Mode på mode på museerne!

103

Om nye tendenser og udstillingsmåder

MARIE RIEGELS MELCHIOR

Det sker i England i særdeleshed, men tendensen er også at finde i det øvrige Europa og Nordamerika. At udstille, indsamle, bevare og forske i mode (tøj) er blevet et populært og udbredt fænomen blandt både kunst- og kulturhistoriske museer. Udviklingen giver anledning til at spørge, hvilken plads tildeles moden på museerne? Hvorfor sker det netop nu? I hvilken retning går udviklingen? Det er spørgsmål, som tages op i denne artikel, hvor også en nylig, avantgarde modeudstilling på The Victoria and Albert Museum i London, særligt fremhæves. Det drejer sig om udstillingen "Spectres: When Fashion Turns Back",¹ kurateret af modemuseologen Judith Clark.

ET FELT I BEVÆGELSE

I skrivende stund er der modeuge i København, hvor overvejende dansk og skandinavisk forår- og sommermode 2006 vises for de lokale og internationale indkøbere samt pressen. I år er ugens besøgstal større end tidligere – 14 % flere gæstede de københavnske modemeser.² For branchen er det et godt tegn. Det er et udtryk for, at de skandinaviske og nordeuropæiske forbrugere er mere modelystne, og at de øvrige internationale forbrugere er ved at få øjnene op for det skandinaviske modemarked og synes om dets formgivningsudvikling og –tradition. For den danske mode- og tekstilbranche er udslaget kontant på bundlinjen. Branchen er Danmarks fjerde største eksportterhverv. Der eksporteres årligt for godt og vel 21 mia. DKK (jf. Danmarks Statistik, 2004).

Den udvikling som finder sted i Danmark er

dog ikke enestående. Mange andre steder i verden er modeforbruget stigende og modeproduktionen i vækst. Mængden af beklædningsdele, som den enkelte forbruger anskaffer, har taget til. Modeforbruget er i dag en blandet affære, hvor billigt stangvaretoj, mærketøj og unika købes om hinanden. At interessere sig for og forbruge mode er ikke længere et fænomen forbeholdt storbyens overklasse, men dyrkes på tværs af såvel sociale og økonomiske samfundslag som af geografiske skel mellem land og by. Som den franske filosof Gilles Lipovetsky har udtrykt det, så lever vi i dag i en verden med mode som det herskende princip (Lipovetsky 1994).

Hvorfor er moden på mode? Det er der mange forskere der i de seneste år har forsøgt at besvare. Flere peger på, at forklaringen skal findes i vores øgede mobilitet og individualisering (se eksempelvis Lipovetsky 1994, Craik

104 1999, Entwistle 2000, Wilson 2003). Vi er blevet langt mere bevidste og refleksive omkring vores identitet og om vores mange muligheder for at udtrykke identitet igennem den måde, vi klæder os på. Vi er blevet bevidste om vores *identitetsarbejde*, dets betydning, og om hvilken plads tøj har deri. Gennem vores brug af tøj kan vi gøre vores identitet synlig, kommunikativ og til et offentligt anliggende. Og, som den engelske modeforsker Elizabeth Wilson har påpeget, er alt tøj i dag underlagt mode (Wilson 2003). Derfor er der på mange måder et paradoks til stede i vor tid. For set i forhold til mode, er vores stigende fokus på individualitet resulteret i et stigende forbrug af mode, et per definition kollektivt fænomen.

I museumsverdenen er udviklingen den samme. Mode er på mode! Flere museer har med deres overordnede opdrag, at reflektere over fortid og nutid, markant styrket deres indsats på modeområdet gennem eksisterende beklædningssamlingers udvidelse med modeperspektivet eller ved at opbygge modesamlinger, parallelt til eksisterende samlinger, dækkende andre fagområder. Dertil er der i de seneste år blevet etableret flere rendyrkede modemuseer. Her kan nævnes MoMu i Antwerpen (Mode Museum Province Antwerpen, åbnede i efteråret 2002) og The Fashion and Textile Museum, i London (åbnede samme år). Men også herhjemme er et tilsvarende initiativ i støbeskeen, jf. udmelding fra Kunstindustrimuseets direktør, Bodil Busk Laursen.³ Det synes blot at være et spørgsmål om tid, førend der i København er et modemuseum, som kan tilbyde skiftende udstillinger og være et videntcenter for mode i form af bibliotek og arkiv til rådighed for modedesignere, modeforskere og modeinteresserede i almindelighed. Og, som andre også har bemærket det, går denne udvik-

Indgangsinstallationen til udstillingen *Spectres: When Fashion Turns Back*. Nederst ses tryk af sort tekst, et citat fra modehistorikeren Caroline Evans bog om nutidsmode, *Fashion at the Edge: Spectacles, Modernity and Deathliness* (2003). Tilsvarende tekstuddrag indgik flere steder i udstillingen og indrammede udstillingen som en fortolkning og visualisering af Evans refleksioner. Foto: Marie Riegels Melchior, 2005.

lingen på museerne hånd i hånd med museumsverdens generelle udvikling hen mod større grad af selvfinansiering, dvs. større fokus på besøgstal og bundlinie, hvortil aktiviteter som modeudstillingerne har vist sig at være gentagende succeshistorier (Anderson 2000, Taylor 2002).

Denne voksende interesse for mode på museerne sætter også i den museologiske forskning sine spor, som det er værd at nævne her. Fx. er der en større interesse for kritisk refleksion

over modeudstillingsfænomenet, som det bl.a. kommer til udtryk i det kvartalsvise, kritiske forskningstidsskrift *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture*.⁴ Men også i uddannelsesmæssig sammenhæng afspejles museernes interesse for mode. På London College of Fashion er netop oprettet en etårig masteruddannelse i modekuratering (Fashion Curation), hvor det første hold af studerende begynder i efteråret 2005.⁵ Uddannelsen er blevet til i forlængelse af London College of Fashion og V&A's samfinansierede forskningsstipendium til fremme af udvikling af forskning i og kuratering af mode.⁶ I samarbejde mellem engelske og andre udenlandske museer er uddannelsen tilrettelagt således, at den studerende både vil få et praktisk og et teoretisk kendskab til dette at udstille mode gennem nærmere fordybelse i emner som modehistorie, modedesign, kunst, fotografi, arkitektur, udstillingsdesign, skriftlig formidling, marketing mv. Undervisning forestås af erfarne forskere inden for feltet, som bl.a. professor Christopher Breward (Deputy Head of Research, V&A), museumsdirektør Dr. Valerie Steel (The Museum at Fashion Institute of Technology, New York), kurator Andrew Bolton (The Costume Institute, The Metropolitan Museum of Art), modehistorikeren Amy de la Haye og modemuseologen Judith Clark.

MODENS MUSEUMSHISTORIE

Det er imidlertid ikke en nyhed, at mode indgår i kunst- og kulturhistoriske museumssamlinger og dermed også i museernes forsknings- og formidlingsvirksomhed. Gennem længere tid har dette fagområde haft en plads i museumsverdenen, og forskningen i mode udspringer i høj grad af museumsverdenen, hvil-

ket den engelske mode- og beklædningshistoriker Lou Taylor har beskrevet indgående i sine to seneste bøger, *The Study of Dress History* (2002) og *Establishing Dress History* (2004). Men den plads mode har været tildelt, har indtil fornyelig været trang.

Kort fortalt er modens museumshistorie på de kunsthistoriske og de kunstindustrielle museer den, at modens plads i disse museumsamlinger udspringer af indsamlingen af tekstiler (hvilket også forklarer, hvorfor ordet *tekstil* ofte indgår i den overordnede betegnelse for flere modesamlinger). Igennem dette fo-

Et eksempel på en gigantisk udskåret silhuet af træ. Flere silhuetter af denne type indgik i udstillingen, som illustrationer på modens dyrkelse af sit eget genfærd. Disse var alle lavet efter tegninger af den amerikanske modeillustrator Ruben Toledo. Foto: Marie Riegels Melchior, 2005.

106 kus kom beklædningsdele ind i samlingerne og skærpede opmærksomheden på de æstetiske aspekter ved modetøjet – dets form, materialevalg og tilvirkningsteknikker. Historisk modetøj, tidligere brugt af kongelige, adel og borgerskab, nåede museumssamlingerne fra begyndelsen af det 20. århundrede, og efter Anden verdenskrig rettedes fokus i tiltagende grad mod indsamling af det 19. og 20. århundredes *haute couture*-mode (*haute couture*, fransk betegnelse for finere skrædderkunst). De største af disse samlinger findes i dag på V&A, hvis samling blev påbegyndt i årene omkring 1914, men som først for alvor tog fart i 1971 i forbindelse med museets første større modeudstilling *Fashion, an anthology*, kurateret af modefotografen Cecil Beaton (Taylor 2004). The Metropolitan Museum of Art i New York følger også godt med, med sin betydelige modesamling hjemhørende i afdelingen *The Costume Institute*. Samlingen blev oprindelige etableret i 1937 som en selvstændig samling, men har siden 1946 været en del af The Metropolitan Museum of Art. Endelig er der også store modesamlinger at finde i Paris, dels på *Musée de la Mode et du Textile* og dels på *Musée Galliera*.

På de kulturhistoriske museer er modens museumshistorie imidlertid en lidt anden. Mode er først inden for de senere år blevet et særskilt fokusområde, hvilket skal ses i forlængelse af, at denne museumskategori har set det som sin opgave at indsamle det forindustrielle samfunds hverdagslige materielle kultur. I de senere år har indsamlingen også inddraget det industrielle samfunds materielle kultur. Således er tidligere tiders modetøj blevet indsamlet, ikke grundet dets modemæssige dimension, men fordi det særligt har været del af adelens eller borgerskabets påklædning. Når fokuset i dag er til stede skyldes det, at hverdagslivets

påklædning, på tværs af sociale og økonomiske skel, anses for defineret i samspil med moden (Wilson 1985/2003). Og det har givet de kulturhistoriske museer anledning til nu også at interessere sig mere udtalt for samspillet mellem hverdagsliv, stilhistorie, æstetik og design. Udstillingen *Krop og forklædning* på Nationalmuseet i København⁷ og udstillingen *Gunnilla Pontén. 50 år som modeskapare* på Nordiska Museet i Stockholm (2004-2005) er eksempler på denne udvikling.

TRENDS OG TENDENSER I UDSILLING AF MODE

I dag, hvor mode som sagt er et udbredt fænomen på både de kunst- og kulturhistoriske museer, kan det, som det netop er blevet berørt, ind imellem være uklart, hvordan udstillingen af mode adskiller sig fra museernes mere specifikke formålsparagraffer. For, som det i al almindelighed er tendensen i vor tid, er tilgangen ofte tværfaglig. Men, når det er sagt, er det stadig muligt at udpege forskellige retninger i måden at udstille mode på, og dermed forskellige måder at kommunikere, hvad der forstås ved mode.

I en tidligere artikel har jeg taget dette emne op og givet et bud på modens nuværende udstillingstypologi (Riegels Melchior 2005). Heri lokaliseres fire forskellige udstillingstyper, hhv. den *æstetiske*, den *biografiske*, den *material-kulturelle*, og den *designkulturelle*.

Overordnet set udspringer disse udstillingstyper enten af en traditionel kunsthistorisk eller en traditionel kulturhistorisk tilgang til mode. Dvs. enten en æstetisk-formalistisk domineret tilgang eller en historisk, materialkulturel domineret tilgang. Den æstetisk-formalistiske tilgang til mode har resulteret i de stil-

historiske modeudstillinger, hvor mode typisk formidles baseret på en kronologisk, dekadeorganiseret struktur, tilsvarende til den herskende grundstruktur i mange billedrige oversigtsværker over modens historie. I kritiske vendinger omtales denne formidlingsstruktur gerne som *skortelængde*-historie (Beward 1995). Dernæst har tilgangen resulteret i biografiske modeudstillinger, opbygget omkring modens ophøjede skaber-subjekt, modedesigneren. Hvor den førstnævnte udstillingstype gerne benyttes til permanente modeudstillinger, benyttes den biografiske udstillingstype i udpræget grad i forbindelse med særudstillinger. Som eksempler på den biografiske modeudstilling kan i international sammenhæng nævnes udstillingerne *Giorgio Armani* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2000, Guggenheim Museum Bilbao 2001), *Shocking. The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli* (Philadelphia Museum of Art 2003-2004, Musée de la Mode et du Textile, Paris, 2004), *Vivienne Westwood* (V&A 2004), og *Chanel* (The Metropolitan Museum of Art, 2005).

Den kulturhistoriske tilgang til mode har derimod resulteret i en materialkulturel udstillingstype, der ofte har, hvad kan kaldes, en *zeitgeist*-tilgang. Mode formidles set i forhold til den samtid, den sociale og kulturelle kontekst, den er en del af, og der har traditionelt set været lagt mindre vægt på de enkelte modegenstandes form- og designmæssige proveniens.

Udenfor den hhv. kunsthistoriske eller den kulturhistoriske tilgang til mode, står den designkulturelle udstillingstype. Varianten er på mange måder at forstå som et *cross over*-fænomen mellem de to allerede skitserede, modsætningsfyldte tilgange. Dette fordi der inden for denne udstillingstype mere eksplicit lægges vægt på sammenhængen mellem det formalis-

tiske og det kontekstuelle, eller sagt med andre ord, mellem modens produktions- og forbrugsperspektiv. På den måde er udstillingstypen tæt forbundet med de nye tendenser, der råder inden for det humanistiske designforskningsfelt, hvor flere forskere argumenterer for at nødvendigheden i at udvide det eksisterende og dominerende, modernistiske designbegreb, for at kunne forstå vor samtids design (se eksempelvis Attfield 2000 og Julier 2000). Design skal i højere grad forstås i forhold til den helhed, det indgår i, som er et resultat af samspejlet mellem produktion og forbrug, frem for som et isoleret fænomen, drevet af designens samfundsbevidste, ideologiske praksis hvor *godt design* anses for at fremme en bedre verden. Et af de mere iøjnefaldende eksempler på denne udstillingstype har været særudstillingen *Radical Fashion* (V&A 2001-2002) bygget op omkring elve udvalgte designere og deres arbejde, alle anset for at være de mest progressive designmæssigt.⁸ På udstillingen blev mode formidlet både som et produkt, skabt af individuelle designeres kreativitet, og som et forbrugsprodukt (Riegels Melchior 2005).

Udstillingen *Spectres: When Fashion Turns Back* (V&A 2005) er også værd at nævne i denne sammenhæng. Dels fordi den udmærker sig ved at være en designkulturel udstillingstype, og dels fordi det er en nyskabende, anderledes og avantgarde udstilling, der understreger modefænomenets fremtrædende tilstedeværelse i museumsverden og betydningen deraf for udstillingen af mode, som det vil fremgå af den følgende beskrivelse.

SPECTRES: WHEN FASHION TURNS BACK

Udstillingen former sig i et univers af ubehandlet, lyst træ, dæmpet belysning, og kunst-

Merry-go-Round. En drejende karrusel viste nutidesmodens inspiration hentet fra det humoristiske univers. Til venstre en ternet kjole lavet af designeren Mary Quant (kollektion 1956-57). Til højre en stribet kjole lavet af designeren Bernhard Willhelm (efterår/vinter 2002-03). Det svævende hageparti i forbindelse med den stribede kjole er besat med ædelstene og er lavet af den engelske smykkekunstner Naomi Filmer. Foto: Marie Riegels Melchior, 2005.

nerisk udskårne, flere meter høje silhuetter af, hvad der ligner historiske tournurekjoler fra slutningen af 1800-tallet. Synet var aparte i forhold til gængse modeudstillinger, hvor modetøj gerne præsenteres på statiske mannequindukker eller giner linet op på rad og række.

Udstillingens indhold udsprang af, at meget nutidigt modetøj i sit design og sin formgivning er optaget af historien, eller som udstillingens kurator, modemuseologen Judith

Clark, udtrykte det, af "modens egen hukommelse" (Clark 2004). Den dimension ved nutidig modetøj blev i udstillingens undersøgt og iscenesat gennem ni temaer, der hver i sær, udover det udstillede tøj, var ledsaget af citater fra modeteoretikeren Caroline Evans bog *Fashion at the Edge: Spectacles, Modernity and De-athliness* (2003), tegninger lavet til udstillingen af den amerikanske modeillustrator Ruben Toledo, samt udsmykninger af dele af manne-

quindukker lavet af den engelske, avantgardistiske smykkekunstner Naomi Filmer.

Udstillingen indledtes med Evans-citatet: "The word "spectacle" designates a sight or show; the spectre a ghost or vision. Etymologically they have the same root, both coming from the word "spectre" to see..." (Evans 2003: 50). Herefter begyndte det første tema – *Reappearances: Getting Things Back*. Den besøgende blev ledt med ud på en labyrintisk rejse, inspireret af den tyske litteraturteoretiker Walter Benjamins labyrint-metafor for livets gang, hvor labyrintstrukturen gør det muligt at få blik for, samspillet mellem fortid og nutid ikke alene er forbundet i et kronologisk forløb, men også brudvist, når nutiden står i direkte konfrontation med historien. Denne vandring var iscenesat således, at den besøgende blev opfordret til at kigge ind af syv kighuller, placeret i forskellige højder i en bræddewæg. I hvert hul var der indsat vinduesglas eller forstørrelsesglas, som i mere eller mindre grad rettede fokus på en detalje ved enten noget nutidigt eller noget historisk tøj, placeret bag bræddewæggen. I et kighul sås for eksempel på nært hold en hvid brudekjole med broderibesætning fra perioden 1900-1910 og i kighullet ved siden af sås en hvid kjole designet af den belgiske designer Bruno Pieters fra hans efterårs- og vinterkollektion 2004-5. I horisonten, bag disse stykker tøj var at skimte mere hvidt tøj i fuld størrelse. Gennem denne opstilling blev den besøgende rumligt og visuelt ført ind i den proces, hvormed nutidige designere bearbejder fortiden gennem detailstudier af gammelt tøj, ofte bevaret af museerne, med henblik på at skabe noget nyt.

Det andet tema – *Nostalgia* – bestod af store udskårne silhuetter i træ efter Toledos karikaturagtige tegninger af historiske tøj. Dette skulle, ifølge den medfølgende folder med for-

tegnelser over de udstillede genstandes proveniens samt oversigt over udstillingens forskellige temaer, stille spørgsmålstejn til om nostalgien i nutidigt modetøj er et udtryk for at søge tilbage til fortiden for dér at skjule sig for den uoverskuelige fremtid, eller er et udtryk for at bruge fortiden til at finde svar på fremtiden.

Herefter fulgte temaet – *Locking In and Out* – hvor modens cykliske bevægelse var i fokus og det blev belyst, hvordan moden hele tiden formår at bevæge sig ud af en historisk selvreferering for med det samme at gribe fat i den næste. Udstillingsteknisk var dette iscenesat gennem tre gigantiske tandhjul lavet af træ (ca. 5 meter i diameter), drejende rundt i sam-

Locking In and Out. Tre stor tandhjul i træ, der tilsammen udtrykte modens evindelige fornyelse og tilbagevendende inspiration hentet fra sin egen fortid. På hvert hjul var opstillet seks forskellige temaer, der i takt med hjulenes rotation mødes for derefter at adskilles. Det drejede sig om temaerne: "Victoriana", "Tartan", "Bohemia", "Designs for Dresses", "Flags" og "Futuristic". Frakken til venstre i billedet indgik i temaet "Flags". Den er lavet af den hollandske designerduo Viktor & Rolf (efterår/vinter 2003-04). Foto: Marie Riegels Melchior, 2005.

110 me hastighed, hvorved dele af tandhjulene hele tiden greb ind i hinanden for efterfølgende at skilles. På hvert hjul var placeret seks forskellige stykker tøj, som i takt med hjulenes bevægelse blev ført sammen i seks forskellige inspirationer og dermed illustrerede, hvordan ny mode finder kreativ inspiration i tidligere tiders mode. For eksempel mødes tre stykker tøj alle på hver sin tid inspireret af futurismen. Det drejede sig om en kjole designet af Pierre Cardin fra 1968, en kjole og en jakke designet af Simon Thorogood fra 2004 og en kjole designet af Junya Watanabe fra 2000.

Overfor de store tandhjul udspillede det fjerde tema sig – *A New Distress* – placeret på et skråstillet podium. Temaet omhandlede nutidig modes tendens til at dyrke det forrevne, uafsluttede, og det ældede. Dette blev iscenesat ved at en brudekjole fra slutningen af 1800-tallet, der aldrig var blevet konserveret, var lagt som en stor dukke på et hospitalsoperationsbord sammen med dele fra en mannequindukke, dekoreret af Filmers smykke-kunst. Ved siden af dette podium var en indgang til et mindre, mørkelagt rum, hvor et filmet interview med udstillingens kurator om udstillingens ide og tilblivelse blev vist til understregning af udstillingens selvrefleksive karakter.

Det femte tema – *Remixing It: The Past in Pieces* – forsatte tema tre ved i højere grad at vægte, at historisk inspiration oftest mikses med det nye. Dette blev illustreret ved, at fem forskellige stykker tøj var hængt op forskudt bag et stort gitter af træ, hvor flere felter var lukket til og dekoreret med Toledos tegninger.

Herfra skiftede udstillingen karakter, og der blev nu lagt vægt på det langt mere lystbetonede og magiske i nutidsmoden, hvilket blev samlet under denne del af udstillingens overordnede titel *Phantasmogoria: The Amazing*

Lost and Found. Set som en helhed forsatte udstillingens sjette tema – *Merry-go-Round* – med, at ni stykker tøj blev vist på en snurrende karrusel, hvor hvert enkelt stykke tøj rummede referencer til cirkusverden gennem brugen af bl.a. brede klovnestriber eller harlekintern som designeffekt. Videre i dette virvar, hvor parisisk gøgl og markedsmusik understøttede sceneriet, forsatte det syvende tema – *Marionette Theatre* – hvor nutidigt tøj var placeret på en scene sammen med historisk tøj. I udstillingens fjerneste hjørne var dets ottende tema opstillet – *Curiouser and curiouser!* – hvis titel var hentet fra Lewis Carolls fortælling: *Alice i Eventyrland* (1951). Mange referencer og associationer var på spil i den overdimensionerede sættekasse, fyldt med børnespil, dukker, børnetøj mv., som udgjorde temaets fysiske ramme og som var flankeret af en ligeledes overdimensioneret stol. Ideen med installationen var at problematisere den frygt for at blive gammel, som moden også understøtter, og barnet som symbol på fortiden, på vores egen fortid, og på museets fortid med udspring i raritetskabinettet (illustreret gennem sættekassen).

Til sidst blev udstillingen afsluttet af sit niende tema – *Shadow Lanterns* – der bestod af tre lanternelignende, oplyste kuber, hvori var opstillet alt fra et til seks stykker tøj eller et par af Toledos udskårne silhuetter af træ, der grundet lyssætningen dannede store spøgelseslignende skygger og dermed indrammede udstillingens titel og gennemgående omdrejningspunkt: en konceptuel og selvrefleksiv udforskning af nutidsmodens historiske forankring.

Set i sin helhed var udstillingen *Spetres. When Fashion Turns Back* enestående og et forfriskende pust i det øvrige modeudstillingslandskab. Som det er fremgået af gennem-

gangen, var udstillingen avantgardistisk og et brud med modeudstillingens almindelige konventioner. Ikke alene var måden at opstille mode på anderledes, men også det faktum at der fx. ikke blev gjort noget ud af at kommunikere de enkelte genstandes proveniens andet end i den medfølgende folder, usædvanlig. For ikke at tale om det helt overordnede brud med andre modeudstillinger, ved ikke at ville præsentere mode, som udtryk for stil eller for dets samtid og brugspraksis. I stedet vendte udstillingen vrangen ud på selve modebegrebet, som dette praktiseres blandt nutidige førende internationale modedesignere, og udforskede dets indhold rent konceptuelt på et abstrakt niveau igennem sammenstillingen af udvalgte citater og genstande, og deres iscenesættelse i forskellige rumlige installationer. Udstillingen formåede på den måde i dobbelt forstand at vise museets betydning for den avantgarde nutidsmode, som dens historisk arkiv og formidler.

Bruddet med den konventionelle modeudstilling blev yderligere understøttet af den til udstillingen medfølgende bog, hvor ophøjelsen af det enkelte stykke tøj ikke var bogens primære indhold, som ellers gerne er tilfældet. Og af samme grund var det for Clark netop en pointe, at der er tale om en *bog* og ikke et *udstillingskatalog*. I modsætning til sædvanlige modeudstillingskataloger, som Clark anser for at være høj-æstetiserede dokumenter, der let elaborerer over udstillingens tema og derigennem reproducerer en forherligelse af modedesigneren og dennes produkt, er bogen i denne sammenhæng anset for at være et selvstændigt, analytisk og seriøst diskuterende dokument over udstillingens indhold, dens tilblivelse og resultat. I dette konkrete eksempel er der tale om en bog, der både indeholder tekst skrevet af Clark om hendes udstillingsvision,

understøttet af gengivelse af dele af det materiale, Clark har indsamlet igennem sin research forud for udstillingen, heriblandt brudstykker af Caroline Evans manuskript til sin bog med håndskrevne redaktionelle kommentarer i. Derudover rummer bogen essays af hhv. Evans og den russiske arkitekt Yuri Avvakumov, enkeltstående fotografier af det tøj som indgår i udstillingen, Filmer og Toledos arbejdsskitser, samt skitser og fotografier fra udstillingsopsætningen i forbindelse med udstillingens første visning på MoMu i Antwerpen (18. september 2004-30. februar 2005).

KONKLUDERENDE BEMÆRKNINGER

Mode på museum er, som det er fremgået af denne artikel for tiden et dynamisk felt, der modsvarer vor tids interesse for dette fænomen, særlig i forbindelse med den enkeltes visuelle identitetsarbejde. Tendensen har fostret flere initiativer, som er blevet fremhævet her, og hvis udvikling det bliver spændende at følge i fremtiden.

Udstillingen *Spectres: When Fashion Turns Back* på V&A i London, viste endvidere feltets dynamik ud fra et udstillings- og formidlingsmæssigt perspektiv. I det eksisterende modeudstillingsfelt, som jeg tidligere har identificeret som muligt at opdele i fire forskellige typer, er udstillingen at placere som et nybrud inden for den designkulturelle modeudstillingstype. Men udstillingen dyrker ikke, som tilfældet i udstillingen *Radical Fashion* (V&A, 2001-2002), samspillet mellem produktion og brug. I stedet behandler udstillingen produktionen af mode i en langt mere abstrakt og eksplorativ forstand, ved at fokusere på ét emne inden for nutidsmodens designproces. Tilsammen tegner de to udstillinger et billede

- 112 af de nyeste tendenser inden for de museale modeudstillinger: at forstå og formidle mode i en designkulturel optik. Denne udstillingstype er meget bevidst om brugen af sanselige virkemidler, af at udfordre eksisterende udstillingspraksis, for på den måde at udnytte modens egne spektakulære virkemidler, som er med til år efter år at sikrer forbrugerens opmærksomhed. Mode er på mode på museerne i mere end blot én forstand!

NOTER

1. Udstillingen blev først vist på ModeMuseum (MoMu) i Antwerpen under titlen Maglign Muses, 18. september 2004 – 30. januar 2005. Herefter er udstillingen blevet vist på The Victoria and Albert Museum (V&A) i London, 24. februar – 8. maj 2005.
2. Jf. nyhedsbrev fra Exhibition Professionals, 5. september 2005.
3. Museumsdirektør Bodil Busk Laursen har i bl.a. dagligaviserne Politiken (20. december 2003) og Jyllands-Posten (8. februar 2004) fortalt om planerne for et kommende modemuseum. Som det fremgår, er planerne på tegnebrættet og der er endnu ikke noget endeligt besluttet.
4. Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture er udkommet siden 1997 på det engelske forlag Berg Publishers, under redaktionel ledelse af museumsdirektør Dr. Valerie Steele, The Museum at Fashion Institute of Technology i New York.
5. For mere information om uddannelse, se hjemmesiden www.fashion.arts.ac.uk.
6. Stipendiet Research Fellow in Contemporary Fashion blev oprettet i 1999. Til dato har to forskere haft stillingen. Det drejer sig om Andrew Bolton, kurator på The Costume Institute, The Metropo-

litan Museum i New York, og Judith Clark, tilknyttet modekuratoruddannelsen på London College of Fashion.

7. Udstillingen åbnede i 1992 i museets udstillingslokaler i Brede. Her kan udstillingens forsat ses, men vil i nærmeste fremtid blive taget ned i forbindelse med museets ombygning og i stedet blive omsat til en webudstilling.
8. Udstillingskonceptet Fashion in Motion, afholdt hver måned på V&A kan også nævnes i forbindelse med den designkulturelle modeudstillingstype. Her vises igangværende modedesigneres tøj på levende mannequiner, der går gennem museets skulptursal i stueetagen. Begivenheden dokumenteres på video, for efterfølgende at indgå i museets samling, tillige med at modedesignerne ofte vælger at donere tøj fra deres fremviste kollektion til samlingerne (se. Anderson 2000, Taylor 2004).

LITTERATUR

- Anderson, Fiona: "Museums as Fashion Media" in Stella Bruzzi & Pamela Church Gibson (red.): *Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis*. Routledge: London 2000, pp. 371-389.
- Attfield, Judith: *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*. Berg: Oxford 2000.
- Breward, Christopher: *The Culture of Fashion*. Manchester University Press: Manchester 1995.
- Clark, Judith: *Spectres: When Fashion Turns Back*. London: V&A Publications fra 2004 i samarbejde med ModeMuseum i Antwerpen.
- Craik, Jennifer: *The Face of Fashion*. Routledge: London 1993.
- Entwistle, Joanne: *The Fashioned Body*. Polity: Cambridge 2000.
- Evans, Caroline: *Fashion at the Edge: Spectacles, Modernity and Deathliness*. Yale University Press: New Haven 2003.
- Information*, 28. marts 1988, s. 4: "Moden signalerer

- tidens strømninger – selv vil den ingenting” af Hanne Dam.
- Julier, Guy: *The Culture of Design*. Sage Publications: London 2000.
- Jyllands-Posten*, 8. februar 2004, 1. sektion, side 7: ”Dansk mode skal på museum”.
- Lipovetsky, Gilles: *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*. New French Thought, Princeton University Press: Princeton 1994.
- Politiken*, 20 december 2003, 2. sektion, side 8: ”Et forum for mode? Ja tak!” af Libbie Fjelstrup.
- Riegels Melchior, Marie: ”Say, What? Some Thoughts on Contemporary Fashion Exhibitions” in Camilla Morthorst & Marie Riegels Melchior (red.): *Udstillingens idé og form*. Museumskriftserie, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet 2005, pp. 75-89.
- Taylor, Lou: *The study of dress history*. Manchester University Press: Manchester 2002.
- Taylor, Lou: *Establishing dress history*. Manchester: Manchester University Press 2004.
- Wilson, Elizabeth: *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. New York: I.B. Tauris 1985/2003.

the material cultural and the design cultural. The design cultural is seen as the most experimental and explorational to date, as it challenges the existing traditions of exhibiting fashion and uses instead the spectacle of fashion itself in its investigation of fashion both as a design object and as a consumer item. In the article, the recent exhibition *Spectres: When Fashion Turns Back* is highlighted because its avant-garde exhibition approach demonstrates the new developments in the field (The Victoria and Albert Museum in London, 24 February-8 May 2005, fashion curator Judith Clark).

Marie Riegels Melchior, cand. mag. i etnologi, ph.d.-stipendiat v. Danmarks Designskole og Kunstindustrimuseet med ph.d.-projektet: *Dansk mode – en materialkulturel analyse af dansk modes identitet og designmetoder i perioden 1950 og til i dag. I 2001-2002 Polaire Weisman Fund Fellow, The Costume Institute, The Metropolitan Museum of Art, New York.*
E-mail: mme@dkds.dk

SUMMARY

Lately, fashion has become fashionable at both the art and the cultural historical museums. Why is that? What is the role of fashion at the museum? What is to be expected in the future? This article is a survey of the phenomenon, arguing that the reason for the current museological interest in fashion is due to the growing individualism of society and hereby the stronger focus on the construction of one's own identity through the use of fashion.

In the museum setting, fashion is presented in different ways. This article identifies four different kinds of fashion exhibitions: the aesthetic, the biographic,