÖLD

är fil.dr i etnologi och forskare inom projektet »Textilt återbruk – om materiellt och kulturellt slitage«.

skänks dit och hur de sorteras. Dessutom har Nordiska museet skickat ut en frågelistas om textilt återbruk, där syftet är att få en fördjupad kännedom om hur det textila kretsloppet ser ut och vilka konkreta och vardagliga uttryck det tar sig. På loppmarknaden har jag fått insikt i vilka stora mängder kläder och hemtextilier som är i omlopp. Stora volymer skänks till såväl förenings loppmarknader som till mer etablerade organisationers insamlingar och textilier är den kategori som kräver störst arbetsinsats på grund av sitt omfång.

Kasta inte kläder!

Mitt intresse för frågan om hur dagens textila återbruk går till startade i en iakttagelse: många upplever det som svårt att slänga textilier direkt i soptunnan eller i containern för brännbart på kommunernas återvinningsanläggningar. Istället försöker man hitta olika sätt att återanvända det utsorterade. Om inte annat skänks det till loppmarknader eller hjälporganisationer, där någon annan får fatta beslut om vad som ska hända. Hittills har undersökningen bekräftat denna iakttagelse, men vilka förklaringar som finns till att motståndet är så påtagligt återstår att se. En annan fråga är om det är något som specifikt gäller textilier eller om det finns andra typer av föremål som också upplevs som svåra att slänga. Böcker är en kategori som ofta lyfts fram som exempel. Det »känns« svårt att kasta böcker, särskilt när det handlar om inbundna upplagor. Med pocketböcker som lätt blir tummade vid läsning och där papperskvaliteten inte är så hög känns det lättare. Vad man gör sig av med och hur, hänger samman med värderingar och levnadssätt. En meddelare beskriver en medvetet vald livsstil, där återanvänd-

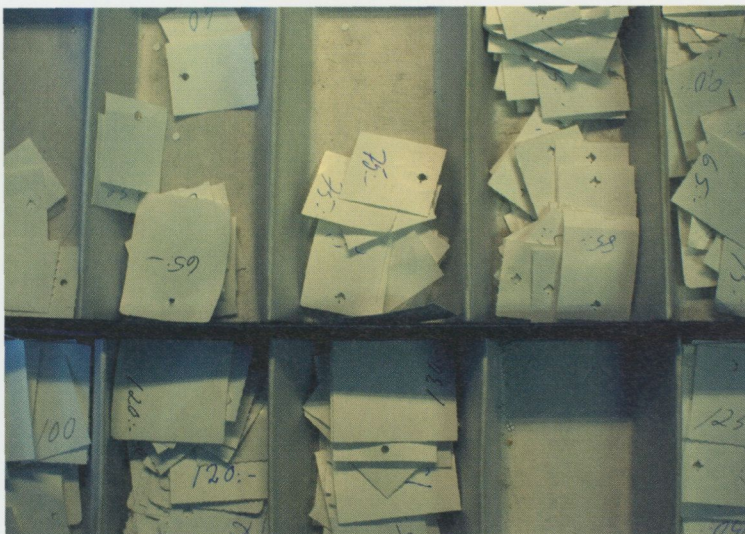


Foto Emil Palmsköld.

ning går som en röd tråd igenom vardagen. Han skriver: »Mina högar av diverse innehåll ser de flesta som skräp, jag ser dem som »resursdepåer.« Många av oss har liknande resursdepåer, om än i mindre skala. Spik- och skruvlådor, knapplådor, snörnystan, restgarner, metallspill, reservdelar till verktyg och maskinell utrustning samt färgslattar är bara några exempel på sådant vi uppfattar som »bra-att-ha« och som vi sparar inför tänkta kommande behov.

Med början i en diskussion om samtida återbruk fokuseras i det följande några av de många aspekter som kommit upp i undersökningen. Den första ställer återbruk i ett historiskt perspektiv där ekonomi och hushållande spelar en avgörande roll. Den andra tar upp hur och vad man gör när man sorterar ut klä-

der och vad kvalitetsaspekter betyder för möjligheterna att återanvända kläder. Avslutningsvis diskuteras andrahandsmarknaden av kläder.

Samtida återbruk

Frågor om återbruk, ekologi och hållbar utveckling diskuteras idag flitigt i många sammanhang och på många nivåer, både nationellt och internationellt. På en vardagsnivå har det blivit modernt att mixa gammalt och nytt eller att »modda« och uppdatera gamla kläder och accessoarer så att de upplevs som inne och samtida. Den unga vuxna eller nästan vuxna generationen född på 1980- och tidigt 1990-tal, har tagit med sig möjligheterna som internet erbjuder att mixa och sampla olika populärkulturella företeelser för att skapa nya uttryck. På samma sätt närmar man sig modet. Återbruk i form av retro, second hand eller vintage blir ett sätt att sampla kläder istället för musik. Att konsumera handlar på så sätt inte bara om att välja ut vilka av säsongens nya kläder som man ska köpa, utan i lika hög grad om hur man blandar nytt och gammalt, dyrt och billigt.

För att möta denna nya form av konsumtion har svenska klädföretag som Boomerang och Filippa K startat egna second hand-butiker. Företaget Beyond Retro, som är verksamt i England och i Sverige, arbetar med second hand- och vintageförsäljning i stor skala. Enligt egna uppgifter köper man in kläder »från hela världen, från sekelskifte till 1990-tal«. Samtidigt satsar etablerade välgörenhetsorganisationer som Frälsningsarméns Myrorna och Emmaus Björkå på modevisningar, bloggar och produktion av tygkassar av återanvända tyger. Stockholms Stadsmission har skapat ett eget märke som presenteras så här på organisationens hemsida:



Foto Emil Palmsköld.

Remake är vårt eget märke som består av second hand kläder, hemtextil och möbler som fått ny form och stil. Remake inspirerar genom att använda sig av återvunna textilier och möbler. På så sätt skapas ny unik design och ett miljövänligt alternativ.

Genom att ta hjälp av blivande och verksamma designers, skapar man produkter som man anser vara estetiskt tilltalande och kommersiellt gångbara för den kundkrets man vänder sig till. Att handla varor som allmänheten har skänkt eller varor som bygger på återbruk av det som skänkts, gör att kunderna

bidrar till organisationernas sociala verksamhet. På så sätt ingår second hand-verksamheten i en form av välgörenhet, riktad mot människor i Sverige eller utomlands som anses vara i behov av hjälp.

Detta är bara några exempel på hur dagens intresse för återbruk kommer till uttryck. Ur den enskildes perspektiv har möjligheterna att köpa och sälja använda föremål ökat genom internet och sajter som Tradera respektive Blocket. Den som använder sig av återbruk som ett kreativt uttryck, har på internet också fått ökade möjligheter att både köpa råmaterial, sälja sina



Foto Emil Palmsköld.

produkter och diskutera olika sätt att göra saker och lösa problem. Designforskaren Otto von Busch undersöker i sin avhandling *Fashion-able: hacktivism and engaged fashion design* (2008) olika samtida yttringar av Do It Yourself-rörelsen (DIY), som samlar såväl professionella hantverkare, konsthantverkare och konstnärer som intresserade kreativa människor. Några drag som han lyfter fram är att man i denna löst sammansatta rörelse ser internet som en stor basar där man kan idka handel med kreativa förtecken och vidare att internet fungerar som ett socialt rum där man på olika sätt delar med sig. Att skapa och att omskapa eller återbruka blir här en politisk kraft. I en lågmäld och vardaglig praktik förs en debatt i aktuella frågor som hållbarhet, ekologi, konsumtion, västvärldens utnyttjande av låglöneproducerande länder, demokratiska frågor, krig och fred och andra teman.

Återbruk som hushållsstrategi

Att återbruk av kläder hänger samman med hushållande och ekonomi är något som många meddelare som svarat på frågelistan återkommer till. Det gäller framför allt äldre personer födda på 1920-, 1930- och 1940-talen. »Återbruk av textilier har jag fått lära mig från barndomen« berättar en kvinna född på 1920-talet, som särskilt nämner sin farmor som »en mästare i att spara«. En annan kvinna, född 1950, skriver: »Jag är uppvuxen med textilt återbruk ... Man slängde inte användbara kläder när jag var barn. Man lappade och lagade eller möjligen sydde om till något annat.« Ett sätt att förstå hur denna viktiga vardagliga praktik var en del av människors levnadsvillkor långt in på 1900-talet, är att studera hushållen och deras ekonomiska strategier. Vad innebar det till exempel att hus-

hålla och hur gick man tillväga rent praktiskt? Definitionen av begreppet enligt Svenska Akademiens ordbok är att »förfara l. handskas med ngt (på det ena l. andra sättet, så att det räcker l. icke räcker länge); särsk.: sköta ekonomin (så l. så); äv. bildl.; ofta i uttr. hushålla (så l. så) med ngt«. Det handlar alltså om att få de tillgångar man har, mat, kläder, redskap och inventarier, att räcka genom praktisk duglighet och kunskap om olika metoder. Hushållandets konst kan också beskrivas som ett sätt att undvika utgifter i sammanhang med bristande tillgång på kontanta medel. Ansvaret för att hushålla med tillgångarna var kvinnornas, ett ansvar som förknippats med deras roll som husmödrar. Historikern Andreas Marklund skriver i sin avhandling *I hans hus: svensk manlighet i historisk belysning* (2004) om arbetsfördelning och ansvarsområden inom äktenskapen i Uppland i slutet av 1700-talet och början av 1800-talet. Han menar att husmoderns ansvar låg i att övervaka de materiella resurserna i hushållet och att grunden för detta var att hon behärskade »konsten att hushålla på äktenskapets begränsade tillgångar«. De färdigheter som krävdes för att hushålla kunde handla om allt från att få begränsade ransoner mat att räcka länge och till alla hushållets medlemmar, till att producera och reproducera kläder och andra textilier. Grundläggande färdigheter i hushållning var något som krävdes av kvinnor även långt senare trots de förändringar som industrialismen förde med sig.

Den norska etnologen Ingun Grimstad Klepp har i rapporten *Fra eggvendte laken til festlig lapp på baken: Råd og teknikker for å økonomisere med tekstiler 1900–2000* (2000) analyserat åttio olika handarbetsböcker, för att undersöka hur arbetet med att reparera textilier har förändrats under 1900-talet. Genom att ställa



Vålgjord lagning på hemstickad tröja från 1900-talets början.
Foto Mats Landin, Nordiska museet.

frågor om när och hur kunskap och teknik har förmedlats, fokuserar hon viktiga samhällsförändringar, som villkoren för textilproduktion och konsumtion samt indirekt kvinnors förändrade levnadsvillkor. Ett av ekonomiska skäl nödvändigt arbete i vardagen, att återbruka och förlänga textiliers livslängd, kom under 1900-talet att förvandlas till snarast en fritidssysselsättning. På samma gång ändrades metoderna från en strävan efter att laga osynligt, till att låta reparationerna synas och vara ett estetiskt



Beredskapsstickning 1940. Foto Erik Holmén, Nordiska museet.



Ransoneringskort. Foto KW Gullers, Nordiska museet.

och särskiljande uttryck. Grimstad Klepp ställer frågor om när en textil räknas som materiellt sliten eller materiellt utsliten och om hur kategoriseringen påverkar åtgärderna. Hur snabbt en textil slits ut beror på flera faktorer, materialets och utförandets kvalitet spelar roll. En slutsats som dras är att i takt med att reparationer av textilier minskar i hushållen växer marknaden för återbruk utanför hemmen.

En tid som i särskilt hög grad präglades av olika återbrukspraktiker är andra världskriget och ransoneringstiden. Flera

meddelare återkommer till detta och hur det kom att prägla dem på olika sätt. Det fanns en mängd tillvägagångssätt i det ständiga arbetet med att lappa och laga eller sy om och återanvända. Barn ärvde ofta plagg av varandra och det var vanligt att vuxenplagg sprättades isär och syddes om till barnkläder. Slitna kraigar och manschetter kunde vändas och slitna stickade plagg repas upp. Man brukade sedan sträcka ut garnet genom att rulla upp det runt en flaska eller ett skärbräde innan det återanvändes. Dessa exempel på återbruk och hushållning är inte ovanliga, men verksamheten var intensivare under kriget och den var då dessutom understödd av myndigheterna. En meddelare berättar att man kunde lämna gamla ylleplagg till ullspinnerier som tillverkade kupongfritt raggssocksgarn. En annan talar om glädjen över att kunna köpa färdigsydda kläder, som hon menar är påtaglig för dem som minns krigsåren. Hon berättar vidare om hur gamla herrkostymer och överrockar sprättades upp med hjälp av ett speciellt redskap bestående av ett rakblad fastsatt i en hållare. Efter att ha tvättats och eventuellt färgats, lämnades tyget till skräddaren för sömnad. I de fall plaggen syddes hemma, kunde barnen få hjälpa till med att kasta kanterna på de tillklippta delarna för hand innan de syddes ihop. Det var inte alla som hade tillgång till symaskiner med sicksacksöm och kanternas trådar måste hållas på plats när delarna nålades samman. Enligt uppgift var arbetet med kanterna väldigt trist.

I svaren på frågelistan förekommer en mängd andra exempel på återbruk. Små tygbitar blev trasor för städning, diskning och avtorkning. Ännu mindre tygbitar samlades ihop för att bli fyllning i kuddar. Garnrester kunde viras runt trägaljar för att skapa ett mjukare underlag för de hängande plaggen. Herrkalsonger blev skurtrasor, filtar stoppning i dynor. En kvinna menar att

denna sparsamhet har flera sidor: »Har man växt upp med det har man det i blodet. Detta är till stort nöje ibland och det måste medges en viss belastning ibland. Man mår dåligt av att se hur saker förslösas. Detta slöseri finns numer överallt i samhället. Både när det gäller mat och allt möjligt annat.«

I ett samhällssystem så starkt präglad av återbruk som hushållsstrategi var kvalitetsaspekter väsentliga. Redan när kläderna var nya fanns planer på att de skulle kunna sys om och återanvändas, konsumtion av kläder präglades av tanken på återbruk. Ett exempel på detta är den meddelare som berättar hur hon köpte sin första kappa i mitten av 40-talet för 150 kr (hon tjänade



Slöjdklass i Risåtra. Foto George Renström, Limasamlingen, Nordiska museet.

då 181:25 per månad). Inköpet gjordes tillsammans med hennes mamma som noga granskade avigsidan under fodret för att se om kappan gick att vända och sy om. Det ställdes på så sätt höga krav på materiella kvaliteter, tyger skulle hålla att slitas på under många år och av flera brukare.

Under senare delen av 1900-talet skedde så ett systemskifte i samhället som radikalt förändrade villkoren för produktionen och reproduktionen av textilier. Det handlade om komplexa förändringar som ledde till att konsumtionen av kläder inte längre präglades av krav på materiell hållbarhet och lång livslängd. Kvinnor förutsattes inte längre stå för den textila försörjningen i hushållen – för produktion och reproduktion samt för sömnad av barnkläder, som länge bara fanns att köpa färdiga i begränsad omfattning. Kunskapen om hur man lappar, lagar och återanvänder textilier överfördes inte längre med självklarhet inom ramen för skolsystemet. Den könsindelade slöjden togs bort i grundskolorna i början av 1970-talet och med den försvann denna form av textilt återbruk som sanktionerat kunskapsfält. Sambeskattningens upphörande vid samma tid möjliggjorde hemmafruarnas och husmödrarnas uttåg i arbetslivet. Under några decennier kom lappande, lagande och återanvändande av textilier att förvandlas från en nödvändighet till något som man kunde välja att utöva för nöjes skull. Med det utbud av lågpriskläder som exploderade på marknaden i början av 1970-talet, var det knappast lönt att återbruka textilier och inte heller alltid möjligt på grund av en lägre kvalitet på materialen. Denna förändring kommer till uttryck i svaren, en meddelare berättar att hon inte längre återbrukar textilier: »Det har jag sysslat med tidigare men har tappat intresset eftersom kvalitén på material är sämre än tidigare.«

I garderoben

Oavsett om man tillhör dem som bokstavligen sliter ut sina kläder efter att ha lappat och lagat dem, eller om man tillhör den kategori som köper nytt varje säsong, hamnar de flesta människor i situationer då man måste rensa och sortera. En praktisk ordning som många meddelare talar om är att man hänger undan respektive tar fram säsongsbetonade kläder. Samtidigt som vinterkläderna – ytterplagg, fodrade skor, vantar, mössor, halsdukar och varma inneplagg – tas undan, går de igenom noggrant. Beslut fattas om de ska få hänga med nästa säsong och om de i så fall behöver tvättas eller lagas. I vissa fall lyfts de ur den dagliga användningen och förpassas till arbetskläder, att till exempel användas i trädgården. Garderober som används dagligen innehåller på så sätt bara precis det som behövs för årstiden. Men för att systemet ska fungera krävs andra lagringsmöjligheter, extra garderober eller utrymmen i källare, uthus och på vindar. Samtidigt som kläder skiftas och går igenom, passar en del på att städa och vädra. Denna säsongsbaserade hantering av kläder kan man betrakta som en del av den kunskap som husmödrar och hemmafruar besatt och som var en viktig del av hushållandets konst. Vädringen och undanhängningen innebar också en översyn av textilierna för att se att de inte hade angripits av mal och en möjlighet att behandla dem för att förebygga angrepp. På samma gång kunde man skaffa sig kontroll över husets textila resurser och planera för kommande behov.

Det nämns även andra anledningar till att man

Foto Emil Palmsköld.



rensar bland sina kläder, som att man bytt bostad eller regelbundet flyttar till och från en sommarstuga. Eller att garderoberna är fyllda och en lapp om textilinsamling har lagts i brevlådan. Några meddelare talar om viktförändringar som en anledning och andra rensar helt enkelt när andan faller på.

Hur gör man när man sorterar? I böcker som handlar om mode och stil, stöter man ofta på rådet att rensa ut de kläder som man inte har använt under ett, två eller tre år. Det betraktas som ett tecken på att man inte trivs i dem och då kan de lika gärna åka ut. Några av meddelarna använder sig av denna sorteringsprincip. Andra tillvägagångssätt kan vara att kasta lika mycket som köps nytt eller att ställa sig frågor som: Tycker jag om det här plagget? När använde jag det senast? En meddelare berättar att hon tömmer hela garderoben direkt efter tvätt för att vara säker på att allt är med. Därefter sorterar hon innehållet i fyra högar: det som hon vill behålla, en kanske-hög, en hög att ge bort och en hög med sådant som behöver lagas. Därefter provar hon allt i kanske-högen och tar ställning till vad som ska sparas respektive ges bort. Det som sparas åker ut vid nästa utrensning om det inte har använts.

Även om sparandet av kläder ofta sker enligt bruksprinciper, finns det ändå kategorier av kläder som får vara kvar av skäl som kan betecknas som nostalgiska. Många föräldrar sparar till exempel utvalda småbarnskläder. Andra sparar särskilt fina kläder sydda av mamma eller mormor eller kläder som använts vid speciella tillfällen man kommer ihåg med glädje. Ytterligare skäl kan vara att ett klädesplagg förknippas med en person, en avliden make/maka eller föräldrar. En meddelare skriver: »Nostalgi är viktigt för mig. Alltså sparar jag de föremål, som har en historia för mig.«

Om kläderna är tillverkade av fina material eller för hand spelar roll för hur man hanterar dem. Bröllopsklänningar sparas gärna, liksom även pälsar som betingat ett stort värde då de införskaffades. Att bruket av pälsar numera är omdiskuterat och att de har ett förhållandevis lågt andrahandsvärde är förhållanden som gör att de ofta får hänga kvar.

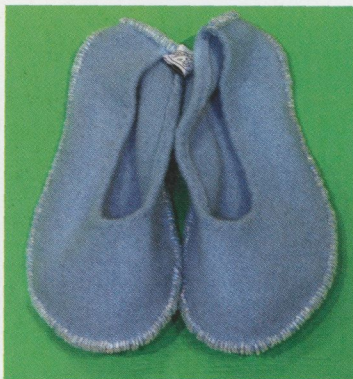
Kläder i andra hand

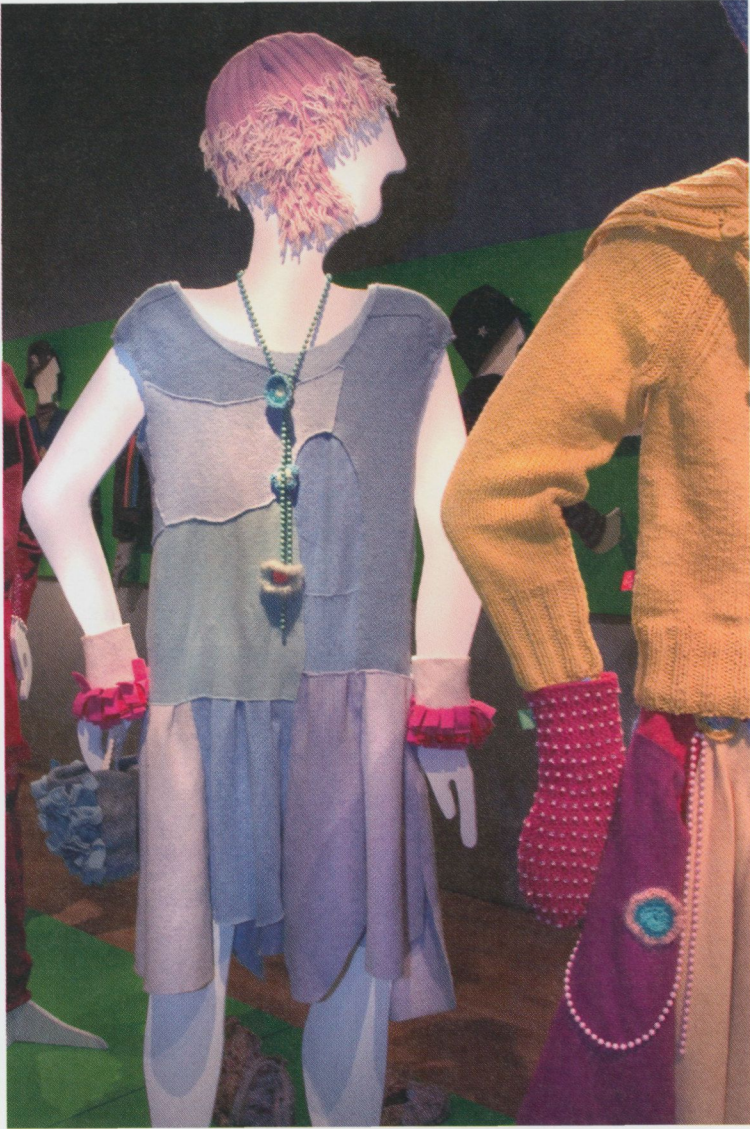
Det är få som slänger sina utsorterade kläder, istället skänker man bort dem. Strumpor och underkläder utgör undantag – dessa mer intima plagg kan både slängas och eldas upp. I materialet nämns åtskilliga organisationer som tar emot kläder i andra hand. Det är viktigt att en organisation uppfattas som etablerad och pålitlig så att givaren känner sig säker på att kläderna verkligen kommer behövande till godo. I det tidigare nämnda fältarbetet på en föreningsdriven loppmarknad gällde andra sorteringsprinciper än i ett hem, men inte heller här vill den frivilligt engagerade personalen att något ska gå till spillo. Av de stora volymer textilier man får in, går bara en viss del att sälja i butiken. Resterande kläder och hemtextilier ingår i ett sorteringsystem där de bland annat skänks vidare till hemlösa och till internationella hjälpsändningar.

I olika former av second hand- och vintagehandel kan de kläder som ratats av någon istället vara begärliga för någon annan. Otto von Busch talar om återbruk som »downcycling« till skillnad från processer i motsatt riktning som han benämner »upcycling«:

Återbruk är vanligtvis en form av »downcycling«. Material från ett en gång användbart och älskat objekt får ett annat liv när det rör sig en gång till genom konsumtionssystemet på väg mot soptippen. Oftast hade originalets gestaltning en högre status än det återbrukade.

Kläder kan ingå i skilda andrahandssystem. Det kan handla om modern välgörenhet med nationella respektive internationella mål i fokus. Det kan också handla om en önskan att skapa mode med individuella uttryck. Begagnade kläder kan användas som utgångspunkt för omgestaltningar och omformningar, där man tar till vara materiella, hantverksmässiga och estetiska kvaliteter. Att konsumera och bruka kläder i andra hand kan vara ett politiskt ställningstagande, ett hyllande av ett hållbart samhälle och en kritik mot dagens västerländska masskonsumtion. Det finns många som av olika anledning återbrukar kläder och det är viktigt att räkna med denna sfär och dess möjligheter när man talar om kläder och mode.





Nordiska museets utställning *Do Redo* 2005 visade begagnade kläder i fantasifull omgestaltning. Foto Mats Landin, Nordiska museet.

Fashion-conscious museums

Summary

Translated by Alan Crozier

When the virtually unknown Christian Dior launched his New Look in the spring of 1947, just the year after he had founded his own fashion house, the reaction was enormous. At that time, sixty years ago, fashion was still dictated from Paris, and the principle was a single uniform style, a prevailing line. Presenting something that was such a radical breach with current fashion could not be perceived as anything but a revolution, and all the people interested in clothes were divided into two camps. Admittedly, the fashion world just after the war was receptive to something new after all the years when new clothes had been rationed and old garments had to be altered. Fashion in the crisis years had been dictated in many ways by the war: the female silhouette had become more masculine, with austere lines, jackets and coats of male cut, straight shoulders with pads, knee-length skirts that were tight in order to save cloth. But when Dior went to such extremes in his ambition to give women a new style, it took most people's breath away. The ensuing debate can be followed in Swedish newspapers from autumn 1947 and spring 1948.

In our days, when fashion has so many different expressions simultaneously, it can be difficult to understand that a fashion can be so sweeping and all-embracing. But those who experienced it may remember. And those who were not there can study the pictures, stories, and objects that are preserved in museums and archives, our collective memory.

Fashion is about what is new, forward-looking, changeable, and transient. Museums and memories are all that is left. Clothes have been important ever since the start of the museum that is now two museums – the Nordiska Museet and Skansen – but the folk dress that was first collected was regarded more as the opposite of fashion. The emerging museums looked back towards pre-industrial society, and the research done on dress history in connection with the museums' collections followed a division into "folk dress" and "fashion dress", terms that encapsulated special values and were linked to different social strata. The categories "peasantry" and "upper class" have been applied both to collections of objects and to the museum organization, and as regards the way people have dressed, the museum's traditional division has been particularly tenacious.

But the terms have also been nuanced and problematized in the museums. Questions about how people have dressed in different times and places have been given new answers; the manner of dressing has been linked to changes in society, to changes in production and consumption, to differing views of male and female, and to a changed view of group belonging and individuality. Fashion as a phenomenon has taken on increasing significance in recent years, both in society and in the museum, both in the work of collecting and in the outlook on the collected material. Academic research on fashion has emerged with new, abstract concepts of fashion. New theories and ideas have also been given more place in the museums' exhibitions and communication.

Clothes and fashion are one of the Nordiska Museet's four profile areas today. This is an expression of the fact that the museum has large collections of clothes and a large amount of accumulated knowledge in the field, but it also reflects a new direction and new perspectives.

Perhaps it is the distance in time that makes a fashion like the New Look stand out so clearly. And perhaps in fifty years we will be able to distinguish something similar in our times. Since preserved garments, pictures, and archival material can only retrospectively create an understanding of something that people at the time can only suspect, the role of the museum in the fashion scene must be to remember, and through memory to create a clearer picture. But one requirement for a deeper understanding in the future is a contemporary interest in fashion.

Museums today are fashion-conscious in several senses, even though it has become more difficult to gain a total view of fashion as it has become more important. The awareness and the change in the museums' way of collecting and presenting clothes and fashion is described in several of the articles in *Fataburen* 2010. The yearbook also reflects an openness to the knowledge and research concerning fashion that can be found in many places today.

Håkan Liby starts from the beginning, with Artur Hazelius and folk dress. He describes the close connection between the ideas that were the origin of the Nordiska Museet and the stereotyped image of Swedish folk dress that the museum has largely created. Notions about exotic folk costume have lived on despite new perspectives.

Are there notions of a Swedish clothes style today? Zingoalla Rosenqvist and Elin von Unge report on what many of today's Swedish designers consider typically Swedish. The Nordiska Museet has a collection of clothes representing all those who have won the Guldknappen design prize awarded by the magazine *Damernas Värld* since 2009. Here we find exclusive and everyday clothes side by side, often clothes of a cut and with details that we remember. Through the clothes and through the prize-winners' narratives we obtain a picture of what has been called the Swedish fashion miracle.

The author of the next article, Anna Dahlgren, moves in both the present and the past. Photographs of clothes have been collected and exhibited by the Nordiska Museet. In the four examples in the article – visiting card photographs from the 1870s, documentary pictures from the start of the twentieth century, classical fashion pictures from the 1920s to the 1950s, and today's museum photography – we gain insight into the history of dress and fashion. But we also gain an understanding of the significance of photography as a medium.

Costumes have also been highly significant at Skansen. Ann Resare writes about the spring festivals that were held to collect money so that Skansen could be built up. The imaginative clothes were important in the historical tableaux that were displayed at the spring festivals, and they were also the start of Skansen's wardrobe.

Erik Thorell's article is about the significance of clothes as they are

presented by Skansen today. Skansen has likewise been associated with stereotyped folk costumes, but authenticity and folk fashion are now important concepts. Recreating different periods with the aid of clothes is a task with both problems and opportunities for the Skansen wardrobe.

Certain garments are special and significant for many people over a long time. Berit Eldvik writes about the shawl, a garment that may seem like some primeval form of dress, but is in fact a fashion from the nineteenth century. Exclusive shawls of Oriental origin came to Europe and were imitated in countless variants. We can still see traces of the forms and patterns of Oriental shawls in today's fashions.

Another item associated with the Orient is harem trousers, a collective term for several kinds of stretchable garments with a lot of cloth. Leila Karin Österlind describes how a number of ideas have been linked to harem trousers of different kinds, above all notions of gender and ethnicity. It is not just the trousers but also the words associated with them that are elastic.

Clothes often concern identity and status. This becomes particularly clear in Marianne Larsson's article about uniforms. Uniforms might appear to be the exact opposite of fashion, perhaps conjuring up ideas of coercion and regulations. But uniforms are also often modern in their time, besides which they are a recurrent attraction in fashion.

What happens when we dress our children? What do we want when we choose children's clothes from today's large range, and what role do children play in buying clothes? Viveka Berggren Torell writes about how outlooks on children and childhood are materialized in children's clothes. The foundation for many of today's ideas was laid in the mid-twentieth century when the "children's clothes issue" was topical and being modern was not synonymous with following the fads of fashion.

Therése Andersson writes about two phenomena that have grown together – fashion and film. The interaction between them is illuminated through some of the biggest film stars of the 1920s and 1930s. Not just life on film but also the film stars' private lifestyle was glorified. Their clothes were launched as fashions that could be copied and modified by everyone.

Another two interlinked phenomena are fashion and consumption.

Karin Falk's article starts from the late-nineteenth-century department store where women appeared as consumers in a new public sphere and with a new self-esteem. She describes how consumption in our modern society and the critique of consumption – for example, today's fashion bloggers – can be understood from a gender perspective.

Where do fashion clothes and novelties go when they are no longer new? In the final article Anneli Palmsköld writes about how worn-out clothes live on in new forms, about the reuse of textiles yesterday and today. The wear and tear that can be observed is both material and cultural.

Källor och litteratur

Håkan Liby

Otryckta källor

Intervju med intendent Berit Eldvik, Nordiska museet
Nordiska museets arkiv
Anna-Maja Nyléns arkiv, utställningen Svenska folkdräkter
1957

Litteratur

Arcadius, Kerstin 1998. »Museilandet tar form.« *Nordiska museet under 125 år*. Stockholm: Nordiska museet

Bergman, Ingrid 1998. »Artur Hazelius, Nordiska museet och de första föremålsförvärven.« *Fataburen 1998*

Bergman, Ingrid 1978. *Från nationaldräkt till bygdedräkt*. Faktablad Cederblom, Gerda 1921: *Svenska allmogedräkter*. Stockholm: Generalstabens litografiska anstalt

Centergran, Ulla 1996. *Bygdedräkter, bruk och brukare*. Göteborg: Etnologiska institutionen, univ.

Hammarlund-Larsson, Cecilia 1998. »Samlingarna och samlandet.« *Nordiska museet under 125 år*. Stockholm: Nordiska museet

Hazelius, Artur 1873. *Några anvisningar vid samlandet af folkdräkter och bohag m.m.*

Liby, Håkan, 1997. *Kläderna gör upplänningen*. Uppsala: Upplandsmuseet

Medelius, Hans 1998. »Utställningarna.« *Nordiska museet under 125 år*

Nylén, Anna-Maja 1947. *Folkligt dräktskick i Västra Vingåker och Österåker*. Stockholm

Nylén, Anna-Maja 1949. *Folkdräkter*. Stockholm

Nylén, Anna-Maja 1971. *Folkdräkter ur Nordiska museets samlingar*. Stockholm: Nordiska museet

Uppland i Nordiska museet och Upplandsmuseet 1926

Stavenow-Hidemark, Elisabet 1998. »Museitankar i tiden.« *Nordiska museet under 125 år*

Sörlin, Sverker 1998. »Artur Hazelius och det nationella arvet under 1800-talet.« *Nordiska museet under 125 år*

Wistrand, P.G. 1907. *Svenska folkdräkter*. Stockholm

Wistrand, P.G. 1911. *Nordiska museet, Svenska allmogefdelningen*. *Vägledning*. Stockholm: Nordiska museet

Anna Dahlgren

Otryckta källor

Hultgrensmuseet, <http://biblioteket.ydre.se/hultgren.htm> (senast kontrollerad 2010-01-11)

Intervjuer med Ingrid Frankow, Berit Eldvik och Mats Landin, Nordiska museet

Primus föremålsdatabas i Nordiska museet

Litteratur

Andersen, Charlotte 2006. *Modefotografi. En genres anatomi*. Köpenhamn: Tusculum

Barthes, Roland 1986. *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*. Stockholm: Alfabet

Dahlgren, Anna 2009. »Mode+fotografi= Bidrag till den svenska modefotografins tidiga historia.« Louise Wallenberg & Dirk Gindt (red.), *Mode – en introduktion*. Stockholm: Raster förlag

Fataburen 1906, 1908

Nancy Hall, Duncan 1979. *The History of Fashion Photography*. New York: Alpine Book Company, Inc. Publishers

Lundwall, Sten 1965. *Nordiska museets arkiv. En vägledning*. Stockholm

McCaughey, E.A. 1985. *A.E. Disdéri and the Carte-de-visite Portrait Photograph*. New Haven: Yale University Press

McCaughey, E.A. 1994. *Industrial Madness. Commercial photography in Paris, 1848–1871*. New Haven: Yale University Press

Nordiska museet under 125 år. Stockholm: Nordiska museets förlag 1998

Sandels, Karl. »Erik Holmén.« *Svensk Fotografisk Tidskrift* 385 (1943)

Söderberg, Rolf & Pär Rittsel 1983. *Den svenska fotografins historia 1840–1940*. Stockholm: Bonnier Fakta

Talbot, Henry Fox 1844. *The Pencil of Nature*

Ann Resare

Otryckta källor

Nordiska museets och Skansens arkiv
Skansens Klädkammarers föremålsloggare

Tryckta källor och litteratur

- Biörnstad, Arne (red.) 1993. *Tror fröken att det klarnar? Sigrid Millraths minnen från oscar II:s tid och Artur Hazelius Skansen*. Stockholm: Nordiska museet
- Edh, Börje 1998. *46 historier om kostymer ur Kungliga operans gömmor. Från Gustav III:s harlekin till Grünewalds regnbågsmantel*. Stockholm: Informationsförlaget
- Fataburen 1894–1932*. Stockholm: Nordiska museet
- Verch & Flothow*. Illustrerad katalog

Erik Thorell

Tryckta källor och litteratur

- Berg, Gösta 1933. *Mannen och hans verk*. Stockholm
- Biörnstad, Arne (red.) 1993. *Tror fröken att det klarnar? Sigrid Millraths minnen från Oscar II:s tid och Artur Hazelius Skansen*. Stockholm: Nordiska museet
- Carlsson, Annika 2002. *Värfesterna på Skansen*. Stencil
- Centergran, Ulla 1996. *Bygdedräkter, bruk och brukare*. Göteborg: Etnologiska institutionen, univ.
- Den första dagen av Skansens värfest*. Dagens Nyheter 1916 (anonym artikel, utan datum)
- Engelhardt Mathissen, Tove 2001. *En halv kilometer stof eller hvordan et museum arbejder med drakter*. Århus: Den Gamle By. Danmarks Købstadsmuseum
- Fossnes, Heidi 2010. »En stolt Härjedalsbonde.« *Magasinet Bunad* 2010/1
- Fossnes, Heidi 2010. »Helgedagsdrakt fra Mockfjärd i Dalarna.« *Magasinet Bunad* 2010/1
- Fossnes, Heidi 2010. »Skansens Kläd-kammare i Stockholm.« *Magasinet Bunad*
- Grandien, Bo 1987. *Rönndruvans glöd*. Stockholm: Nordiska museet
- Grandien, Bo 1991. »Grogunden.« Arne Biörnstad och Nils Erik Bærendtz (red.), *Skansen under 100 år*. Höganäs: Wiken
- Hammar, Britta och Rasmussen Pernilla 2001. *Kvinnligt mode under två sekel*. Lund: Signum
- Hellbom, Thorleif 1991. »1946–1963. Fred, vardagsliv och museistrid.« Arne Biörnstad och Nils Erik Bærendtz (red.), *Skansen under 100 år*. Höganäs: Wiken
- Ignell, Tina 2005. »Stugan dras till fest igen.« *Vävmagasinet* 2005/2
- Klose, Susanne 2009. *En tekstildaktiskt indgangsvinkel med focus på drakter og identitetdannelse*. Århus Universitet. Stencil
- »Lyckad värfestpremiär på Skansen.« *Svenska Dagbladet* 1922.05.21 (anonym artikel)
- Peterson, Bodil 2003. *Föreställningar om det förflutna. Arkeologi och rekonstruktion*. Lund: Nordic Academic Press
- Sedwall, Christina 2002. »En chans historien levande.« *Uppsala Nya Tidning* 4/2 2002

- »Skansens Värfest.« *Svenska Dagbladet* 21/5 1922 (annons)
- Thorell, Erik 2003. »Som stigen ur en tavla.« *Hemslöjden* 2003/4
- Thorell, Erik 2006. »Vita rosor på rosenrött ylle.« *Hemslöjden* 2006/1
- Thorell, Erik 2001–2009. *Verksamhetsberättelser för Skansens kläd-kammare*. Stencil

Berit Eldvik

Litteratur

- Irwin, John 1973. *The Kashmir Shawl*. London: V&A museum
- Claburn, Pamela 1995. *The Norwich Shawl*. London
- Reilly, Valerie 1996. *The Paisley Shawl*. Glasgow
- Persson, Helen & Anette Kindahl 2009. *Empirens döttrar. Kultur och mode under tidigt 1800-tal*. Stockholm: Signum

Leila Karin Österlind

Litteratur

- Belkaïd, Leyla 1998. *Algéroises. Histoire d'un costume méditerranéen*. Aix-en-Provence: Edisud.
- Crane, Diana 2000. *Fashion and its social agendas: class, gender, and identity in clothing*. Chicago: University of Chicago Press
- Fischer, Gayle V. 1997. »Pantalets and Turkish Trowsers.« *Designing Freedom in the Mid-Nineteenth-Century United States. Feminist Studies*, Vol. 23, No. 1 (Spring 1997)
- Lewis, Reina 1996. *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation*. London: Routledge.
- Martin & Koda 1994. »Orientalism: Visions of the East in Western Dress.« *Exhibition Catalogue*. New York: Metropolitan Museum of Art
- Mernissi, Fatima 2002. *Shahrazad reser västerut. Olika kulturer, olika harem*. Stockholm: Norstedt

Översättningarna från engelska och franska i artikeln är gjorda av författaren.

Marianne Larsson

Otryckta källor

- H&M:s skylt-fönster, Hamngatan, Stockholm, 30 januari 2010
- Hammerfall, rockkonsert på Gröna Lund, Stockholm, 29 maj 2009
- Jöback, Peter: julkonsert i Sveriges Television, 22 december 2009
- Karl XII:s fältdräkt, Livrustkammarens inventarium 1748
- »Personligt och uniformt«, modevisning på NK, Stockholm, 17 mars 2007
- Kd vill ha uniform i skolorna. // www.dn.se/nyheter/politik/

kd-vill-ha-uniform-i-skolorna-1.363658?rm=print, publicerat 050703 (hämtat 091218)

Kongl. Maj:ts Nådige Förordning Och Förbud, Emot Silfwer och Gulds brukande på Officerares Uniformer samt Monderingar. Gifwen Stockholm i Råd-Cammaren then 19 Augusti 1766. // <http://libris.kb.se/bib/3296349> (hämtat 100120)

Kongl. Maj:ts Nådige Förordning, Angående Afskaffande och hämmande af en och annan i Arméén, både wid Cavalleriet och Infanteriet, antagen prydnad i klädnad och uniform. Gifwen Stockholm i Råd-Cammaren then 11 Octobr. 1756. // <http://libris.kb.se/bib/8239345> (hämtat 100120)

Skoluniform? Nej tackl. // www.aftonbladet.se/wendela/barn/article308541.ab?service=print, publicerat 050823 (hämtat 091218)

Svenska Akademiens ordboksredaktion, Lund: uppslagsordet Uniform.

Tummen ner för skoluniform: varken elevorganisationer eller Hem- och Skolförbundet gillar förslaget. // www.aftonbladet.se/nyheter/article451870.ab?service=print, publicerat 050823 (hämtat 091218)

WebaidShop.se: en del av läkarmissionen. // www.webaidshop.se/cat_show.aspx?pro=55 (hämtat 091218)

WebaidShop.se: en del av läkarmissionen. // www.webaidshop.se/cat_show.aspx?pro=57 (hämtat 091218)

Tryckta källor och litteratur

Bellander, Erik 1973. *Dräkt och uniform: Den svenska arméns beklädnad från 1500-talets början fram till våra dagar*. Stockholm: PA Norstedt & Söner

Craik, Jennifer 2005 a. *Uniforms Exposed: From Conformity to Transgression*. Oxford/New York: Bergh

Goda Gramnar: till dig som bor hos Svenska Bostäder (Edition Stockholm Innerstan) 5/2009

Larsson, Marianne 2008. *Uniformella förhandlingar: hierarkier och genusrelationer i Postens kläder 1636–2008*. Stockholm: Nordiska museet

Larsson, Marianne (under utgivning). *Livery Coat, Postal Horn and the National Coat of Arms: the Material's Agency for the Honour and Protection of Seventeenth-Century Post-Carriers*. Heiko Droste (red.), *Organizing the Media Revolution: the Swedish Post from 1636 to 1718*. Stockholm: Södertörns högskola

Latour, Bruno 2005. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: University Press

Mansel, Philip 1982. »Monarchy, Uniforms and the Rise of the Frac 1760–1830.« *Past and Present*, No 96

M-magasin 2/2010

Viveka Berggren Torell

Tryckta källor och litteratur

Berggren Torell, Viveka 2007. *Folkhemmets barnkläder: diskurser om det klädda barnet under 1920–1950-talen*. Göteborg: Arkipelag

Buckingham, David 2000. *After the death of childhood: growing up in the age of electronic media*. Cambridge: Polity Press

Dagens Nyheter 5/4 1951

Eskilstuna bladet oktober 1949

Featherstone, Mike 1994. *Kultur, kropp och konsumtion: kulturociologiska texter*. Stockholm: B. Östlings bokförlag Symposion

Hallström Bornold, Salka 2003. *Det är rätt att göra uppror: Mah-Jong 1966–1976*. Stockholm: Modernista

Husmodern 1937, nr 36 och nr 50, 1935, nr 17, nr 15 och nr 19

Rubinstein, Ruth P. 2000. *Society's child: identity, clothing, and style*. Boulder, CO: Westview Press

Segeberblom, Mats 1989. *Tråden som håller: arbetare och företag i Borås 150-åriga teko-historia*. Borås: Norma

Ungdomsnytt 1956, nr 14 och nr 6, 1958, nr 4 och nr 27, 1959, nr 14

Vårt hem nr 42 1944

Winther Jørgensen, Marianne & Louise Phillips 2000. *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur

Åhlen & Åkerlunds mönsterjournal nr 3 1944

Mer information om barnkläder finns på www.barnklader1900-tal.se

Therése Andersson

Tryckta källor och litteratur

Andersson, Therése 2006. *Beauty Box: Filmstjärnor och skönhetskultur i det tidiga 1900-talets Sverige*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International

Berry, Sarah 2000. *Screen style: fashion and femininity in 1930s Hollywood*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press

Bloomfield Marion 1933. *Filmstjärnornas skönhetsbok. De förnämsta Hollywoodstjärnornas personliga skönhetsråd, samlade och utvalda av Marion Bloomfield*. Stockholm: Skandiapress

Breward, Christopher 2003. *Fashion*. Oxford & New York: Oxford University Press

Filmen nr 5 1920

Filmjournalen 1920, nr 6, 1921, nr 15, 1922, nr 24, 1923, nr 2 och nr 20, 1924, nr 33, 1927, nr 2 och nr 5, 1931, nr 2 och nr 12, 1932, nr 18, 1934, nr 10

Fox, Patty 1995. *Star style: Hollywood legends as fashion icons*. Santa Monica: Angel City Press

- Herzog, Charlotte & Jane Gaines 1985. »Puffed sleeves before Teatime: Joan Crawford, Adrian and women audiences.« *Wide Angle*, vol. 6 no 4
Husmodern nr 17 1930
Lehnert, Gertrud 2000. *Modets historia under 1900-talet*. Köln: Könemann
Mulvey, Kate & Melissa Richards 2001. *Hundra år av mode*. Lund : Historiska media
Seeling, Charlotte 2001. *Mode. Designernas århundrade 1900–1999*. Köln: Könemann
Söderberg, Johan 2001. *Röda läppar och shinglat hår – Konsumtionen av kosmetika i Sverige 1900–1960*. Stockholm: Podium
Wilson, Elizabeth 1985. *Adorned in dreams: fashion and modernity*. New Brunswick: Rutgers University Press

Karin Falk

Litteratur

- Felski, Rita 2003. *Literature after feminism*. Chicago: University of Chicago Press
Friedberg, Anne 1993. *Window shopping: cinema and the post-modern*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press
Huyssen, Andreas 1987. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana Univ. Press
Nava, Mica 1992. *Changing cultures: feminism, youth and consumerism*. London: Sage
Slater, Don 1997. *Consumer culture and modernity*. Cambridge: Polity Press

Anneli Palmköld

Otryckta källor

- Nordiska museets arkiv
Svar på frågelista 239, Textilt återbruk
www.beyondretro.com
www.stadsmissionen.se/Secondhand/Remake
www.myrorna.se
www.emmausbjorka.se
www.tradera.com
www.blocket.se
www.saob.se, uppslagsord: hushålla

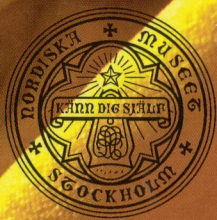
Tryckta källor och litteratur

- Busch, Otto von 2008. *Fashion-able: hacktivism and engaged fashion design*. Göteborg: Göteborgs universitet Grimstad Klepp,
Ingun 2000. Fra eggvendte laken til festlig lapp på baken: Råd og teknikker for å økonomisere med tekstiler 1900–2000. Arbeidsrapport nr 3, 2000 *Lysaker*, SIFO
Marklund, Andreas 2004. *I hans hus: svensk manlighet i historisk belysning*. Umeå: Boréa









NORDISKA MUSEETS FÖRLAG

ISSN 0348 971 X

ISBN 978 91 7108 540 5



9 789171 085405

Mode handlar om det nya, det framåtblickande, föränderliga och förgängliga. Museer och minnen är det som finns kvar. Men att minnas är nödvändigt, även på modescenen, och det som kan framstå som oförenligt är i själva verket fruktbart. Samlade plagg, bilder och arkivmaterial skapar i efterhand en ny förståelse för människors sätt att klä sig, olika tiders trender blir tydliga. Och museernas intresse för mode i samtiden är en förutsättning för samlingarna.

Museer är idag modemedvetna i flera bemärkelser, även om modet i takt med att det fått större betydelse blivit svårare att överblicka. I Fataburen 2010 skildras museernas sätt att samla och presentera kläder och mode – den traditionella dräktforskningens kategorier ställs mot nya perspektiv. Boken speglar också den modekunskap och modeforskning som finns på många håll i dagens samhälle.