Gallakjole og underbenklær

Om det private i museets kunnskapsprosjekt

ANNE-SOFIE HJEMDAHL

Title: Ball dress and underwear. On the private in the knowledge project of the museum

Abstract: *The point of departure in this article is a "private" photo collection from 1956, found in the archives of the Museum of Decorative Arts and Design in Oslo. In this collection the married couple Thor Bentz Kielland and Edle Due Kielland, the director at the museum and the head of the textile department, document their own wardrobes through photographs and registration cards. The article explores the hybrid character of this material. The focus is on the relation to the museum's knowledge practices and fashionable clothes as a field of knowledge. In addition it explores the relationships between the expert and the object of knowledge, and the relations between wardrobes and archives. The article also suggests how the ambiguous and multifaceted material may be activated in future research.*

Keywords: Private collections, photographs, archives, fashionable clothes, wardrobes, knowledge production, expertise.

Foran historiske tapeter i direktørleiligheten på Kunstindustrimuseet i Oslo poserer Edle Due Kielland i en svart og hvit gallakjole. Hun holder opp skjortet med den ene hånden slik at kjolens hele bredde kommer til syne. Fotografiet er limt opp på Kunstindustrimuseets registreringskort for gjenstander. Kjolen er typologisert som "gallakjole" og består av "norsk sort og hvit kunstsilke". Bredden blir oppgitt å være ni meter i nedkant, og kjolen blir stedfestet til Oslo år 1949. Under kategorien mester står det: "Komponert av mus.dir. Thor Kielland, sydd i modellavdelingen i Steen og Strøm."¹

Fotografiet tilhører en fotosamling på 99

fotografier som befinner seg på Kunstindustrimuseet i Oslo der ekteparet Thor Bentz Kielland og Edle Due Kielland har dokumentert seg selv og sine garderober. I skiftende omgivelser poserer de to i alt fra smoking og gallakjoler til arbeidsantrekk og undertøy. Med bildene følger opplysninger om klærne skrevet av Edle Due Kielland selv. Samlingen er arkivert i privatarkivet etter Kielland ved Nasjonalmuseet for Kunst, design og arkitektur og er kategorisert som: "Fotos av Edle Due Kielland og Tor B. Kielland i antrekk fra 1950-årene (av privat karakter)".

I en tid var ekteparet ved Kunstindustrimu-

Fig. 1. Edle Due Kielland i gallakjole i hvit og sort kunstsilke komponert av ektemannen Thor Kielland. Foto: Thor Kiellands privatarkiv. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

seet i Oslo sentrale aktører innenfor norsk motedraktforskning. Spesielt i tiden mellom 1945 og 1960 gjorde de to seg gjeldene. Thor Kielland var museumsdirektør, mens Edle Due Kielland var leder for tekstilavdelingen fra 1950. Deres engasjement for motedrakt var del av en samtidig internasjonal interesse innen europeiske og amerikanske museer (Taylor 2004, Palmer 2008, Fukai 2010, Petrov 2012, Riegels Melchior 2014), og gjennom sitt innsamlings-, forsknings- og utstillingsarbeid nedla de et betydelig arbeid med å etablere motedrakt som musealt kunnskapsfelt (Hjemdahl 2013).

Det er museenes kunnskapsproduksjon og de praksiser denne baserer seg på som er tema for denne artikkelen. Museets rolle som kunnskapsprodusent har lenge stått sentralt i museologisk forskning (se f.eks. Hooper-Greenhill 1992, Eriksen 2009, Whitehead 2009, Ruud 2012, Brenna 2013). Likevel er det ikke resultatene, dvs. utstillinger og publikasjoner, jeg vil konsentrere meg om. Artikkelens omdreiningspunkt er museets representasjoner og mer spesifikt: Fotosamlingen som inngikk i ekteparets arbeid med å produsere kunnskap om sin egen garderobe. Jeg vil argumentere for at samlingen bidrar til å tematisere det som kunne kalles "de private prosjektene i museet" – og den bidrar til å synliggjøre et mindre påaktet felt i museologien. Fotografiene tydeliggjør forbindelsen mellom museets samlinger og ansatte og de viser hvordan ansattes liv veves sammen med museets samlinger på måter som kan være vanskelig å forstå. Jeg vil også argumentere for at fotosamlingen til tross for sitt private tilsnitt, må ses som en del av museets vitenskapelige kunnskapspraksiser og at den inngår i "kunnskapsprosjektet om mote". Det er altså som gjenstandsdokumentasjon og som en spesifikk *museal praksis* jeg vil nærme meg fotomaterialet der ekteparet frodig stiller sine garderober og liv til skue.

Første gang jeg støtte på samlingen var i forbindelse med kildearbeidet til avhandling min om Kunstindustrimuseet i Oslo. Jeg undersøkte museets arbeid med å etablere motedrakt som kunnskapsfelt og var opptatt av hvordan museet forholdt seg til og gjorde kropp med moteklærne. Forundret og nysgjerrig ble jeg grepet av det som møtte meg. Hva var disse bildene og hvordan skulle jeg forstå dem? Ved hjelp av museets faste fotograf Karl Teigen og museets registreringskort for gjenstander, hadde museets eksperter gjort seg selv og sine egne garderober til gjenstand for dokumentasjon.

I artikkelen "Det beskjedne vitnet" understreker vitenskapsteoretikeren Donna Haraway hvordan evnen til å etablere fakta og produsere viten i den vestlige verden er tuftet på en beskjedenhet og på en forskerfigur som står i en usynlig og uplettet kultur: "[T]roen på det usynlige selvet er den moderne, profesjonelle, europeiske, maskuline vitenskapelige beskjedenhetsdydens særtrekk" (Haraway 2001:190). Det overraskende med fotografiene av Thor og Edle, er at de så tydelig bryter med det idealiserte bildet av den usynlige forskeren som bevitner kunnskapsprosessen og som legitimerer kunnskapen som nøytral og interessefri. I stedet blir de selv en del av kunnskapen som produseres, og det i en tid hvor et strengt objektivt vitenskapsideal var rådende. Det er også her fotografiene synes å skape uro. De forrykker den tradisjonelle relasjonen mellom eksperten og kunnskapsobjektet, og gjør den på nye og overraskende måter. Slik inviterer fotografiene til refleksjon rundt museets kunnskapsproduserende praksiser.

Jeg vil undersøke hva som skjer når museale dokumentasjonspraksiser utviklet for motedrakt blir vendt innover på draktekspertene selv og applisert på deres egne klær og kropper. Hva slags fotografier kommer til og hvordan står disse i forhold til museets kunnskapsprosjekt om mote? I en bredere historisk kontekst er det relasjonene mellom *ekspert* og *kunnskapsobjekt* og relasjonen mellom *garderobe* og *arkiv* jeg utforsker. Avslutningsvis vil jeg dessuten spørre hvordan et slikt materiale kan aktiveres i forskning.

Ved å problematisere en spesifikk fotosamling og dets arbeid i museet er artikkelen et forsøk på en mer problematiserende tilnærming til fotografiene i kulturhistorisk orienterte museer (Edwards & Lien 2014:3). Samtidig kan artikkelen ses som et bidrag til økt kunnskap om norsk museumshistorie og motehistorie.

FOTOGRAFIET I MUSEETS KUNNSKAPS- PRODUKSJON: SELVBILDER OG INSKRIPSJONER

Det var i 1956 at Thor Kielland og Edle Due Kielland bestemte seg for å dokumentere sine garderober. Da var Thor og Edle henholdsvis 62 og 53 år. De hadde vært gift i seks år og begge var veletablerte fagpersoner. Thor hadde fungert i direktørstillingen ved Kunstindustrimuseet siden 1928 og hadde jobbet ved museet som konservator siden 1918. Han hadde dessuten doktorgrad i kunstindustri (1927), kunne vise til et langvarig engasjement i Foreningen Brukskunst og var leder i Norske museers landsforbund (1936–48). Dessuten var han president i den norske seksjon av det internasjonale draktnettverket *Centro Internazionale delle Arti e del Costume* (Opstad 2009). Edle på sin side hadde en kortere fartstid på museet. Hun kom til Kunstindustrimuseet i 1945, etter å ha jobbet på Norsk Folkemuseum på Bygdøy og på Maihaugen på Lillehammer. I denne perioden hadde hun også gitt ut en bok om tekstil og broderi (Astrup *et al.* 1943).

I 1956 kunne ekteparet se tilbake på det betydelige arbeidet de to hadde gjort for å etablere kunnskap om motedrakt. Det innebar: Innsamling av eldre moteklær, og etablering av kunnskap om deres materiale, design, produksjon og estetiske verdi (Riegels Melchior 2014:7). Det hele skjedde ut i fra en estetisk tilnærming med fokus på *hele antrekk*, inklusive klær, undertøy, hår og tilbehør. Det handlet om å identifisere motedraktenes silhuetter og plassere dem langs en stilhistorisk tidsakse. Samtidig var det vesentlig å kunne kontrastere og sammenlikne de norske klærne med de europeiske moteidealene. Videre ble klærne forstått ut i fra klart strukturalistiske prinsipper, hvor kjønn, bruksområde og klasse var viktige kategorier. Moteklær var et kunstindustrielt

kunnskapsfelt som både handlet om og som tilhørte overklassen og byborgeren – klart avgrenset fra forskningen på bondens folkedrakt (Gradén & McIntyre 2009, Hjemdahl 2013).

I 1956 valgte altså ekteparet å vende sine fagblikk mot egne klessamlinger. Garderober kan betraktes som et personlig arkiv som bidrar til å fortelle individets historie (Kleine *et al.* 1995:328). Dette aspektet vil være tilstede i min gjennomgang av ekteparets garderobedokumentasjon. De siste årene er garderoben også blitt fremhevet og problematisert som et privat, sosialt og fysisk rom (Skov 2011, Klepp 2014, Skjold 2014). Inspirert av sosiolog Erving Goffmanns teorier om *backstage* og *frontstage*, har moteforskeren Lise Skov karakterisert garderoben som et privat sted hvor vi oppbevarer våre klessamlinger og hvor vi forbereder våre sosiale opptredener (Goffmann 1992, Skov 2011). Garderoben er stedet hvor vi administrerer og vokter våre klær og våre *selvbilder* (Skjold 2014:31). Kombinert med teorier som mer spesifikt knytter seg til fotografiets rolle i museenes kunnskapsproduksjon vil disse perspektivene være nyttige.

Situasjonen var at på det tidspunkt ekteparet Kielland foretok sin dokumentasjon, hadde fotografiet lenge hatt en betydningsfull rolle i ulike vitenskapers kunnskapsproduksjon (Daston & Galison 2007:130, Larsen & Lien 2007, Mortensen 2012). Ikke minst hadde tanken om at fotografiet kunne brukes til å gjengi gjenstander en lang historie (Talbot 1969).

I museologisk forskning er det blitt pekt på hvordan fotografiet er blitt brukt for å bære fram ulike former for sannhet og spesifikke historiske narrativ om gjenstanden (Edwards & Lien 2014:7). I følge fototeoretikeren Elizabeth Edwards har fotografiet fungert som et *retorisk substitutt* – som et avtrykk av objektene som gir inntrykk av åpenhet og sannhet (Edwards 2001:55). Det har bidratt til å skape

kunnskap og en egen diskurs om objektene – som siden er blitt naturalisert inn i museets kuratoriske praksiser (Edwards 2001:51). Museets dokumentasjonsfotografier har med andre ord fungert som hva vitenskapsteoretikeren Bruno Latour (2011) omtaler som *inskrripsjoner*. De er representasjoner av empiriske belegg, laget for å produsere og spre kunnskap og de har en *materialitet* som gjør at de lett kan flyttes rundt. Vitenskapelige disipliner kan ikke eksistere uten at det blir funnet opp et visuelt og skrevet språk som etablerer kunnskap og som gjør kunnskapen flyttbar, hevder Latour. Slik har fotografiet, som øvrige inskrripsjoner, en dobbelt rolle i museet ved at det produserer kunnskap om museets gjenstander – og selv er en gjenstand som flyttes rundt. I min utforskning av fotosamlingen etter Thor og Edle er fotografiernes grad av mobilitet et sentralt aspekt.

Inspirert av "kritisk museologi" og aktør-nettverksteori (ANT) er jeg også opptatt av fotografiernes plass i kunnskapsprosessen, og de øvrige fenomen og relasjoner som samtidig ble etablert, såkalt *samprodusert*, i ekteparets garderobedokumentasjon.² Innenfor den kritiske museologien blir fokus rettet mot museale praksiser og på de ting, aktører, steder og teknologier som inngår i museets praksiser. I tillegg til spørsmål om *hva* slags kunnskap museet produserer og *hvorfor* de gjør det, er det en betydelig interesse for *hvordan* kunnskapen gjøres (Marstine 2008, Brenna 2009, Macdonald 2011:8, Maurstad & Hauan 2012). Oppmerksomheten er rettet mot tingenes og kunnskapens *tilblivelse*, framfor deres væren – ja eller *science in the making*, som lenge har stått sentral innen ANT (Latour & Woolgar 1979). Dessuten er fokus rettet mot tingenes mulighet til å ha aktørstatus i et nettverk og ha en effekt. Framfor å se fotografiene og gjenstander forøvrig som passive objekt som kun blir tilskrevet

10 mening, er jeg åpen for at gjenstandene kan ha en *agens*, slik det åpnes for innen ANT (Asdal *et al.* 2001, Latour 2005).

På de kommende sidene vil jeg diskutere hvordan fotografiene kan forstås i lys av det kunnskapsprosjektet om motedrakt som ekteparet bedrev. Jeg vil fokusere på bildenes innhold så vel som på deres materialitet. Slik stiller jeg meg på linje med den materielle vendingen som har funnet sted innen fotostudier (Edwards 2001, Sasson 2004, Dahlgren 2009, Edwards & Lien 2014), hvor fotografiet ses som et "mangefasettert objekt som skapes i relasjonen mellom innhold, materialitet og kontekst" (Sasson 2004, Dahlgren 2009:63). Det betyr ikke minst at jeg vil fokusere på museets forvaltning av samlingen og den "forstyrrelse" fotografiene på sitt stillferdige vis synes å utøve i museumsinstitusjonen. Jeg er altså åpen for at fotografiene gjennom sitt innhold og materialitet har en *agens* – og en reell virkning (Asdal *et al.* 2001, Edwards & Lien 2014).

BORGERLIG OG REPRESENTATIVT

Som nevnt kan garderoben ses som et privat *backstage* hvor vi forbereder våre sosiale opptredener og administrerer våre selvbilder. Da Thor og Edle dokumenterte sine garderober var det heller ikke snakk om en fullstendig registrering av det totale innholdet i ekteparets klesskap. I stedet dreide det seg om en dokumentasjon av et utvalg *antrekk* for ulike anledninger, med det som måtte høre til av hatter, sko, smykker, slips osv. Det var med andre ord antrekk beregnet for livets ulike "sosiale opptredener" som ble dokumentert i disse fotografiene. Unntaket var da fotograf Teigen vendte objektivet mot Thors garderobeskap og fotograferte hans slips-, dress- og skosamling.³ I fotografiene møter vi klær for en rekke ulike sosiale anledninger: Galla, smoking, daglig an-

trekk, hverdagsklær/arbeidsantrekk, sports- og fritidsantrekk (inklusive badetøy) og til sist undertøy og nattøy. I hovedsak er det også Thor og Edle som med egne kropper selv framfører sine klær. Slik fulgte de en vanlig dokumentasjonspraksis i tidens museer hvor det var utstrakt bruk av levende modeller (Hjemdahl 2013).

Antrekkene ble dessuten fremført og dokumentert inne i og rundt ekteparets leilighet som de fikk bygget etter 1945 og som ligger som en penthouse på toppen av Kunstindustrimuseet i St. Olavsgate 1, i Oslo. Samtlige fotografier var også klebet opp på museets registreringskort.

I fortsettelsen vil jeg gå tettere på hvordan ekteparet gjorde de ulike antrekkene fotografisk, med blikk for de *inskrripsjoner* og *selvbilder* som ble skapt og for de fotografiske sjangre som var i spill. I en historisk anlagt artikkel om drakt og motebilder på Nordiska museet i Stockholm viser kunsthistorikeren Anna Dahlgren hvordan klær og mote ble gjort i svært ulike sjangre: I visittkortfotografiet og moteportrettfotografiet, i mer rene gjenstandsfoto med narrativt tilsnitt og i helt registrerende gjenstandsfotografier uten noen form for kontekst (Dahlgren 2010).

La meg vende tilbake til bildet av Edle Due Kielland i sin sorte og hvite gallakjole. Denne poserte Edle i foran et stort flott skap i leilighetens mest representative rom, stuen. Dette var typisk. Galla-, smoking- og festantrekk viste Thor og Edle gjerne i direktørleilighetens stue med et borgerlig interiør. Foran historiske tapeter og gamle stilmøbler viste de sine festkjoler og smokinger og visualiserte sine representative og offentlige kropper. Dette gjaldt særlig ved dokumentasjonen av Thor Kiellands garderobe. Et eksempel er dokumentasjonen av hans sommersmoking, hvit smokingjakke med sorte bukser, som han med alvorlig mine og med hendene på ryggen, poserte foran historiske tapeter. Etiketten som knyttet seg til et slikt fest- og statusantrekk ble illustrert med en

mindre fortelling i anmerkningsfeltet på registreringskortet:

Dr. Kielland var nordisk representant på kongressen i Venedig. Første aften var kongressen (12 personer) prins Bolomeos gjester til middag. Alle i hvit smoking uten dr. K. (Kielland). Neste aften var dr. Kielland i middag hos dir. et eller annet. Av høflighet mot dr. K (Kielland) møtte verten i svart smoking, mens dr. K (Kielland) i løpet av dagen hadde anskaffet hvit smoking. 3 aftens fest var alle i hvit smoking.⁴

Den anekdotiske teksten viser til Kiellands anskaffelse av sin sommersmoking, samtidig som fortellingen understreker hvilken sosial uro feil antrekk kan gi. Det hele avslutter i god fortellertradisjon med at den sosiale orden gjenopprettes tredje og siste kveld da alle representantene møter i hvit smoking. Ved dokumentasjon av representative og offentlige antrekk som på 1950-tallet forholdt seg til en streng etikette, virket altså den sosiale anledningen ofte styrende på fotograferingen. Det gjaldt også da ekteparet fotograferte sine ytterantrekk og til en viss grad arbeidsantrekk. Slike klær ble fotografert utendørs i ulike omgivelser rundt ekteparets leilighet. I et fotografi har Thor Kielland stilt seg opp foran egen inngangsdør for å posere "formiddagsantrekk: stripebukser og jakett". Han har på seg flosshatt, jakke og bukse, en stokk i den ene hånden og hansker i den andre. I dette fotografiet var det Kiellands *yrkesmessige status* som direktør for et kunstinstrimuseum som ble tydelig, og i likhet med flere av de andre fotografiene ble det kommunisert klasse og sosial status. Sjangermessig gjøres fotografiet som et tradisjonelt representativt portrett. Hvis vi skuer til det malte portrettet, var dets viktigste hensikt nettopp å markere klasse og status, og avbildningenes oppgave var å ivareta en representativ funksjon (Ugelstad 2004).

Fig. 2. Thor Bentz Kielland i formiddagsantrekket "Jakett og stripebukser." Foto: Thor Kiellands privatarkiv. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

NEW LOOK PÅ TAKTERASSEN: FRITIDSANTREKK

I en del bilder ble også urbane utendørsomgivelser brukt som *location* for dokumentasjonen. Et eksempel er fotografiet av Edles hjemmesydd stripe sommerkjole fra 1953 med smal midje, flommende skjorter og tydelige elementer av Christian Diors *New Look*. Kjolen var som mange av hennes andre kjoler tegnet av ektemannen Thor, noe som alltid også ble notert i opphavsfeltet på registreringskortet. Ved dokumentasjonen av kjolen står Edle på leilighetens takterrasse med hvite lave sko.

KATALOG NR.	KUNSTINDUSTRIMUSEET OSLO
GJENSTAND:	Førmiddagsbuntrekk "Jakett og stripete bukser".
MATERIALE:	Jaketten sort ull, sort silkefôr.
BESKRIVELSE:	Dressen vest sydd hos Ansgar Graness, Oslo, grått silkefôr, 1950. Flosshatt norsk: "Jackson & Co. London. Importert av Hans H. Holm, Christiania". Bukserne grå, stripet, kjøpt i Prag 1938. Malapkester med gullknapp, London 1917. Grått-fermet sikkerhetslås fra Fiddley Acre, London, 1950.
INNSKRIFTER OG MERKER:	
MÅL:	
REPARASJONER:	
STED:	Oslo
ÅR:	1938.
MESTER:	Widén, Oslo.
HVORFRA INNKOMMET:	
ANMERKNINGER:	Det hører også til sort vest av hvit "under-vest". De stripete bukser ble kjøpt i Prag da dr. Kiel-lands bukser og et forbrukt av transport blev blev stjålet blandt utstillingsgodset til norsk utstilling i Prag. Fønter av strikket flosshatt kjøpte dr. Kielland en hos Koch & Co, London 1956.
LITTERATUR:	
PLATE NR.	
KLISJÉ NR.	HVOR UTSTILT:

Edles ansiktet er vendt mot lyset og hun har armene på ryggen. I bakgrunnen vises spiret fra Trefoldighetskirken mot en skyfylt himmel. Det er noe romantisk og øyeblikkspreget ved fotografiet. Den lyse kjolen tar all plass i bildet og i et øyeblikk synes Edles kjoleskjørt nærmest å få et løft av vinden.

Mer uformelle antrekk som soldrakt, sommerkjoler, overall, hverdagsdresser og liknende, ja klær og antrekk som i større grad var ment for fritid og bevegelse, ble som Edles sommerkjole tatt med ut på leilighetens takterrasse og dokumentert i et urbant men likevel grønt miljø. Fotografiene var ikke fullt så oppstilt som festklærne og de relaterte seg til andre fotografiske sjangere, slik som den dokumentariske *snapshot*-realismen som gjorde seg gjeldende innen motefotografi på 1930- og 40-tallet med en naturlig "utendørs-realisme" og "storby-fasinasjon" (Andersen 2006:121–122).

De representative fotografiene skapte klasespesifikke, påkledde og disiplinerte *selvbilder* av Thor og Edle i fest- og arbeidsliv. Derimot var det langt mer avslappede bilder av ekteparet i fritids- og sportsklær som ble produsert på leilighetens takterrasse. Til sammen viste disse fotografiene et bilde av det borgerlige seksjonsdelte livet. I registreringsopplysningene sto det minimalt om bruk, i stedet bidro de romlige rammene til å definere klærne og deres sosiale bruksområde. Slik knyttet ekteparet an til 1950-tallets strukturalistisk influerte undersøkelser av draktbruk med røtter i etnografiske kartlegginger.

Likevel ble ikke alle antrekk dokumentert med fortellende rammer. Det synes som om jo mer spesifikke antrekkene var, jo mindre åpenbart var det hvordan de skulle fotograferes. Dette viste seg blant annet i forhold til ekteparets badetøy, i forhold til en fangeuniform fra Grini som Thor Kielland hadde brukt i en periode under 2. verdenskrig og i et seremo-

Fig. 3. Edle Due Kielland i sommerkjole, tegnet av Thor Kielland. Foto: Thor Kiellands privatarkiv. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

nimesterantrekk for universitetet i Oslo som han selv hadde designet. Disse antrekkene ble fotografert med et grunt hvitt billedrom med jevn belysning. Slike rene gjenstandsfotografier – rensket for all fortellende kontekst, hadde sin parallell i museets draktdokumentasjon slik den foregikk på 1950-tallet (Hjemdahl 2013).

”GARDEROBEØYEBLIKK”

I tillegg ble en stor mengde antrekk fotografert på ekteparets soverom foran deres speilbelagte garderobe. Her blir vi rent fysisk tatt med til det private rommet hvor ekteparet oppbevarer

14 sine klessamlinger, til soverommet og gardero-
ben. I disse omgivelsene poserte og dokumen-
terte Edle Due Kielland omtrent halvparten av
sine 70 antrekk som besto av alt fra galla- og
arbeidsklær til undertøy, mens Thor Kielland
brukte de samme omgivelsene til å dokumen-
tere nattøy, undertøy og en og annen dress. I
disse fotografiene er det flere ting i spill og de
romlige omgivelsene får en særlig agens i for-
hold til de ulike typene antrekk som ble doku-
mentert.

La meg gå tettere på et fotografi av Edle. Hun
viser fram en mørk ankellang smokingkjole fra
1951, tegnet av Thor og sydd av en fru Wolf.
Fotografiet er tatt foran det delvis speilbelagte
garderobeskapet hvor Edle framfører det mør-
ke smokingantrekket i stående positur med
mørke sko og en lys stor veske som kler kjolens
omfangsrike skjørt. I fotografiet har både gar-
deroben – stedet der vi skaper og administrerer
våre kropper – og garderobespeilet en sentral
rolle. Edles lokalisering understreker det som
er blitt kalt *the wardrobe moment*, eller påkled-
ningsøyeblikket, hvor vi velger vårt antrekk og
påkledningen skjer (Woodward 2007).

Samtidig bidro garderobespeilet midt i foto-
grafiet til at Edles smokingantrekk ble ekspon-
nert forfra og bakfra i ett og samme fotografi.
Speilet og fotografiet er nært beslektet i den
forstand at de har en evne til å reflektere et øy-
eblikks virkelighet gjennom ”fotografiske bil-
der” (Edwards 2001, Hollander 1993). Her bi-
dro spillet mellom speil og fotografi til å mang-
foldiggjøre og skape et mer fullstendig bilde av
Edles smokingkjole – samtidig som det fanget
opp antrekkets tekstur, snitt og identifiserende
detaljer.⁵ Slik fikk fotografiet karakter av å være
en mer registrerende og objektivt draktstudie.

Fotografier som spilte ut påkledningsøye-
blikket og som fokuserte klærnes detaljer var
det, som nevnt, også kvantitativt flest av i do-
kumentasjonen av Edles garderobe, selv om

Fig. 4. Edle Due Kielland i mørk smokingkjole. Foto:
Thor Kiellands privatarkiv. Nasjonalmuseet for
kunst, arkitektur og design.

det fantes enkelte slike bilder av Thors antrekk.
Kan hende kan forholdet ses i lys av at museets
kunnskapsproduksjon som særlig fokuserte på
kvinnens klær og alle de detaljmessige finesser
som fantes i hennes garderobe.

Også undertøy ble dokumentert foran gar-
derobespeilet på soverommet og iscenesatt i
sitt rette romlige element samtidig som dette
på sitt vis viste til ”garderobeøyeblikket”. Like-
vel fikk speilteknikken et pussig utslag da re-
lasjonen mellom kropp og klær endret seg og
”antrekket” fordret at det ble vist mye hud og
bare små områder av kroppen var dekket med

Fig. 5. Thor Bentz Kielland i antrekket som benevnes som "sommer, underbenklær." Foto: Thor Kiellands privatarkiv. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

klær. Det viste seg særlig i dokumentasjonen av Thors undertøy.

I et slikt undertøysfotografi poserte Thor Kielland antrekket: "sommer, underbenklær", i teksten: "Hvit bomull, vevet som fint nett". Han bar sin hvite Dovre underbukse fra 1955, kun iført tøfler og strømper. I anmerkningsfeltet ble det opplyst at han også har "8 hvite og lyseblå med trøier av bomull og silke". Fotografiet som var ment som en dokumentasjon av en standardisert og mannsunderbukse framstår imidlertid her mer som en studie av Thors 62-år gamle aldrende mannskropp eksponert

forfra så vel som bakfra.⁶ Det samme skjedde da Thor ble fotografert i sitt makkl undertøy som mer enn antydte hans genitalier. I disse fotografiene ble ikke kroppen bare mangfoldiggjort, men også gjort særlig tilstedeværende – og fotografiene fikk en helt annen karakter. Samtidig var det kun Thor som eksponerte seg på denne måten.

Da Edle dokumenterte sitt nattøy og undertøy, foregikk fotograferingen i de samme omgivelsene, men til å posere nattkjoler, morgenkåper og underbukser, brystholdere, strømpeholdere og liknende valgte Edle en annen strategi enn sin mann. Til arbeidet med å fremstille og dokumentere denne privatiserte delen av garderoben hadde hun hentet inn en kroppslig stedfortreder, en mørkhåret og kortklipt utstillingsdukke fra en av de samtidige moteforretningene – en stiltypisk kropp for sin periode, låst i en bestemt kroppspositur. Dукken ble stilt opp på samme måte som Edle selv hadde gjort i de andre soveromsfotografiene, foran garderobespeilet. På registreringskortene var det i tillegg tidvis ført opp kryssreferanser til hvilke ytterantrekk undertøyet hørte til.

Edles håndtering viser imidlertid at det å anvende museets faglige praksiser på egne klær og kropper ikke var uproblematisk. Undertøyet ble ansett som et innerplagg, en privatisert del av garderoben som det lenge var vanskelig å stille ut i offentlighet.⁷ Likevel inngikk undertøy som en sentral del av kunnskapsprosjektet om motedrakt som Thor og Edle utviste et faglig engasjement i. De ivret for å få samlet inn undertøy til museets samlinger. Interessen var imidlertid ikke først og fremst rettet mot undertøy i seg selv, men undertøyet betydning for å kunne rekonstruere fortidens moteantrekk med den riktige stilmessige silhuetten og "holdningen" (Kielland 1952).

Samtidig var det ved dokumentasjonen av den privatiserte delen av garderoben at utfor-

Fig. 6. Edle Due Kielland i antrekk som benevnes som "sommer, underbenklær" presentert av en utstillingsdukke på ekteparets soverom. Foto: Thor Kiellands privatarkiv. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

dringene ved å gjøre seg selv til kunnskapsobjekt ble særlig tydelig. Nå syntes ikke det å være et problem for Thor Kielland, som tilsynelatende uten blygsel påtok seg jobben med å gjøre undertøysgarderoben med egen kropp. For Edle var situasjonen annerledes. Strategien hennes ble å fjerne eget subjekt og ta inn en "død" kropp – som også var en museal strategi – og som gjennom sin vareaktighet og livløshet bidro til å stabilisere undertøyet og nøytrali-

sere seksuelle spenninger som måtte oppstå i eksponeringen av eget undertøy.

Så langt har jeg trukket fram de fortellingene og *selvbilder* som kom til med Thor og Edles garderobedokumentasjon og vist hvordan de relaterte seg til kunnskapsprosjektet mote-drakt. Videre har jeg løftet fram de problematikker som oppsto da museets fotografiske dokumentasjonspraksis ble anvendt på spesifikke deler av garderoben. Mer sporadisk har jeg hitil fokusert på de registrerings- og arkivpraksisene som fotografiene og garderobene ble innlemmet i, og på relasjonen mellom ekteparets garderober og arkivet.

GARDEROBER OG ARKIV: "COCKTAIL-KJOLE, BLÅ MØRK RIPS, OSLO, 1949"

Som nevnt er garderoben blitt karakterisert som en personlig samling og et rom for individets historie, samtidig som den er blitt beskrevet som en buffer mellom marked og konsument, mellom klærnes tilvirkning og deres fremtidige bruk (Skjold 2014). Slike karakteristikk bidrar til å relatere garderoben til nyere forståelser av arkivet hvor det ses som en overgripende kategori. Sosiologen Claire Waterton argumenterer for eksempel for å se arkivet som en *beholder* – som inkluderer teknologier som blir brukt for å lagre objekter og kunnskap, for å overgi dem til minnet og fremtidig bruk. Derfor mener Waterton at arkivet kan være alt fra det enkle regnearket og artsinventaret til den computerbaserte databasen i museet (Waterton 2010). Poenget er at det finnes en materialitet som holder ting sammen og som setter premisser i forholdet mellom *minnet* og *fremtidig bruk*. I dette inngår garderoben med sine lagrings- og ordningsprinsipper. Også museets registreringskort for gjenstander blir å betrakte som et slikt arkiv. Da ekteparet valgte å bruke museets ferdigutfylte registre-

A black and white photograph of a woman standing in a room, facing the camera. She is wearing a dark, high-collared, buttoned dress with a belt. The dress has a high collar, a row of buttons down the front, and a belt with a buckle. She is also wearing dark shoes and holding a small bag. A large mirror in the background reflects her side profile. The room has a patterned rug and a framed picture on the wall.

Kunstindustrimuseet systematiserte kunnskapen om museets gjenstander med følgende orden: "Gjenstand", "materiale" og "beskrivelse", "innskrifter og merker", "mål" og "reparasjoner". Videre fulgte proveniensopplysningene: "Sted", "år" og "mester". Til sist fulgte

Jaketten sort ull, sort silkefôr. – Duegrå vest sydd hos Ansgar Graanas, Oslo, grått silkefôr, 1950. Flosshatt mrk. Jackson & Co. London. Importert av Hans H. Holm, Christiania. Benklærne grå, stripet, kjøpt i Prag 1938. Malakkastokk med gullknapp, London

- 18 1917. Grått-ternet silkeslips fra Picadelly Arcade, London, 1950.

I anmerkningsfeltet lenger nede, stod det:

Det hører også til sort vest med hvit 'undervest'. De stripe buksene ble kjøpt i Prag da Dr. Kiellands bukser og et fotografi av kronprins Olav blev stjålet blant utstillingsgodset til norsk utstilling i Prag. Foruten avbildede flosshatt kjøpte dr. Kielland en hos Loch & Co, London 1956.⁸

Det viktige var å skille det ene året fra det andre. De fleste av Thor og Edles antrekk var tidfestet til etter 1945 og 2. Verdenskrig. Edles garderobe var noe yngre enn Thors. Datering understreket viktigheten av å relatere klærne til den kronologiske tiden. Slik ble også relasjonen til moten og motesystemet tydelig. Etymologisk har ordet *mote la mode* samme rot som *modernité* som betegner *det nye*, det som er *dagens* (Breward & Evans 2005). Tid og endring står helt sentralt innen vestlig mote (Wilson 1989:9, Svendsen 2004:21–34). Datering dokumenterte at ekteparets klær hadde en viss grad av tidsriktighet over seg, og slik skapte de bilder av seg selv som moderne og del av sin tid.

En annen sentral forbindelse som ble etablert i registreringene var til *geografiske steder* – og da fortrinnsvis til europeiske storbyer med sine motehus og markeder. Storbyer som København, Stockholm, Paris, London, Venezia og Oslo gikk igjen. Stedene viste til hvor klærne var produsert og kjøpt, det vil si opplysninger som viser til moten som et barn av byen og det urbane (Wilson 1989:13), og som i sin tur skapte bilder av kropp som tok inn storbyens nye impulser, varer og ideer.

Til sist fulgte merkevarenavnene, systuene og varehusene. Ofte opptrådte butikknnavnet Hatteholm, da Thor Kielland navnga hvor

han kjøpte sine hatter. Ellers ble en rekke av klærne hans kjøpt på det store og velkjente varemagasinet Nordiska Kompaniet i Stockholm. I Edle Due Kiellands tilfelle var det de etablerte modellavdelingene i Oslo, som Steen & Strøm, og Molstads modellavdeling som ble oppført som mester eller kjøpssted, butikker med Paris som sitt største forbilde (Kjellberg 2000). Men også syerskene som sydde klær etter tegning fra Thor ble navngitt. Det samme ble varemagasinene som Magasin du Nord i København, Nordiska Kompaniet og Under-tøysmagasinet.

Registreringene knyttet klærne til den kronologiske tiden, til storbyen og markedet. Slik ble også Thor og Edles garderober innlemmet i moteforskningens kunsthistoriske tilnærming hvor datering, moteskaper og produksjonsforhold var vesentlige prinsipper for å organisere viten om klærne (Wilson 1989:51, Riegels Melchior 2014). Registreringene bidro ikke minst til at ekteparets klær og kropp ble skrevet inn det klassespesifikke kunnskapsfeltet som moteklær tilhørte.

De skriftlige registreringene gjør det langt lettere å oppbevare og forstå ekteparets garderober som et arkiv i framtiden. Ofte blir arkivet tenkt i forhold til historie og fortid, men som de siste tiårenes problematisering av arkivet har lært oss, må arkivet snarere ses som et sted der både glemsel og hukommelse skapes (Foucault 1972, Derrida 1996, Waterton 2010). I følge filosofen Jacques Derrida handler arkivet først og fremst om framtiden og livet (1996:36). Slik fremfører arkivet, blant annet gjennom sine kategoriseringssystemer, ideer om det menneskelige subjektet og hvordan vi kan og skulle leve i verden (Waterton 2010:648). Arkivet er en aktiv medskaper av verden og av hvordan vi skal forstå den. Det er dette sporet jeg vil forfølge når jeg vender oppmerksomheten mot de materielle sidene

ved dokumentasjonen og Kunstindustrimuseets forvaltning av materialet.

FOTOGRAFIER PÅ VENT

Hvordan Thor og Edles garderobefotografier ble til, kom til museet, deres bevegelser og konsum – ja, det som gjør fotografiet til et "fotografisk dokument" og som innen fotohistorisk forskning blir omtalt som *fotografiets funksjonelle kontekst* (Dahlgren 2009:64), finnes det lite og usikker informasjon om.

I Kunstindustrimuseets arkiv har jeg ikke klart å finne informasjon som forteller om omstendighetene rundt etableringen av fotografiene. Heller ikke finnes det sikker kunnskap om hvordan materialet kom til museets arkiv. I følge museets ansatte ble fotomaterialet "funnet" i en safe som kun museets direktør og hans sekretær hadde tilgang til.⁹ Sammen med fotografiene lå et skriv som Thor og Edle forfattet sammen etter festen i anledning nyåpningen av museet i 1949 med nærgående beskrivelser av gjestenes antrekk og utseende. Skrivet lå i en konvolutt og under tittelen hadde Edle skrevet med håndskrift: "Åpnes ikke før om 50 år".¹⁰ Siden fotomaterialet ble funnet sammen med skrivet, har det i ettertid hersket usikkerhet om også fotoene var underlagt samme 50-års klausul.¹¹ Dessuten har det rådet tvil om hvordan skrivet og fotografiene faktisk kom til museets safe.¹²

De arkivmessige omstendighetene rundt fotografiene kan si noe om hvilke interesser ekteparet Kielland kan ha hatt med fotografiene. Framfor å skulle vises fram offentlig og reise geografisk i sin samtid – slik andre gjenstandsfoto gjerne gjorde, er det mye som tilsier at ekteparets dokumentasjon fra 1956 var tidsbilder ment for en framtidig offentlighet. Bildene skulle reise i tid og de var en del av Thor og Edle Due Kiellands kommunikasjon med noen

ukjente mottakere i framtiden. Kan hende var det framtidens kunst- og drakthistorikere ekteparet snakket til i teksten fra 1949 og i garderobedokumentasjonen fra 1956?

Bruno Latour er opptatt av de ulike typer inskripsjoner forskningen produserer og hevder at graden av abstraksjon avgjør hvor lett inskripsjonene lar seg flytte og bruke som belegg i ulike vitenskapelige sammenhenger (Latour 2011). Som vist var Thor og Edles garderobefotografier lite standardiserte, men ofte svært romlig og kroppslig situert. De relaterte seg dessuten til ulike fotografiske sjangre. Tidvis ga dette fotografiene en broket, privat og intim karakter – noe som virker å ha gitt bildene en agens i forhold til museets forvaltning.

Så langt har museet håndtert garderobefotografiene som alt annet enn relevant kunnskap om motedrakt. Da jeg som interessert forsker første gang støtte på fotografiene var det gjennom en brun arkivboks med den nevnte påskriften: "Fotos av Edle Due Kielland og Tor B. Kielland i antrekk fra 1950-årene (av privat karakter)." De fotografiske negativene var dessuten oppbevart sammen med positivene og ikke flyttet til museets fotoarkiv med passende lagringsforhold, noe som tyder på at fotografiene verken ble anerkjent som fotografier eller som gjenstander (Edwards & Lien 2014).

Da materialet ble såkalt "gjenfunnet" under rydding i museets arkiver ble de etablert som en del av Kiellands privatarkiv.¹³ Ved å gjøre fotografiene og teksten fra 1949 til en del av ekteparets private anliggende, og ved å omdanne fotografiene til private arkivalia, ble materialet gjort til noe som verken angikk museets offentlige sider eller dets faglige virksomhet, men noe utenfor og ubestemt og noe forskere må søke tillatelse for å se. I tråd med Derrida og Watertons argumentasjon, bidrar kategoriseringen til at vi også i framtiden skal forholde oss til og

20 forstå Thor og Edles garderobefotografier som et privat anliggende. For museet gjør dette at det blir langt lettere å få bildene til å ligge stille, og holde dem utenfor museets offentlige kunnskapsproduksjon. Om forskere og andre skulle forholde seg til materialet på nye måter, så må det også argumenteres for. Det er også hva jeg har forsøkt i denne artikkelen. Ved å framheve materialets grunnleggende tvetydighet, har jeg argumentert for at garderobefotografiene ikke må ses som noe avgrenset og lukket, men at de må utforskes og at de på mange vis kan sies å være tett forbundet med museets kunnskapsprosjekt om mote. Spørsmålet er hvordan materialet kan inngå som forskningsmateriale i studier av motedrakt? Avslutningsvis vil jeg antyde noen slike muligheter.

FOTOFORSTYRRELSE – OM DET PRIVATE OG DET OFFENTLIGE

Det interessante med fotografiene etter Thor B. Kielland og Edle Due Kielland er at de forteller en noe annen historie enn den offisielle motehistorien, som ekteparet selv var opptatt av å forske fram og formidle.

Draktdokumentasjonen er svært personifisert, i motsetning til store deler av den dokumentasjonen som finnes i museets gjenstandsarkiv. Den forteller om ekteparets egen moteinteresse, deres sosiale liv, konsum og om Thor Kiellands egen designvirksomhet. Livet som museumsdirektør for hovedstadens kunstinstrimuseum og livet som direktørfrue og avdelingsleder for drakt, krevde en velutstyrt garderobe tilpasset de anledninger som de sirkulerte i: Cocktail- og gallaselskap, utstillingsåpninger, konferanser og annen representasjon. I fotografiene ble også et slikt borgerlig narrativ presentert. Samtidig forteller fotografiene om det voksne ekteparet som bodde i sin penthouse på toppen av Kunstindustrimuseet, med et

sosialt nettverk blant byens kulturelle og akademiske elite anno 1956.

Siden det var ekteparet selv som initierte dokumentasjonen bidrar representasjonsfotografiene til å gi et innblikk i hvordan ekteparet ønsket å presentere seg selv. Garderobedokumentasjonen ble til *selvportrett* som viste til handlevaner så vel som klespraksiser. Ekteparets tydelige tilstedeværelse får også fram at kunnskapsfeltet motedrakt var et klasseprosjekt som Thor og Edle identifiserte seg med og selv var en del av. Slik stiller de seg på linje med en rekke andre framstående personer som har hatt stor innflytelse på museenes draktsamlinger (Taylor 2004).

Men som vist ga ikke dokumentasjonen et ubetinget fordelaktig bilde av Thor og Edle. De museale draktfaglige perspektivene bidro også til å blottlegge ekteparets garderober og kropp fra ytterst til innerst. Fotografiene berørte spenningen mellom det private og det offentlige, og problematiserte knyttet til kjønn og kropp. Likevel var dette noe ekteparet trosset – trolig for å gjøre dokumentasjonen på en så draktfaglig riktig måte som mulig.

Det besnærende med fotosamlingen er at den så tydelig er en *hybrid*: Fotografiene er *selvbilder* av Thor og Edle og samtidig inskripsjoner etter *draktfaglig dokumentasjon*. Fotografiene er både *offentlige* og *private*, de er å regne som *en del av museets kunnskapsprosjekt* og de er *noe mer og annet*. Slik stiller også samlingen spørsmålsteget ved museets kategoriseringer: Mellom hva som er *privat* og hva som er *offentlig*, og hva som er *ekspert* og hva som er *kunnskapsobjekt*. Dessuten viser samlingen hvordan kjønn og kropp kan uroe kunnskapsprosessen, og hvordan de konkrete og kroppslige fotografiene synes å ha en agens i forhold til museets håndtering av materialet.

I fotografiene gjør ekteparet sine garderober (og seg selv) til noe objektivert og moteriktig,

og skriver seg inn i en offisiell motehistorie. Samtidig var det høyst uklart om ekteparet hadde lagt noen begrensninger på fotografierne, og i hvilken grad de betingelsesløst la seg til rette for et offentlig og kritisk blikk.

Selv om det ikke forelå noen klausul, har museet gjort sitt for å holde materialet i ro. Gjennom det som kan sies å tilsvare rensel-sespraksiser (Latour 1996, Lyngø 2013) – dvs. gjennom museets entydige kategorisering av materialet som privat, har museet gjort sitt for å skjerme fotografiene fra offentligheten.

Tross garderobedokumentasjonens hybride karakter mener jeg det er verd å prøve ut hvordan materialet kan offentliggjøres og aktiveres som forskningsmateriale. I denne artikkelen har jeg brukt materialet i en diskusjon om museale praksiser. Det vil imidlertid også kunne inngå som en rik kilde i studier av historisk konsum og i forskning på garderober – for å nevne noe. Innenfor forskningsfeltet *Wardrobe Studies* er det for eksempel en interesse for å utforske garderober ut i fra materielle og praksisorienterte perspektiv. Studiene fokuserer på klærnes materialitet og den fysiske lagringen av klærne, i tillegg til at de er opp-tatt av hvordan gjenstandene håndteres, blir vedlikeholdt, skaffet og forkastet av sine eiere i garderoben (Skjold 2014:31). Garderoben gir muligheter for å studere situerte draktpraksiser (Skjold:37). Forskningsfokuset er rettet mot relasjonen mellom garderobens ulike plagg og relasjonen mellom klær og bruker. Her gir ekteparet Kiellands dokumentasjon rikholdige opplysninger. Ikke minst tilbyr den fylldig informasjon om både design, forbruk og kle-spraksis, og gir unik innsikt i en historisk situ-ert garderobesituasjon.

NOTER

1. NMFK.KIM-1001.FL0002.0001.
2. For mer om samproduksjon, eller *co-production*, se Jasanoff 2004.
3. NMFK.KIM-1001.FL0002.0001.
4. NMFK.KIM-1001.FL0002.0001
5. Praksisen hadde sin parallell i moteindustrien hvor klærnes originalitet også ble fremhevet ved hjelp av speil (Evans 2005).
6. NMFK.KIM-1001.FL0002.0001
7. I Norden er det få kjente utstillinger av undertøy innen varehandelen før på 1920-tallet. Etter hvert ble det vanlig å vise undertøy i utstillingsvindue-ne, men da ble plaggene vist på abstraherte byster som mer lignet torsoer enn utstillingsdukker (Håberg 2009).
8. NMFK.KIM-1001.FL0002.0001.
9. E-post korrespondanse med tidligere konservator ved museet Randi Gaustad, 17. april 2012.
10. NMFK.KIM-1001.F0001.0005. ”hva vi: Thor Kielland og Edle Astrup husker fra festmøte og soupeen ved kunstindustrimuseets gjennåpning 31. oktober 1949, spesielt med hensyn til påkled-ningen”. I følge arkivopplysningene, ble skrevet lest opp på personalets førjulsfest 20. desember 1999, der det ble besluttet å forsegle konvoluttten på nytt. Det er uvisst hvem som klausulerte tek-sten første gang og når det skjedde. Det kan ha vært Edle Due Kiellands beslutning, siden det er hennes håndskrift på klausulen som er skrevet på konvoluttten. Dette skal også ha funnet sted etter Thor Kiellands død i 1963.
11. E-post-korrespondanse med Lene Lorenzen ved Nasjonalmuseet 3. mai 2012 og 8. mai 2012.
12. I følge korrespondanse med Randi Gaustad hadde materialet ligget på museet hele tiden. E-post 17. april 2012. Arkivar Lene Lorentzen ved Nasjonal-museet har heller ikke kunnet finne skriv eller brev som forklarer hvordan materialet har kom-met til museet. E-post 8. mai 2012.
13. Privatarkivet etter Kielland rommer også annet

materiale, slik som utkast til Kiellands memoarer, loggbok over middager han deltatt i, og private bilder. NMFK.KIM-1001.FL0001.0001.

LITTERATUR

- Amundsen, Arne Bugge & Brita Brenna 2010. "Museer, kritisk museologi og tverrfaglige museumsstudier." I Arne Bugge Amundsen & Bjarne Rogan (red.). *Samling og museum*. Oslo: Novus forlag, 9–26.
- Andersen, Charlotte 2006. *Modedefotografi. En genres anatomi*. København: Museum Tusculanum.
- Astrup, Edle, Helen Engelstad & Ragnhild B. Molaug (red.) 1943. *Sting og søm. I gammelt og nytt broderi*. Oslo: Aschehoug.
- Bjerck, Mari & Ingunn Grimstad Klepp 2014. "A methodological approach to the materiality of clothing." *International Journal of Social Research Methodology* 17:4, 373–386.
- Brenna, Brita 2013. "The frames of specimens. Glass cases in Bergen Museum around 1900." I Adam Dodd, Karen Rader & Liv Emma Thorsen (red.). *Animals on Display. The Creaturely in Museums, Zoos, and Natural History*. Pennsylvania: Penn State University Press, 37–57.
- Brenna, Brita 2009. "Hva gjør museologi?" *Nordisk Museologi* 1, 63–75.
- Breward, Christopher & Caroline Evans 2005 (red.). "Introduction." *Fashion and Modernity*. Oxford: Berg.
- Dahlgren, Anna 2009. "Tankar om tillgänglighet och fotografier i arkiv." I Anna Dahlgren & Pelle Snickars (red.). *I bildarkivet. Om fotografi och digitaliseringens effekter*. Stockholm: Kungl. Biblioteket, 59–90.
- Dahlgren, Anna 2010. "Dräktbild, modebild, tidsbild." I Christina Westergren & Berit Eldvik (red.). *Modemedvetna museer*. Stockholm: Nordiska museets förlag, 55–74. (Fataburen.)
- Daston, Lorraine & Peter Galison 2007. *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Derrida, Jacques 1996. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Døving, Runar & Ingun Grimstad Klepp 2009. "Avlæring av ansvar. Normer og kunnskap om klær i skikk og bruk-bøker." I Kristin Asdal & Eivind Jacobsen (red.). *Forbrukerens ansvar*. Oslo: Cappelen, 113–144.
- Edwards, Elizabeth 2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.
- Edwards, Elizabeth & Sigrid Lien (red.) 2014. *Uncertain Images. Museums and the Work of Photographs*. Farnham: Ashgate.
- Eriksen, Anne 2009. *Museum. En kulturhistorie*. Oslo: Pax forlag.
- Evans, Caroline 2005. "Multiple, movement, model, mode. The mannequin parade 1900–1929." I Christopher Breward & Caroline Evans (red.). *Fashion and Modernity*. Oxford/New York: Berg, 125–145.
- Foucault, Michel 1972. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.
- Fukai, Akiko 2010. "Dress and fashion museums." I Joanne B. Eicher & Phyllis G. Tortora (red.). *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*. Oxford: Berg, 288–294.
- Gradén, Lizette & Magdalena Petersson McIntyre (red.) 2009. "Inledning." *Modets metamorfoser. Den klädda kroppens identiteter och förvandlingar*. Stockholm: Carlsson, 9–27.
- Goffman, Erving 1992. *Vårt rollespill til daglig. En studie i hverdagslivets dramatik*. Oslo: Pax forlag
- Haraway, Donna J. 2001. "Det beskjedne vitnet. Feministiske diffraksjoner i vitenskapsstudier." I Kristin Asdal, Brita Brenna & Ingunn Moser (red.). *Teknovitenskapelige kulturer*. Oslo: Spartacus forlag, 189–206.
- Hauan, Marit Anne & Anita Maurstad 2012. "Universitetsmuseenes gjøren. Om redskaper og relasjoner i museenes kunnskapsproduksjon." I Marit Anne Hauan & Anita Maurstad (red.).

- Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren.* Trondheim: Akademika forlag, 13–32.
- Hjemdahl, Anne-Sofie 2013. *Liv i museet. Kunstindustrimuseet i Oslo gjør kropp med moteklær, 1928–1960.* Phd-avhandling. Universitetet i Oslo.
- Hollander, Anne 1993. *Seeing Through Clothes.* New York: Penguin Books.
- Håberg, Kirsten Røvig 2009. "Naturen som forbilde." *Personae* 2, 50–54.
- Jasanoff, Sheila 2004. "The idiom of co-production." I Sheila Jasanoff (red.). *States of Knowledge. The Co-production of Science and Social Order.* London/New York: Routledge, 1–12.
- Kielland, Edle Due 1952. "Méthode de présentation des costumes adoptée par les musées Scandinaves." I *Congrès international d'histoire du costume – Venise, 31 Aout – 7 Septembre 1952*, 220–226.
- Kjellberg, Anne 2000. *Mote.* Oslo: Huitfeldt forlag.
- Kleine, Susan Schultz, Robert E. Kleine & Christ Allen 1995. "How is a possession 'me' or 'not me'? Characterizing types and an antecedent of material possession attachment." *Journal of Consumer Research* 22, 327–343.
- Larsen, Peter & Sigrid Lien 2007. *Norsk fotohistorie. Fra daugereotypi til digitalisering.* Oslo: Samlaget.
- Latour, Bruno 1996. *Vi har aldri vært moderne. Essay i symmetrisk antropologi.* Oslo: Spartacus.
- Latour, Bruno & Steve Woolgar 1997. *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts.* Beverly Hills: Sage Publications.
- Latour, Bruno 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory.* Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno 2011. "Drawing things together." I Martin Dodge, Rob Kitchin & Chris Perkins (red.). *The Map Reader. Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation.* Chichester: Wiley, 65–72.
- Law, John 1999. "After ANT: complexity, naming and topooogy." I John Law & John Hassard (red.). *Actor Network Theory and After.* Oxford: Blackwell, 1–14.
- Law, John 2004. *After Method. Mess in Social Science Research.* London: Routledge.
- Lyngø, Inger-Johanne 2013. "Tilsynekomst av sammenfiltrede kategorier. Adam Egede-Nissens fosterhinne." I Anne Eriksen, Mia Göran & Ragnhild Reinton (red.). *Tingenes tilsynekomster.* Oslo: Novus forlag, 193–210.
- Macdonald, Sharon 2011. "Expanding museum studies. An introduction." I Sharon Macdonald (red.). *A Companion to Museum Studies.* Chichester: Wiley, 1–12.
- Marstine, Janet (red.) 2008. "Introduction." I *New Museum Theory and Practice. An Introduction.* Malden, MA: Blackwell, 1–36.
- Melchior, Marie Riegels 2014. "Understanding fashion and dress museology." I Marie Riegels Melchior & Birgitta Svensson (red.). *Fashion and Museums. Theory and Practice.* London/New York: Bloomsbury, 1–18.
- Mortensen, Mette 2012. *Kampen om ansigtet. Fotografiet som identifikasjon.* København: Museum Tusculanums Forlag.
- Opstad, Lauritz 2009. "Thor B Kielland." I *Norsk biografisk leksikon.* https://nbl.snl.no/Thor_B_Kielland (sett 28. januar 2015)
- Palmer, Alexandra 2008. "Untouchable. Creating desire and knowledge in museum costume and textile exhibitions." *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture* 12, 31–63.
- Petrov, Julia 2012. *Dressing Ghosts. Museum Exhibitions of Historical Fashion in Britain and North America.* PhD thesis. University of Leicester.
- Ruud, Lise Camilla 2012. *Doing Museum Objects in Late Eighteenth-century Madrid.* PhD-thesis. University of Oslo.
- Sassoon, Joanna 2004. "Photographic materiality in the age of digital reproduction." I Elizabeth Edwards & Janice Hart (red.). *Photographs,*

- Objects, Histories. On the Materiality of Images.*
London: Routledge.
- Skjold, Else 2014. *The Daily Selection*. PhD-thesis.
Copenhagen Buisness School.
- Skov, Lise 2011. "Entering the space of the wardrobe."
Creative Encounters Working Paper. Copenhagen
Business School.
- Talbot, William Henry Fox 1969. *The Pencil of Nature*.
New York: Da Capo Press.
- Taylor, Lou 2004. *Establishing Dress History*.
Manchester: Manchester University Press.
- Ugelstad, Janike Sverdrup 2004. "Portrett i Norge."
I Janike Sverdrup Ugelstad, Anne Wichstrøm,
& Nils Messel (red.). *Portrett i Norge*. Oslo:
Labyrinth Press.
- Waterton, Claire 2010. "Experimenting with the
archive. STS-ers as analysts and co-constructors
of databases and other archival forms." *Science
Technology & Human Values* 35, 645–676.
- Whitehead, Christopher 2009. *Museums and the
Construction of Disciplines. Art and Archaeology in
Nineteenth-century Britain*. London: Duckworth.
- Wilson, Elizabeth 1989. *Kledd i draumar. Om mote*.
Oversatt av Asgjerd Takstad. Oslo: Samlaget.
- Woodward, Sophie 2007. *Why Women Wear what they
Wear*. Oxford: Berg.

Anne-Sofie Hjemdahl, ph.d., museologi
Rådgiver for kulturminner
og kulturmiljøer i Statens vegvesen
as.hejmdahl@gmail.com

Fagerlia 41
NO-3011 Drammen, Norge