



Motedrakt blir musealt kunnskapsfelt, 1928-1960 - å gjøre kropp med moteklær

Av Anne-Sofie Hjemdahl

Anne-Sofie Hjemdahl disputerte 23. august 2013 for PhD-graden i museologi ved Universitetet i Oslo med avhandlingen Liv i museet – Kunstindustrimuseet i Oslo gjør kropp med moteklær, 1928-1960.

November 1933 arrangerte Kunstindustrimuseet i Oslo et storstilt arrangement kalt ”Drakt og dans, bydrakten i Norge gjennom 200 år”. Gjennom ti dager ble gamle drakter vist fram for hovedstadens publikum gjennom historiske danser, særutstillinger, foredrag og egne draktdemonstrasjoner. Det hele kulminerte med en helaftens finale på Casino i Oslo. Det omfattende arrangementet bidro til å etablere motedrakt som gjenstands- og kunnskapsfelt ved Kunstindustrimuseet i Oslo. Men hva var dette nye kunnskapsfeltet motedrakt som Kunstindustrimuseet bidro til å formulere i dialog med norske og nordiske museer? Hvordan skulle det formes vitenskapelig og formidles ut til publikum? Kroppslighet, nærvær og fravær av kropp er en grunnleggende problematikk som knytter seg til klær, og som ikke minst bidrar til å definere klærne som gjenstander. I min doktorgradsavhandling har jeg fokusert på kropp og

gjort relasjonen mellom kropp og klær til et omdreiningspunkt. For hva slags kropp og type kroppslighet skulle Kunstindustrimuseet i Oslo relatere moteklærne til? Hvordan skulle museet gjøre kropp? Ved å gå inn i Kunstindustrimuseet med disse spørsmålene har jeg forsøkt å gi en nyansert forståelse av hvordan motehistorie ble etablert og gjort som musealt kunnskapsfelt i den tiden det kom til og var i en formativ fase. Jeg griper fatt i og beskriver sentrale personer, gjenstander og museale praksiser som var virksomme i museets arbeid i tiden mellom 1928 og 1960.

Jeg presenterer museets kunsthistoriker og direktør Thor Kielland som var opptatt av å bringe drakt inn i museet som en del av kunstindustrien. Jeg følger hans andre kone Edle Due Kielland, som i 1949 ble leder for den nyopprettede tekstil- og draktavdelingen ved museet, og som arbeidet med å profesjonalisere feltet.



Fra Kunstindustrimuseet i Oslos jubileumsutstilling "Vi kan og kunne kle oss. Drakt og mote i Norge 1700-1950", i 1952. Draktene ble delt inn i stilperioder og stilt ut i museets saler. Det øverste bildet viser "Louis-Zeise-drakter" og det nederste "rokokko". Eier: Nasjonalmuseet for kunst, design og arkitektur.



av vitenskapsstudier som kom til på 1970-tallet og som tilbyr en ontologi for hvordan vi kan nærme oss verden som et nettverk av relasjoner. Dette har hatt betydning for hvordan jeg har nærmet meg begrep som kunnskap, praksis, materialitet, kropp og nettverk. Det ga perspektiv på museet som et produktivt sted der kunnskap og fakta blir produsert – og som et virkelighetsproduserende

Jeg fokuserer på det nevnte arrangementet "drakt og dans" fra 1933, en utstillingsbyste som museet etter hvert tok i bruk ved sine utstillinger og på museets dokumentasjonspraksiser. Dette er mine hendelser og aktører som får ting til å skje innenfor det museale drakthistoriske kunnskapsfeltet og som jeg følger i tiden da Kielland satt som direktør.

Teoretisk er avhandlingen inspirert av Aktør-nettverksteori (ANT), en gren

og politisk sted. I avhandlingen fokuserer jeg på kunnskapsproduksjonen og politikken i dette, og jeg fokuserer på museale praksiser. Det har resultert i fire kapitler som kjennetegner museets arbeid med et kunnskapsfelt: prosessen med å få tingene til museet og etablere de som museums-gjenstander, utstilling av gjenstandene og den vitenskapelige dokumentasjonen.

I kapitlet *Saken: kroppen og drakten*, går jeg inn det nevnte arrangementen

tet "Drakt og dans" fra 1933 og analyserer tilblivelsen av motedrakt som gjenstandsfelt. Til arrangementet samlet og lånte museet inn 1200 drakter og draktdeler fra museer og privatpersoner over hele landet som siden ble presentert for publikum på levende modeller. Museet hadde imidlertid både vitenskapelige og politiske interesser i arrangementet. De ønsket å samle inn, registrere, dokumentere og etablere kunnskap om hva som fantes av eldre norske motedrakter i Norge, samtidig som museet i en tid med lite offentlige tilskudd trengte penger til sine omfattende byggeplaner. Utformingen av draktparaden var også lagt opp for å treffe et bredt publikum, skape begeistring og sikre museet inntjening. Ved å se arrangementet som en sak, viser jeg hvordan *vitenskapen* og *politikken* løp parallelt.

Samtidig viser jeg hvordan museet gjorde sin sak, ved å etablere nye begrep, egne ekspertposisjoner på motedrakt og ved å løfte fram alle de frivillige menneskene som var involvert. Hovedfokuset ligger imidlertid på kroppene. Museet valgte å

presentere de fleste draktene på levende borgerskapskropper fra Oslo vest. Disse bidro til å definere draktene som objekt tilhørende det øvre sosiale lag av befolkningen samtidig som de plasserte klærne som gjenstander tilhørende mote- og stilhistorien. Ikke minst var modellene fra Oslo vest viktige for at arrangementet trakk publikum og ble den suksessen det ble.

Under draktarrangementet i 1933 handlet det om å finne de riktige menneskene og kroppene til de individuelt sydde klærne slik at klærne framsto som stilhistorisk korrekte. Da motedrakt etter hvert ble en etablert del av museets gjenstandssamlinger, ble det også gradvis sett som mindre forsvarlig å vise draktene på levende kropp. Problemstillingene knyttet til kropp var fortsatt like aktuell: Hvordan etablere de riktige kroppene til klærne? I tiden mellom 1933 og 1960 arbeidet flere nordiske museer med å utvikle praksiser og tekniske hjelpemidler for å kunne presentere drakter. Et eksempel på dette var en standardisert og fleksibel bysteteknologi utviklet ved Nordiska museet i Stockholm som mange



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

museer siden tok inn i sine utstillinger, deriblant Kunstindustrimuseet i Oslo. Kroppen var blitt en mobil teknologi, slik vi kjenner den fra dagens motemuseer, som gjorde det mulig for museets fagpersonale å presentere en korrekt og profesjonell kropp.

I kapittelet *Teknologier: den enkelte mannequins utforming*, utforsker jeg denne spesifikke bysten. Jeg følger den i dens tilkomst ved draktgalleriet på Nordiska Museet i 1933 og 1934 og peker på dens relasjoner til samtidens funksjonalistiske varehus- og reklameestetikk. Jeg viser hvordan den ble tatt inn i draktgallerier for motedrakt i sentrale nordiske museer og at den også ble brukt på et helt annet kunnskapsfelt: nemlig bondedrakt. På et tidspunkt ble bysten betraktet som en universell teknologi som passet til utstilling av alle typer drakter.

Jeg går også inn i museumsan-sattes bruk og beskrivelser av teknologien og viser at det var en spesifikk kropp den tilsynelatende universelle teknologien hadde som ideal: Det var en feminint kjønnet og rank og stiv stilkropp bysten var ment å produsere. Støttestangen som bar bysten oppe hindret nemlig påkledning av bukser og ben, og gjorde at det ble ansett som en utfordring å lage mannskropper med den. Ved å gå inn bystens materialitet viser jeg at også bysten bidro til å definere klærne som stilhistoriske og feminint kjønnete og at draktene ble fremhevet som estetiske objekt.

Å etablere motedrakt som kunnskapsfelt handlet også om å finne passende måter å dokumentere tingene på. Museene produserte fakta om tingene gjennom et møysommelig registrerings-, og fotograferingsarbeid. I kapittelet *Dokumentasjon I: fotografier av klær, versjoner av kropper*, presenterer jeg enkelte fotografier av drakt

tatt i forbindelse med ulike drakthendelser utenfor og innenfor museet. Sentralt ved museets dokumentasjon var å etablere draktene som museale fakta. Min utforskning av fotografiene viser at den fotografiske og tekstlige dokumentasjonen av draktene endret seg ettersom motedrakt ble en etablert gjenstandskategori i museet. Fra å vise hele drakter på hele menneskekropper ble det etter hvert like vanlig med flere fotografier av samme plagg som viste fram de enkelte plaggdelene. Etter hvert forsvant også de levende modellkroppene ut til fordel for kroppsløse gjenstandsfoto og hele drakter vist fram på diskrete utstillingsbyster. Samtidig økte beskrivelsene av draktene i et forsøk på å etablere et tekstlig grep om materialitetens egenart. Beskrivelsene supplerte fotografiernes manglende evne til å gi korrekte materialopplysninger: som centimetermål, farger og sømtekniske finesser, hvor tekstene nærmest ble til en egen håndverksmessig beskrivelse i seg selv. Jeg viser at draktene gradvis trådte tydeligere fram i museets dokumentasjon, mens individene og menneskekroppene trådte tilbake. Det skjedde med andre ord en bevegelse fra nærvær av levende kropper til et fravær.

I kapittelet *Dokumentasjon II: "Fotos av Edle Due Kielland og Tor B. Kielland i antrekk fra 1950-årene (av privat karakter)"*, har jeg endt opp i museets privatarkiv med museets direktørpar Thor og Edle Kielland. I en samling på 99 fotografier limt opp på museets registreringskort har museets ektepar vendt draktforskningens metoder innover og gjort egne garderobertil gjenstand for en fotografisk dokumentasjon. Samtidig har de skrevet ned opplysninger om hvert enkelt plagg og antrekk. I fotografiene møter vi Thor Kielland som poserer i alt fra underbukser og hverdags

dress til smoking og seremonimesterutstyr, mens Edle Due Kielland viser seg i alt fra gallakjole og sommerkjole til arbeidsantrekk og badetøy. I samlingen etablerer ekteparet sine selvportrett samtidig som de bruker museets dokumentasjonspraksiser til å vitenskapeliggjøre egne garderobes og egne liv.

Dette oppsiktsvekkende materialet framstår som en fullverdig dokumentasjon av to fremstående fagpersoners garderobes og deres liv med en mengde referanser til klespraksis, klesprodusenter og designere. Samtidig er materialet arkivert som en del av museets privatarkiv og aldri blitt anvendt i drakthistorisk sammenheng. I det avsluttende kapitlet diskuterer jeg hvordan fotosamlingen setter hele museets kunnskapsprosjekt på prøve. De singulære kroppens ekstreme nærvær i fotografiene, synes å bli et problem for museet og dets kunnskapsprosjekt om motedrakt. Faktisk synes det som menneskekroppens nærvær umuliggjør at fotodokumentasjonen blir innlemmet i det drakthistoriske kunnskapsfeltet. Kroppene står rett og slett i veien.

I avhandlingen følger jeg etablering av draktkropper gjennom museet, i de mer offisielle og publikumsrettede områdene som utstillingene og paradene tilhører, til praksiser tilhørende museet bakside hvor museets personale holder til: til arkivene og privatarkivene. Orienteringen mot *praksis* gjorde at jeg kunne bevege meg fritt i museet - at jeg kunne følge draktene inn og ut av ulike praksiser: i paradene og utstillingen, i gjenstandsarkivet, i katalogen og i privatarkivet. Det gjorde også at jeg kunne følge draktene fra de ble tatt inn i museet som museumsgjenstander, registrert og dokumentert og ble til museale fakta og fram til deres faglige presentasjon i utstillingen.

Perspektivet åpner opp for og viser at museets gjenstander er skjøre for de praksiser de inngår i og at det produseres langt mer enn kunnskap i slike praksiser. Også begrep, ekspertise, teknologier og prosedyrer kommer til. Ikke minst har jeg vist at det kommer til et mangfold av kropper som i dag holdes sammen av museets arkiv.



Fra Edle Due Kiellands garderobedokumentasjon i 1956. Her viser hun seg i en såkalt "reisedrakt". Fotografiet er tatt på takterrassen utenfor ekteparets leilighet som lå på toppen av Kunstindustrimuseet. Teksten nedenfor viser hvordan draktene også ble dokumentert skriftlig med museets registreringskort. Eier: Nasjonalmuseet for kunst, design og arkitektur.

KATALOG NR.

KUNSTINDUSTRIMUSEET I OSLO

GJENSTAND:

Reisedrakt

MATERIALE:

Lysgrå tweed Grå fiddlutt

BESKRIVELSE:

Drakten kjøpt i Magasin des Modes

INNSKRIFTER OG MERKER:

MÅL:

REPARASJONER:

STED:

ÅR: Drakten 1952 for Ks 182 -drakten kjøpt i Oslo 1953

MESTER:

HVORFRA INNKOMMET:

ANMERKNINGER:

LITTERATUR:

PLATE NR.

KLISJÉ NR.

HVOR UTSTILT: