HUR BERÄTTAR EN UTSTÄLLNING?

Lova Kempe

Museiutställningar förmedlar information och kunskap genom att visualisera och verbalisera. Med utgångspunkt i övertygelsen att museerna är bildningsinstitutioner och att de arbetar med att genom och utifrån föremål i utställningar förmedla bildning, kunskap och upplevelse, vill jag här nedan problematisera utställningsmediet. Min utgångspunkt är tre faktiska utställningar i två stockholmsmuseer, som handlar om dräkter. Syftet är att öka förståelsen för hur utställningar fungerar och för hur de berättar.

I Nordiska museets *Folkdräkter – från söder till norr* från 1957 visas bondesamhällets allmogedräkter och i *Paris-Stockholm Mode* framförallt adelns och borgerlighetens kläder från 1700-talet fram till 1989, det år då utställningen byggdes. Den tillfälliga utställningen *Modelejon, manligt mode 1500-tal, 1600-tal, 1700-tal*, som visar högreståndsherrkläder invigdes i Livrustkammaren i september år 2002.

Följande antaganden ligger som grund för min analys. I utställningar skapas ovillkorligen flera budskap,¹ dels de som dess producenter medvetet vill förmedla, dels de budskap som uppfattas av besökaren utifrån hans/hennes förkunskaper, dels de som uppstår genom kombinationen av form och innehåll. Utställningarna har jag sett som berättelser med medvetna och omedvetna budskap både på och under ytan. Man kan tänka sig en bärande huvudberättelse, uppbyggd kring en dräkthistorisk kronologi, men också underberättelser, om särskilda material eller tekniker. Det är dessa berättelser jag sökt avtäcka. Undersök-

ningen präglas av en generell hermeneutik, en strävan efter att förstå genom att tolka.² För att göra beskrivningarna och analyserna trovärdiga skrivs de i jagform.³ Varje utställningsavsnitt disponeras i två delar: först den subjektiva beskrivningen, därefter ett försök att spegla de intentioner – avspeglade i publikationer – som styrt utställningsproduktionen. Utställningen som medium är beroende av föremålets dramatik och texterna som hör till.⁴ Baselement som föremål, texter, foto, kartor, teckningar, ljus, ljud, möbler, scenografi och arkitektur används för att förstärka berättelserna.⁵ Hur vi sedan uppfattar och tar till oss utställningen är också beroende av vår förförståelse.⁶ Texter som utgår från producentens egen förförståelse kan bli svåra för besökaren att ta till sig.⁷ Här spelar den estetiska upplevelsen en roll, då den kan beröra besökaren, med att t.ex. suggerera en känsla av att komma in i en annan tid, vilket kan ge besökaren en känsla av bildning. Skiftande förförståelse innebär att man inte kan ta för givet att ut-

130 ställningsproducentens intentioner alltid når fram till besökarna.

En viktig analytisk ingång att diskutera när det gäller samspelet mellan form och innehåll i utställningens arrangemang, blir vilken roll museirummet spelar, hur det skapar bestämda synfält och bestämda relationer mellan de utställda tingen och de mänskliga betraktarna. Det finns en skillnad mellan att göra utställningen med överraskningsmoment, exempelvis med att fördela den på flera olika rum, istället för att göra den helt överblickbar i ett rum.

METABERÄTTELSE

Till utställningens budskap hör också de stora, oftast outtalade berättelser, som den konkreta utställningen både förutsätter och förstärker, den för given tagna grund som hela utställningen vilar på. Till sådana metabertättelser kan räknas föreställningar om evolution, respektive devolution, synen på samhällskonflikter eller på genus.⁸ Det kan också handla om heterogenitet eller homogenitet. Historiskt sett har museer handlat om att se tydligt, att titta på utställda ting och tolka dem effektivt med hjälp av den rumsliga ordningen i museet. Med hjälp av klassifikation, estetik, berättande och atmosfär försöker museerna åstadkomma en homogen ordning i den verkliga mångfalden. Ett sätt att ordna föremålen är med dimensionerna tid och rum. Det kan vara en kronologi, där dräkter sätts in i ett tidsligt sammanhang och där man fokuserar förändring över tid. Föremålen kan också vara ordnade rumsligt, där en geografisk kontext och jämförelser bygder emellan är intressant. Det kan också handla om dräkters utbredning och spridning.⁹

Hur man bedömt heterogenitet har föränd-

rats över tid. Under 1600-talet var själva mångfalden intressant, t.ex. i kuriosakabinetten, medan de tidiga moderna museerna byggde på ordning och kategorisering av föremålen i olika fack, som hela tidsepoker, alltså en rörelse mot det homogena.¹⁰ En grundläggande idé i museivärlden sedan 1800-talets mitt har varit att besökarna behövde

... principles for looking. They required a context, or framework, for transforming apparently grotesque, rude, strange, and vulgar artefacts into object lessons.¹¹

Ett annat exempel på homogenisering är att det i utställningar också sker ett urval – vilka föremål av tusentals skall man visa? Urvalet och utställandet omskapar också föremålet som används för att illustrera idéer och skapa en intelligent tankekedja.¹² Museiutställningar sätter samman föremål som aldrig funnits på samma plats vid samma tid – och visar därmed samband som annars inte kan ses. Om föremålen i den processen upphör att vara det de en gång var, är en öppen fråga. Museerna skapar här en egen ordning som i vissa fall kan förefalla vara en anakronism.¹³

Idén om homogenitet utvecklades under den romantiska nationalismen. Konstruktionen av den moderna nationalstaten födde idén att ett enat folk skulle dela ett gemensamt kulturellt arv. Arbetet med till exempel samiska samlingar växte ur en föreställning att deras homogena arv representerade deras autenticitet (primitivt och exotiskt).¹⁴

Museerna står för att bevara och visa ett kulturarv.¹⁵ De visar en eller flera bilder av världen, samhället och historien genom att välja ut vad som skall vara historia och vad som därmed ska bevaras till eftervärlden. Att museerna skapar kulturarv genom att spara vissa minnen och välja bort andra gör att de även främjar glömskan, vilket kan få konsekvenser

för historiesynen. De kan förstärka eller försvaga sådant man inte vill minnas eller använda i t.ex. politisk propaganda.¹⁶ Stefan Bohman har utvecklat en modell för att visa hur historia används och homogeniseras. Han använder tre begrepp: fokusering, tematisering och stereotypisering. Fokuseringen är den huvudsakliga inriktningen man ger historieskrivningen och historieanvändandet (t.ex. den nationella identiteten). Tematisering är det ämne man väljer inom ramen för sin inriktning (t.ex. allmogen). Stereotypiseringen är en förenklad, ofta allmänt omfattande föreställning om utmärkande egenskaper hos alla som tillhör en viss grupp, – nation, ras, religion eller kön (t.ex. den typiske, ursprunglige bonden). Enskilda personer kan också stå som representanter för en stereotypisering av en grupp så Gustav II Adolf för det svenska kungasinet, dalabonden för den svenska allmogen etc.¹⁷ Under sådana processer ligger ofta antaganden av mer generell karaktär. Ett sådant är evolutionismen. För 1800-talets forskare innebar detta att man kunde förstå utvecklingsförlopp och hitta tillbaka till det ursprungliga samt att ordna folktraditioner, föremål och sedvänjor.¹⁸ Även den motsatta uppfattningen, om historien som devolutionistisk förekommer, som i berättelser om att det var bättre förr. Detta kan dock kombineras med tanken, att trots att det var bättre förr har det blivit ännu bättre sedan dess.¹⁹

FOLKDRÄKTER

– FRÅN SÖDER TILL NORR

I utställningen *Folkdräkter* möts jag först av ett halvrunt rum med ett galleri vilket löper runt den högra sidan. Vid mitt första besök är det relativt ljust härinne medan det vid mitt andra besök är mörkt. I taket hänger ett stort

antal fioler. Är avsikten att exponera ytterligare en del av samlingarna och att dessa fioler samtidigt passar bra för en stämningsskapande roll? Vid sidan av folkdräkter är kanske fioler det ”märke”²⁰ som får oss att associera till allmogekulturen. På så sätt blir de en ytterligare länk till den metaberättelse som ska få oss att betrakta allmogens kultur och livsformer som en helhet. Utan att säga det uttryckligen leder fiolerna våra tankar åt ett bestämt håll, eller de kanske snarare återspeglar utställningsmakarnas egen uppfattning om hur detta samhälle var beskaffat. I rummet finns monterar längs sidoväggarna. Den första montern till vänster har rubriken ”Bröllops- och festkläder”. Här finns fem klädda dockor utan ansikten, bara släta huvuden. Kan det vara tecken på att allmogen betraktades som en anonym massa? Det kallas ju också *folkdräkter* vilket tyder på ett avindividualiserande. När utställningen producerades 1957 fanns fortfarande idéer om en skapande folksjäl kvar.²¹ Dockorna är placerade så att man ser alla framifrån. En del står lite bakom de andra vilket skapar djup i montern. Montern lysas upp av lampor som belyser dockorna snett uppifrån och framifrån. Detta ger ett klart ljus som inte är riktat mot någon enskild dräkt. Dockorna har armar och händer som för att visa att de agerar; armarna är böjda på olika sätt. En docka, i herrdräkt från Hälsingland, ser nästan ut att vilja ta i hand och hälsa. Detta är ett sätt att dra in besökarens blick i montern.

I montern finns också brudkläder, några kompletterade med brudkrona. Dräkterna härstammar från Skåne, Blekinge, Härjedalen och Estland. Enligt en handskrivna utställningstext på väggen intill var ”bröllop en anledning till all prakt man var mäktig med egna och lånade prydnader och smycken i övermått”. Trots att figurerna står i olika ställningar, bär

132 olika kläder och har olika positioner i montern kvarstår min känsla av att här framställs ett avindividerat folk. Det jämna ljuset bidrar, men också att dräkterna kan uppfattas som ett slags uniformer – man säger ju att så här var ”man” klädd, liksom beskrivningen av bröllop som en anledning till prakt. På det här sättet skapas en distans till det som framställs. Nästa monter, ”Från nationaldräkt till bygdedräkt”, skiljer sig från den förra, här står dockorna i två led, framför och bakom. De liknar de förra utom att figurerna har armarna hängande, de har heller inga händer. Det är tätt mellan dockorna, men det skapas inga inbördes relationer mellan dem. Här finns en stockholmspojkes (född 1894) dräkt tillsammans med en samedräkt och en Nordmarksdräkt, liksom en stockholmsdams skiddräkt från ca 1900 inspirerad av samedräkter. Också kronprins Gustav Adolfs skånska dräkt från 1910-talet har exponerats. Den dockan har inget huvud, det finns inte heller något mer än utställningstexten som berättar om ägaren. Dockan är placerad lite bakom de andra. Beror det endast på att det i montern finns barndockor som inte ska skymmas? Eller är det inte viktigt med kungars kläder i det här sammanhanget? Här finns en blandning av framlyfta individer med en bakgrund någon annanstans än i bondesamhället, och de anonymiserade. Vidare visas den Svenska Nationaldräkten som komponerades 1903 samt andra dräkter.²² Ingen text förklarar varför dessa dräkter är från 1900-talet men jag vet genom min förkunskap att dräkterna är nykomponerade i nationalromantikens anda, inspirerade av folkdräkterna. Men vet en annan besökare det?

När jag står här passerar besökare utställningen med snabba steg. En dam visar en engelskspråkig man dräkterna från Dalarna med kommentaren att de är speciellt mycket svens-

ka. Är det en bild som utställningen förstärker? Det finns ju en stark koppling till den tid som utställningen själv tycks vilja berätta om: den period i Sverige då den svenska nationalkänslan fick en bredare mer folklig förankring, då Dalarna, inte minst genom en rad kända konstnärer fick sin särställning som det mest svenska.²³

”Sorgkläder” är rubriken på nästa monter där dockorna är placerade på ett annat sätt än tidigare; de har också ett annat kroppsspråk. Flera håller händerna knäppta under en vit duk i höjd med magen. Tillsammans med det (av sorg) nedböjda huvudet hos en av dockorna samt ljuset som kommer bakifrån, skapas ett särskilt intryck. Att dockorna agerar ger en märklig stämning i den här montern. Varför agerar de just när det gäller sorg, varför inte i bröllopsmontern? Vill man framställa ”folkets” sorg som särskilt stark och viktig? Två av dockorna står vända med ryggen mot besökaren. Den ena bär en dräkt från Danmark. Men varför Danmark eller Estland som fanns representerat i förra montern? Ingen text förklarar. Råkade man bara ha dessa dräkter och ville visa upp dem, eller ska de visa på likheter i dräktskicket? Den här dräkten har tillhört en kvinna och den har avancerade plisseringar, veck på doket. Vad säger det en besökare utan förkunskaper; hur ska man veta att det är för att visa dessa veck, hon står vänd med ryggen mot besökaren. Även en docka i herrdräkt är placerad på samma sätt. Dräkten är från Södermanland. Här kan jag inte se någon anledning till att visa hans rygg. Min förkunskap kanske inte räcker till.

Snett bakom denne står en kvinna placerad med ansiktet vänt mot honom, hon sträcker ut sin arm mot honom. Eftersom de inte kommer från samma plats tycker jag det är underligt. Vill man visa att allmog hade kontakt

utanför sin egen hembygd, är det helt enkelt ytterligare ett uttryck för synen på en homogeniserad allmoge?

I andra sidan av rummet finns en liten monter med dräkter från en mor och ett barn från Floda socken, Dalarna. På skylten kan man läsa att "broderi i schatter- och plattsöm var vanligt på 1870-talet och att det lokalt särpräglade allmänt levde kvar ett par decennier in på 1900-talet". Flickans dräkt är sydd 1918. Hela montern visar att dräktskicket kunde leva kvar länge, men utan förkunskap är det svårt att ta till sig detaljerna.

"Arbetskläder" har montern bredvid som rubrik. En docka med kläder från Hälsingland håller en lie i handen, bredvid står en kont. I montern finns både vuxna och barn representerade. Många av kvinnorna bär sjalett, en håller en näverlur och en annan en räfsa. Dockorna bär enkla kläder, somliga bara särken, andra skinnförkläden. Vad är det utställningen försöker berätta? Här finns en blandning av funktion, tid och geografi. Vad vill föremålen berätta, om arbetet, mer specifikt? Försöker utställningen säga, att vid högtider var de geografiska skillnaderna viktiga, men inte i arbetet? Försöker den säga mig, att det först var när borgerskapet trädde in på arenan som tiden blir en relevant dimension?

I nästa monter, "Varianter av sockendräkter i Leksand", läser jag om dräktvariationer som levte kvar i en bygd, in i vår tid (1950-tal). I montern finns inte mindre än tretton dräkter; bl.a. arbetskläder, kyrkdräkter, söndagseftermiddagsdräkter, sorgkläder. Det sammantagna intrycket, trots alla variationer, är att det finns *en* sockendräkt i Leksand som varieras efter funktion.

I galleriet längst ner i rummet finns skylten "Folkdräkter – från norr till söder", och går man från andra änden står det logiskt nog

"Folkdräkter – från söder till norr". Längs ena sidan löper stora montrar, mittemot är små, infällda i väggen. I de stora står dockor uppställda jämsides. Man ser dem rakt framifrån eller lite från sidan. De här dockorna har huvuden, men de har inga händer. Vid dockornas fötter finns siffror som hänvisar till texter i monterns framkant. Dräkterna är uppdelade geografiskt. Geografin tycks betraktas som förklaring till kulturella variationer.²⁴ För varje dräkt anges vilken typ av dräkt det är. Dessa typer är klassificerade efter funktion eller tillfälle: helgdagsdräkt, högtidsdräkt, söndagseftermiddagsdräkt, kyrkkläder och vardagsdräkter. Man skiljer också på den gifta och den ogifta kvinnans dräkt. Däremot finns inga tidsangivelser. Det är som att tiden står stilla när det gäller allmogen, att förändringar inte sker. Det är snarare rummet som är den ordnande principen och det som är viktigt.

Jag kan se att vissa dräkter har tydliga drag av modedräkt, men detta finns inte kommenterat.

Mittemot denna kavalkad finns en rad montrar som är upplysta med klart ljus. Det handlar om skinn och skinnberedning. Föremål och texter illustrerar detta: läderväskor, skinnpungar, bilder ur en bok m.m. Här kommer tillverkaren fram, kanske är det ett uttryck för en övergång från att betrakta allmogen som ett ansiktslöst kollektiv till att se individer. Montrarna handlar också om hur man (allmogen – i ett odefinierat förr) återanvände kläder och material. Jag fångas av en sko med sulan uppvänd sko, som visar spår efter en mängd lagningar. Det antyder ett devolutionistiskt synsätt – man var bättre på att ta till vara förr. Men här finns också evolutionism – att det var så mycket fattigare förr och det har blivit bättre.

134 NORDISKA MUSEET
OCH UTSTÄLLNINGEN FRÅN 1957

Man kan säga att den svenska nationalkulturen skapades vid museets insamlande av folk-kulturen. Utifrån detta kunde man dra slutsatser om föremålens kronologi. Målet var att fånga utvecklingens olika led, att ordna föremål, sedvänjor och folktraditioner i olika stadier.²⁵ Bakom avtecknar sig föreställningen om evolutionen, om att kulturer utvecklas från enklare former till mer komplicerade strukturer, från det primitiva till det förädlade, från det ursprungliga till det mer komplexa.

Artur Hazelius ursprungliga kontextuella framställningssätt skiljer sig mycket från folkdräktutställningen som den ser ut idag. I den finns mycket litet av ett kontextuellt tänkande, utom i en monter där föremål skall belysa dräkternas användningsområden. En förklaring ger Hans Hansson 1965. Han hävdar att detta sätt att ordna föremål i en omgivande kontext var något man rynkade på näsan åt under 1950- och 60-talen. Försök gjordes att producera systematiska utställningar, men besökarna föreföll oberörda av detta sätt att visa.²⁶ Vad hade då hänt mellan Hazelius tablåer och 1950-talets folkdräktutställning?

Under 1920-talet förändrade museet insamlingssätt och urvalskriterier. Intresset gick mot den historisk-geografiska skolan som studerade kulturföreteelsers utbredning och spridning. På 30-talet återupptogs arbetet med en contextualisering; föremålens sociala förhållanden och samtiden kunde åter komma in.²⁷ Människan blev viktigare än föremålet och även nutiden blev ett fält för insamling. Under 1950-talet fick detta genomslagskraft, vardagskläder och arbetskläder samlades in.²⁸ Den sociala dimensionen betonades således, man sökte innovatörer och traditionsbrytare; soci-

ala aktörer studerades.²⁹

Dessa nya intressefält framträder dock inte i folkdräktutställningen. I Nordiska museets verksamhetsberättelse 1957 kan man läsa att en ny permanent folkdräktutställning öppnades den 6 juni.³⁰ Anna-Maja Nylén producerade folkdräktutställningen tillsammans med sina medarbetare. Man ville med den avhjälpa dräktsamlingens bristande tillgänglighet eftersom det fanns ett stort intresse av att få se folk- och bygdedräkter.

Uppenbarligen riktade man sig till en särskild målgrupp, men detta är inte tydligt i utställningen. Här presenteras dräkterna som ett folkligt dräktskick med traditioner långt tillbaka i tiden och att man vill ge besökaren en inblick i dess utformning med hänsyn till användning och variationer i olika bygder. Hur folkdräkten utformas genom ett samspel mellan tradition och modenyhet och hur detta skiljer olika bygder åt skulle också visas.³¹ Detta är emellertid inget som framgår av utställningen, det är inget man gör någon poäng av. I *Nordiska museet 125 år* uppges att dräkterna visades dels efter funktion, dels landskapsvis – så att alla skulle finna någon från sin hembygd. Dockorna hade inte ansikten, eftersom tonvikten skulle ligga på dräkterna (samma sak i sameutställningen).³² Detta bekräftar synen på allmogen som en homogen folkgrupp där individen inte är viktig och därför inte behöver synas eller dra uppmärksamhet från dräkterna. Dräkterna var alltså viktigare än människan.

När Anna-Maja Nylén själv skriver om folkdräkter är förändring ett centralt tema. I utställningen mötte vi detta i de nykomponerade bygdedräkterna. Dessa är också anonymiserade, utan ansikten, fast inte på samma sätt som allmogen. De känns viktigare, utplockade, är individer. Det var tidens nationalroman-

tiska strömningar som visade sig i borgerlighetens dräkt. Sålunda ansågs "lappdräkt" särskilt lämplig vid skidåkning.³³ Att man valde att inspireras av det folkliga dräktskicket och samedräkten var ett sätt att exotisera. Exempel på sådana bygdedräkter finns i utställningen, men utan förkunskap och utan redovisad kontext kan de vara svåra att förstå. En annan infallsvinkel på detta är, att här visas att modedräkten influerades av folkdräkten. Detta är inget man heller tar upp, vilket i och för sig är i enlighet med hur den allmänna dräkthistorien ser ut med dess totala avsaknad av folkdräkter och bygdedräkter. Detta tror jag beror på olika föreställningar om allmogens dräkt som något helt skilt från modedräkten. Tankar om synen på folkdräkter och modedräkt kommer väl fram i Anna-Maja Nyléns *Folkdräkter*. Hon skriver här att folkdräkterna utvecklas i annat tempo än modedräkterna, vilka ständigt förändras eftersom de är kopplade till en köpstark grupp. Vidare att borgerlighetens moden togs upp i folkdräkterna, men att bönderna inte hade möjligheter att förstå helhetens betydelse, utan bara köpte en hatt eller annat udda plagg, som bars till den gamla kläduppsättningen.³⁴ Här kan man skönja ett synsätt där man sätter sig själv över andra, ett slags evolutionistiskt tänkande. Allmogen framställs som mindre vetande, nästan som barn i förhållande till den bildade borgerligheten – en tanke som också känns igen från relationerna mellan kolonisatörer och koloniserade. I det här fallet står den borgerliga livsformen för civilisation, ordning, förfining, medan allmogen representerar en mer odisciplinerad natur.³⁵ Autenticitetsbegreppet var då inte knutet till människor, bruk och det individuella, utan till typer och ideal, alltså till föremålen själva. Utställningen vill alltså visa det regionalt typiska. Men å andra sidan befann man

sig i en brytningstid, där människa och användningsområde fått en större plats. Vilket återspeglar sig i utställningen, där flera monter behandlar skinnberedning och återbruk av material. Men utställningen är ändå tydligt inriktad på föremålet.

PARIS – STOCKHOLM MODE

Utställningen, uppbyggd i fem delar, ligger på plan tre i Nordiska museet. Det första rummet är ett slags informationsrum, där man kan studera modets utveckling i stort som smått, mönsterböcker berättar om hur modet förändrats över tid, artiklar berättar om detaljer, som regnkläder och strumpbyxor.

Här finns också en skylt med texten *Paris – Stockholm Mode* som leder in besökaren i utställningens första egentliga rum där formen bygger på den dunkla belysningen och de svarta montrarna. Tillsammans med de mer eller mindre glittrande dräkterna skapas en känsla av en oåtkomlig värld. Detta förstärks av att montrarna lysas upp först när besökaren närmar sig. Jag antar att syftet med detta är att skona dräkterna från ljus, men det får följden att dräkterna när de lysas upp framstår de som mer speciella och värdefulla.

Rummet är långt och smalt med montrar på båda sidor. Det första som möter mig i montern till vänster med huvudrubriken "1886–1920", är Artur Hazelius (ett foto är fastsatt på en docka). Att det är han, får jag veta genom att läsa texten som här finns på små pulpeter utanför montrarna. Bredvid Hazelius finns också Gustav Upmark, Nordiska museets styresman 1913–1928.³⁶ Texten till dräkterna har rubriken "Gammalt och nytt i herrmodet". Ingen förklaring, till vilka männen var, ges i montern och jag funderar på om det är Nordiska museets historia man vill visa? Det

136 känns som ett slags legitimerande eller konstituerande både för utställningen och hela museet. Hazelius och Upmark får också representera det nya i och med att de kläder de bär var nya i modet. Är det Nordiska museet man vill framställa som det nya? Denna känsla av det positiva, det nya i samhället förstärks också av bilder från byggandet av Eiffeltornet och en världsutställning. Och av att en docka föreställer Calla Curman och bär hennes kläder. Hon var, enligt utställningstexten om "snörlivets vara eller icke vara", grundare av dräktreformföreningen. Den arbetade bl.a. för kvinnans frigörelse från korsetten. Andra dockor i montern har fått bilder från modetidningar som ansikten. Genomgående har utställningens dockor oproportionerliga platta papphuvuden. Det nya visas också med kläder för ett sportigt liv; veckotidningar ligger i montern, det var dem man numera läste för att följa med i det senaste modet. Det var inte längre framförallt från hovet modet spreds.

I nästa monter med rubriken "1920" finns dockor och en stång med kläder på galgar. Här visas vardagskläder för "vanliga" människor. Om man jämför med förra montern kan man nästan tro att det var först på 1930-talet det fanns "vanliga" människor, (medel- och underklass?) i Sverige. Med exempel från konfektionsindustrins framväxt, som på sikt skapade ett mode för alla, visar man också att utvecklingen går framåt. En homogenitet i modet skapas då det likriktas, och de individuella, skraddarsyddna plaggen förlorar sitt monopol. Modet, förr en exklusiv angelägenhet, blir allmänt. Men påpekas det – ett speciellt tonårsmode utvecklades under 50-talet: ett heterogeniserat mode skapas alltså. Detta illustreras bl.a. av en docka klädd som en punkare, placerad med ryggen mot besökaren. Tar museet ställning mot ungdomskulturen? Punka-

ren vänder i alla händelser ryggen till (vänder hela samhället ryggen) – har utställningen därmed skapat eller förstärkt en stereotyp?³⁷ Jag tänker på folkdräktutställningen, där dockor också visas med ryggen mot besökaren. Då funderade jag om det var ett sätt att visa detaljer i plagget eller om det var ett scenografiskt knep. I det här fallet kan jag inte se någon pedagogisk mening med att visa ryggen, kanske scenografiskt, med tanken att förstärka bilden av någon slags tuffhet.

Montrarna mitt emot förflyttar besökaren till tiden "1750–1800". Ytterst få hade råd att följa modet, men för dem var det de franska idealen som gällde. Dräkterna i montern är gjorda i siden och sammet med broderier, uppstoppade höfter och korsetterade kroppar. Även männens dräkt ger intryck av att vara uppstoppade. Barndräkterna visar tydligt att barn gick klädda som vuxna. I motsats till dessa "stela" kläder finns också exempel på det som utställningen bedömer som en naturligare stil efter engelskt mönster – "1700-talsmodet var en naturlig stil efter engelskt mönster". Texten motsäger alltså det tidigare påståendet om Frankrike, nu kommer influenser från England! Jag läser att många av dräkternas bärare är kända, exempelvis Axel von Fersen, men dockorna har ändå inte fått några ansikten. I montern finns också andra föremål utställda; en bok med bilder från en industri – ett väveri kanske – en annan med bilder från sällskapslivet, en picknickkorg och askar med trådrullar. Industrin på 1700-talet pekar mot upplysning och framtidsoptimism. Bilden av väveriet och tråden leder fram till dräkterna. Här visas att dräkterna faktiskt användes, om än ganska undanskymt. Montern framhäver i stället dräkterna som sådana: belysningen är riktad mot kläderna och dockorna är uppställda som döda ting i en minimalistisk monter. De tillhör-

de texterna till montern kan nog te sig svåra för besökaren utan förkunskap: "klänning av sidenatlas med broderi i schattersöm... knypplade spetsvolanger – engageanter var tidstypiskt vid 1700-talets mitt". Eller varför inte "...lägg märke till ryggens dubbla motveck, en detalj som var bruklig till stor gala". I det här fallet syns knappt ens ryggen på klänningen!

Bredvid finns en monter som visar det borgerliga modet "1800–1880". Här skrivs om "nytt sekel, nya värderingar", "ökat välstånd – mode för alla" och "den kvinnliga kvinnan". Förmodligen vill man här visa att modet nådde bredare grupper av befolkningen. Dräkterna skiljer sig mycket åt, med olika tillverkningsår, i utseende, form och färg. Utan inbördes kontakt dockorna mellan skapar detta ett anakronistiskt uttryck, ungefär som en historisk maskerad, där olika tider och stilar möts som aldrig möttes "då". I texterna till montern läser jag att snörlivet försvann i början av 1800-talet (vilket jag ifrågasätter).³⁸ I montern finns hårt korsetterade klänningar, som helt skiljer sig från de "korsettlösa" tidiga 1800-tals klänningarna i bomull. Texten "den kvinnliga kvinnan" förstärker en värdering av kvinnan som kvinnligare i korsett än utan: "Modet krävde en getingsmal midja och snörlivet blev ett måste. Också kjolen behövde stöd." Genom den här typen av texter understöds, vare sig man vill eller inte, en syn på vad kvinnlighet är.

Montern "30-tal" i nästa rum innehåller den belgiska drottning Astrids klänning samt ett antal andra festklänningar. I texterna nämns kända designers som Elsa Schiaparelli och Kenzo. Här ligger också modetidningar och damtidningar; nu blev filmstjärnorna de ledande modeförebilderna. Tidigare berättades, att 1700-tals modet kom från hovet, här att modet kom från veckotidningarna. Å andra si-

dan är kungligheterna centrala för veckotidningarna. Kanske skapar utställningen här en tydligare skillnad än vad vi finner i verkligheten? Klänningarna i montern är enligt montertexten tillskurna på diagonalen. Detta förklaras inte utan förutsätter förkunskap.

Efter detta kommer montern med kläder från "Märthaskolan", en sömnadsskola för kvinnor. Genom utställda halvfärdiga plagg i olika stadier ges en inblick i arbetet. Men kanske vita träckeltrådar kors och tvärs inte säger så mycket utom för den skraddarkunnige. En text lyder: "Märthaskolan, förmedlare av franskt mode" vilket bl.a. illustreras med en Chaneldräkt från 1961. Sverige påverkades av framförallt franska designers under den här tiden. Var man inte tillräckligt duktiga själva, eftersom man kopierade design och mönster? Att utställningens tema är det franska inflytandet på svenskt mode slår mig nu. Uppenbarligen är detta ett rätt diffust tema, eftersom det inte framgår explicit någonstans i texterna och inte heller förekommer genomgående i alla montrar.

Mitt emot Märthaskolans produkter finns en monter med rubriken "Augusta Lundin", Sveriges mest kända modehus under 1800-talets andra hälft. Dockorna med klänningar av siden och sammet står lite snett så man tydligt ser deras turnyrer. Texterna handlar framförallt om Augusta Lundins arbete som kunglig hovleverantör. Här är alltså tillverkaren, som dessutom är kvinna, viktig. Jag funderar på varför man inte under Märthaskolans tid kunde hitta på egna modeller, om nu Augusta Lundin kunde det (eller hon kanske också kopierade mönster och design).

Bredvid Augusta Lundin står en monter med "20-tal". Texter som "paljetter och pärlor", "kvinnlig frigörelse" – om att kvinnan slapp korsetten (tycker jag hört det förr) och "det

138 glada 20-talet” finns här. Detta liksom festbetonade illustreras med en grammofon och klänningar överhöljda med pärlor och paljetter. Texterna signalerar fest och frihet, men när man tittar i montern och på kläderna finns där ingen frigörelse. Klänningarna är visserligen kortare än tidigare och det var modernt med kort hår för kvinnor. Men är det kort hår och korta kjolar som gör att kvinnan känner sig fri? Man säger också att ”kroppen blev befriad från tunga och åtsittande plagg”. Jag undrar om inte de här klänningarna ändå är rätt tunga, för att inte säga opraktiska. Den stereotypa föreställningen om ”det glada 20-talet” förstärks verkligen i den här montern.

På flera ställen i utställningen talas om kvinnans kropp och speciellt hur kläder påverkar dess form. Även här påstås att kvinnorna slapp korsetterna. En underliggande berättelse i utställningen är att korsetten gör kvinnan kvinnlig genom att forma om hennes kropp och att hon, när korsetten försvinner, blir friare och mer jämställd mannen.

Utanför galleriet finns det sista rummet i utställningen. Små montrar, infällda i väggarna, är fyllda med dockor av olika slag och ålder, Barbies och porslinsdockor. Museet vill helt enkelt velat visa att modet även går igen i leksakerna. Konstigt är att det inte någonstans nämns att dockor tidigare, t.ex. under renässansen användes för att sprida nya moden. Dockor iklädda en vuxen människas mode-dräkt skickades bl.a. till hoven.³⁹

Utställningen som helhet genomsyras av en tanke om individualitet. Till skillnad från vad vi mötte i folkdräktutställningen behandlas inte människorna som ett ”folk”. Här kommer individerna fram, framförallt bärarna av kläderna, men också tillverkarna. I utställningen står tiden inte längre stilla som den gjorde i folkdräktutställningen: modet förändras stän-

digt och här finns en kronologi. Modet är väl sammanhållna stilar, som växlar med tiden snarare än med individen.

NORDISKA MUSEET OCH UTSTÄLLNINGEN FRÅN 1989

År 1918 visade museet ”Modedräkter från 1800-talet”, en utställning där historiska dräkter var satta på huvudlösa dockor och placerade jämsides. Dräkterna var kompletterade med accessoarer och porträtt.⁴⁰ Alltså ganska likt den utställning vi ser idag, men utställningen 1918 hade inga montrar.

Det var under 1920- och 30-talen insamlingsperspektiven började vidgas. Samlingarnas sociala bredd ökade, intresset för nutiden blev större och föremål från exempelvis arbetarhem samlades in.⁴¹

År 1934 gjordes dräktgalleriet om. Med det elektriska ljuset slapp man nu utsätta dräkterna för dagsljus. Dessa tankar på föremålens känslighet verkar nu ha blivit aktuella. Av en artikel om det nya dräktgalleriet framgår, att det inte framförallt är viktigt att ställa ut stora mängder dräkt. Viktigare är att se till föremålens livslängd genom att ställa ut dem så riskfritt som möjligt. Pedagogiska och estetiska syften blev också viktiga att tillgodose. Man sammanförde dräkter från samma period tillsammans med tidstypiska accessoarer som skulle ge ett helhetsintryck av varje epoks mode samt en bild av tidsandan.⁴² Montrar hade byggts med en gång mellan, mycket lika dem idag. Dockor utan huvuden kläddes och de arrangerades i grupper kring saker som gav tidskaraktär, t.ex. en stol eller en spegel.⁴³ Av artikeln framgår att det viktiga, när utställningar producerades, var *hur* man skulle göra det, inte *varför*. Någon problematisering kring föremålen finns inte, det är inget varför, endast

hur.⁴⁴ Att detaljer är viktiga visas när den nya ljussättningen beskrivs. Den sätts på föremålen i montern, medan besökaren befinner sig i mörker. ”På detta sätt intensifieras färger, broderier och dylikt.” En annan artikel i *Svenska museer* från samma år behandlar de nya dräktfigurer man använt. Författaren beskriver ingående hur dessa är tillverkade. Liksom i den andra artikeln framgår här, att det viktiga är hur, inte varför.⁴⁵

I utställningen från 1989 talas inte om dockor som spridare av mode. I utställningskatalogen tas däremot ämnet upp.⁴⁶ Här ser man att artiklar och böcker om utställningarna kan vara mer detaljrika än utställningarna själva.

Andra intryck av vad utställningen berättar bekräftas av katalogen. Också den visar en bild av kvinnans frigörelse som en smula hurtfrisk ”släng bort korsetten”-aktion. Liksom rubriken till en text om 20-talet: ”När modet gav kvinnorna ben” eller ”Frigjordhet och mode för alla”. Den trettio sidor långa katalogen utstrålar en känsla av glädje över en svepande dräkthistoria (med sociala inslag) som har några få detaljfördjupningar.

Fataburen 1988 har som tema kläder.⁴⁷ Den gavs ut innan utställningen hade öppnats, men har ungefär samma teman som denna. Här behandlas detaljer som strumpbyxor, Märthaskolan, Augusta Lundin, m.m. Fler av de teman man ser i utställningens informationsrum finns det artiklar om i årsboken. Men utställningen finns inte nämnd.

Utom i katalogen är egendomligt nog utställningen *Paris-Stockholm Mode* knapp om-skriven alls. Kanske beror det på att utställningen mest av allt verkar vara en modernisering av utställningen från 1934.

MODELEJON MANLIGT MODE 1500-TAL, 1600-TAL, 1700-TAL

Utställningen *Modelejon* på Livrustkammaren invigdes den 27/9 2002 och skall stå till den 9/6 2003. Det första utställningsrummet går i blått vilket ger ett kallt intryck, något som också förstärks av det klara ljuset. Föremålen i montrarna är punktbelysta. Jag läser om vad ett modelejon är: museets beskrivning innefattar ord som ”fåfånga”, ”praktfull” och ”luxuös” men också att det som visas var yrkeskläder för samhällets övre skikt, adelsmän, kungar och furstar. Här framgår tydligt att utställningen ska ses som en dräktkavalkad med de högre ståndens kläder. Det är naturligtvis på inget sätt orimligt för just Livrustkammaren. Men ändå uppstår en känsla av att något saknas, nämligen den fond som glimtar av vanliga människors kläder skulle kunna ge.

I en monter ligger böcker med inventarier över kläder och källor som kan ge uppgifter om tillverkare och kostnader vid produktionen av de kläder som ställs ut. Av texten framgår att dessa noggranna inventarier från 1500–1700-talen går att lita på och att de kan ge kunskaper om tillfällen när plaggen bars, plaggtyp, material och färg. Böckerna förmedlar en känsla av autenticitet. På sådana sätt legitimerar museet att det ger en riktig och sann presentation av kulturarvet. Museerna förstärker att de är sanningsinstitutioner och att dessa inte skall ifrågasättas.⁴⁸ Här möter vi för första gången det som ska visa sig vara ett sidospår genom hela utställningen, nämligen intresset för att berätta om tillkomsten av museets samlingar.

Montern med rubrikskylden ”Vasahovets renässanslejon” täcker bakre väggen, texterna i utställningen hålls av lejon, ursprungligen sköldbärare, nu skylthållare. På detta sätt påminns besökaren i varje rum om utställning-

140 ens tema – modelejonet. Texterna är genomgående mycket långa och svåra, det ska mycket till för att man ska orka läsa allt. Uppgifterna om de enskilda föremålen är placerade på skyltställningar vid sidan om montrarna. Dessa texter är däremot korta och rakt på sak, tid och ägande: ”pipkrage, 1620-tal, privat ägo”. I montern står de tre bevarade dräkterna efter Svante Sture och hans två söner, mördade 1567 på Uppsala slott på uppdrag av Erik XIV. Kläderna, som är mörka i färgerna, består av jackor och pluderhosor, ett slags korta vida byxor med slitsar, ur vilka ett underliggande tyg väljer fram. Jackorna är bredaxlade och smala i midjorna, framförallt de som var burna av de yngre Sturarna. Ställningarna som bär kläderna har inga huvuden, men i montern finns porträtt från tiden vilka föreställer bärarna. Ljuset i montern är riktat på Nils Stures dräktjacka, som har huggmärken efter knivstick. Man kan ju undra över sambandet mellan dräkt och mord, morden som en motsvarighet till kvällstidningarnas löpsedlar, något som ska dra till sig uppmärksamheten. Detta blir då ett sätt att dra till sig besökarens uppmärksamhet och intresse.

Det är ett spel mellan historia och dräkt, där det förflutna ska levandegöras med hjälp av kläderna. Detta kan man också se i museets basutställning, där de kläder finns utställda som Gustav III bar på den ödesdigra maske-radbal då han blev skjuten.⁴⁹

Montrarnas porträtt är ofta stora och framträdande. På så sätt känns människorna mycket närvarande i utställningen. Det uppstår ett intressant samspel mellan porträttens personifikation och kläderna på sina huvudlösa ställningar. Utställningsmakarna har här lyckats öka utrymmet för betraktarens aktiva tilläggande av utställningen.⁵⁰ Som betraktare får vi möjligheten att se dräkterna som självstän-

diga föremål, oberoende av sina bärares liv, samtidigt som porträtten ger oss redskapen att själva personifiera dräkterna.

I montern finns också rustningar, en luta, värjor och böcker. Värjorna vittnar om att kungarna krigade, de var ofta segrare. Men för varje segrare fanns också en förlorare, vilket inte visas här. Vapnen kanske utnyttjas i ett spekulativt syfte för att estetisera historien, som förhärlikande och idealisering av vapen.⁵¹ Men i texten berättas också att värjor var accessoarer; kanske är detta ändå inget våldsförhärlikande.⁵²

På sådana sätt öppnar utställningsarrangemangen för tankar och funderingar. De appellerar till våra förkunskaper och ber oss att aktivera dem. Men vad händer om vi står framför montern och inte besitter de relevanta förkunskaperna? Denna fråga blir aktuell inför den mindre monter som också finns i rummet, i vilken det ligger mängder av utklippta tygbitar. Rubriken ”Tio upptågströjor med för sen ankomst” avslöjar att det handlar om delar till tröjor. Montertexten handlar emellertid om ett bröllop, dess festligheter och en försenad försändelse. Enligt texten hade Gustav II Adolf beställt tröjorna för att användas vid ett tornerspel vid bröllopet mellan hans syster Katarina och pfalzgreven Johan Casimir. Tyvärr ankom tröjorna två veckor för sent och har sedan dess blivit liggande oanvända. På ett sätt är naturligtvis detta i sig en historia värd att berätta. Men av monterns övriga innehåll, Juan de Alcegas mönsterbok från 1589 och en skraddarsax från 1600-talet – liksom av bakgrundsbilden på Martin Andúxars mönsterbok från 1640 – förstår vi att monterns huvudpoäng återfinns i en bisats i textens början: ”... tillskurna och ordnade delar till 10 stycken tröjor av sämskskinn, som kan exemplifiera de spanska mönsterbladen”. Men me-

dan texten utförligt låter besökaren förstå hur tröjorna hamnade i Livrustkammaren, är den hemlighetsfull kring sin egen huvudpoäng. På vilket sätt – utöver ett allmänt konstaterande – exemplifierar tröjorna mönsterbladen? Om detta tiger montern. Här tycks det som om utställningsmakarna låtit sin egen kompetens på det dräkthistoriska området öppna ett synfält, men samtidigt utan att sätta ord på det som blir synligt så att det blir fattbart också för besökare utan denna förkunskap. Det intressanta i denna omkontextualisering av de tio tröjorna – från en del av ett kungligt bröllopsfirande till ett dräkthistoriskt exempel – är ju också att den innebär en förskjutning från det konkreta till det generella. Men kan man inte själv tolka plaggen, lämnas man i sticket.

Nästa rum går i svart och beige och på väggen i den stora montern som också här täcker hela väggen hänger stiliserade stora tulpaner i blått, rött och grönt samt en bild av Gustav II Adolf sprungen ur en ros. Ljuset är klart inne i montern och en del föremål är punktbelysta, här trängs föremål som porträtt, hästtäckan (schabrak), dräkter, handskar, strumpor, böcker, och sydda spetsar. Skylten har rubriken "Lejonet från Norden". Vi kan förstå att den här kungen var ett stort modelejon, i dubbel bemärkelse, dräkterna är påkostade och stora i storleken. Det är praktdräkter som lyser av tygernas lyster och broderiernas färger. Steget till en konstutställning är inte långt här – färger, mönster, former kanske döljer att det här också rör sig om maktutövning via ståt?

I nästa rum möts jag av barocken. Min förståelse associerar omedelbart till denna epok p.g.a. golvet i rutigt svart och vitt och de röda träljuskronor med dallrande elektriska ljus som hänger i taket. Om det kändes kallt i det första blå rummet, så känns här varmt. Ljuset är dämpat, det är det mörkaste rummet i utställ-

ningen. I den enda montern står ett stort rött klädska. Allt detta tillsammans ger en lysande stereotyp bild av hur man ska uppfatta barockstilen.

I grunden har alla rum samma uppbyggnad, med en grundläggande, stämningsskapande färg, fokus på en eller två kungar som får representera en stilhistorisk epok och med ett urval kläder, porträtt och andra föremål. Här och var stöter jag emellertid på särskilt intressväckande inslag. Exempelvis finns några mindre montrar i det rum som ägnats åt Karl XI och Karl XII. De innehåller inlånade dräkter som enligt texten ska fylla luckor i dräkthistorien. Här lutar man sig mot en idé om en given dräkthistoria, vars luckor måste fyllas för att ge en så fullständig bild som möjligt. Men kan man få en fullständig bild av historien? Med hjälp av form och innehåll konstrueras bilder av verkligheten, men egentligen är det titthål eller glimtar av det förflutna som vi ser genom de föremål som råkar finnas kvar. Det förflutna var lika orent som dagens samhälle är.⁵³

Slutligen det sista rummet vars stora monter har ett djup vilka tidigare saknade. Golvet är grått, skärmar och vägg är klädda med draperat silvertyg. De starka estetiska intrycken förstärks av monterns innehåll och de mansköga ljusstakar med dallrande elektriska ljus som ger den där riktiga "förr i tiden känslan". Dräkter står och ligger i montern och här har man utnyttjat djupet i montern. Färgerna är dämpade och lite kalla trots att den av Gustav III komponerade röda och svarta nationella dräkten finns där. Andra föremål finns utställda, som värjor och böcker. Liksom i Nordiska museet kan jag läsa att 1700-talets kultur är influerad direkt från Frankrike och att man ville "tillbaka till naturen" i Rousseaus anda. Rubrikerna på skyltarna i montern lyder: "Bland franskinfluerade språthökar, gråtmil-

142 da natursvärmare och män i hemmadräkt – om 1700-talet”, ”Det helsvenska lejonet – Gustav III:s nationella dräktprojekt” och ”Snusande ”puderhjältar” i peruk”. Textrubrikerna i utställningen är, slår det mig, både poetiska och underfundiga.

I hela utställningen har arbetats aktivt med färgsättning som ett sätt att appellera till besökarens känslor, en scenografi som rör sig under de medvetna intrycken och mot besökarens ”off guard”. I utställningen slås man av @producenternas lust att visa upp de vackra dräkterna. Det könsperspektiv som finns i fokuseringen ligger naturligtvis under den som en bas – även män följer modet. Men eftersom detta inte tematiseras utöver utställningens titel, är det lätt att glömma det. Här möter oss istället en utställning så full av förtjusning över det vackra, att den tycks glömma varje ansats till problematisering.

LIVRUSTKAMMAREN OCH UTSTÄLLNINGEN ”MODELEJON”

I förordet till den mycket utförliga och dräkt-historiskt intressanta utställningskatalogen *Modelejon, Manligt Mode, 1500-tal, 1600-tal och 1700-tal* uttrycker överintendent Barbro Bursell stolthet över att kunna presentera en del av Livrustkammarens unika dräktsamling, samt att kunna visa jämförande dräktmaterial från Danmark och Tyskland. Här finns kanske också en ledtråd till att förstå varför de utställda föremålen samlingsstiltillhörighet spelar en så stor roll.⁵⁴

Livrustkammarens egen historia gör det till en självklarhet att verksamheten fokuserar på samhällets översta skikt i allmänhet, och hovet i synnerhet. Under senare år har museet satsat på den utåtriktade verksamheten, och *Modelejon* framstår som en del av denna sats-

ning. På museets webbsida presenteras utställningen så här:

Livrustkammarens egen världsunika samling av framförallt 1600-talsdräkter ställs för första gången ut i sin helhet. Men Gustav II Adolf, Karl X Gustav och Karl XI får också sällskap av gästande furstar från hoven i Dresden och Köpenhamn. Tillsammans kommer de att visa upp en tidigare aldrig, vid ett enda tillfälle, skådad dräktparad – fantasifullt, elegant och överdådigt!⁵⁵

Om hemsidan lägger vikt vid kungar och prakt, kan katalogen snarare ses som inriktad på att ge den kulturhistoriska kontexten. På bokens dryga 260 sidor sätts de utställda kläderna in i ett europeiskt dräkthistoriskt sammanhang. Här får de flesta av de frågor jag ställde då jag stod framför montrarna sina svar. Och här finns svar på många av de frågor jag aldrig ställde. I katalogen finns inte bara alla utställningstexterna, här finns också utförligare kommentarer till de flesta föremålen. Detta kompletteras med mer generella artiklar kring olika huvudteman. Här framträder den skrivna textens överlägsenhet som informationsbärrare mycket tydligt. Men å andra sidan ger katalogen på intet sätt samma upplevelse av föremålen anslående autenticitet som den utställningen ger. Att stå precis framför Sture-dräkterna och inte bara veta att just dessa dräkter bars av några av huvudpersonerna under en avgörande historisk händelse, utan att också kunna se märkena efter den dolk som Erik XIV stack i Svante Sture, är något annat än att läsa om det.

Museet ger bilden av att människan är skapare av vackra ting samtidigt som museet lever på att föremål också försvinner (skulle alla föremål bevaras skulle det inte behövas museer). Livrustkammaren är ett historiskt museum där man berättar historier om kungar, drottningar och adelsmän. Och ingenting i

Modelejon visar egentligen baksidan av krigen och den snedfördelade rikedom. Det är en berättelse om unika ting, om flärd, pompa och ståt. Mordet på Sturarna, här iscensatt med hjälp av de faktiska föremålen, liksom kulhålen i Gustav II Adolfs kläder, poängterar och visar baksidan, den ”mörka sidan”. Men eftersom man inte problematiserar det utan använder det som ett sätt att hos besökaren förstärka känslan av autenticitet snarare än känslan av ondska, blir det bara ett ytterligare formmässigt trick.⁵⁶

DISKUSSION

Så, vad har den här analysen visat? De tre behandlade utställningarna har stora likheter, alla är fokuserade på kläder och de lyfter fram plaggen som exempel på olika aspekter av dräkt- och kulturhistoria. De färdiga produkterna står i centrum, inte bruket eller tillverkningen. Sådana aspekter framskymtar dock t.ex. i folkdräktutställningens montrar kring skinnbearbetning och i modeutställningens montrar om 1700-talet, med föremål som trådrullar, bilder ur en bok om väveri, eller ofärdiga plagg i montern om Märthaskolan och i *Modelejons* påpekande om att de överdådiga kläderna också var en del av kungarnas ämbetsutövning. Men även om de framskymtar, spelar de ingen viktig roll i de berättelser utställningarna framför. Och vad är det för berättelser? Här blir det svårare att tala om utställningarna kollektivt; en påtaglig åtskillnad finns mellan folkdräktutställningen å ena sidan, och de andra två å den andra.

Utställningarna arbetar med kontextualisering på olika sätt och i olika grad. Under Hazelius tid sattes folkdräkterna in i ett sammanhang, ofta en uppbyggd miljö. I folkdräktutställningen som vi ser den idag är denna av-

sikt helt borta. Hans Hansson påpekade 1965 att man under 50- och 60- talen rynkade på näsan åt Hazelius kontexter.⁵⁷ I folkdräktutställningen ville museet inte dra uppmärksamheten från föremålen. Därför valdes att inte ge dockorna ansikten.⁵⁸ En homogen syn på folket bekräftas därmed. Utställningens berättelse är i hög grad en historia om det anonyma folkets förmåga att skapa särpräglade och vackra klädesplagg. Allmogen framstår som historisk i så måtto att den fanns ”förr”, att dess föremål tillhör en ursprunglig form.⁵⁹ Tanken är evolutionistisk.⁶⁰ Allmogen har homogeniserats till en stereotyp bild av ett avindividerat folk, vars kultur och dess yttringar inte förändras över tid, däremot i rummet. Man visar att i varje enskilt landskap är dräktskicket homogent, men i förhållande till andra regioner understryks mångfald och variation – heterogenitet. De utställda kläderna tillsammans med texter, ljussättning och andra arrangemang skapar ett uttryck av att vara exempel, indelade i kategorier.

I *Paris-Stockholm Mode* har man gjort försök till kontext både genom att sätta ansikten av kända människor på dockorna och med rekvisita i montrarna. Trots detta skapas ingen förståelse för tiden eller några sammanhang. Detta bekräftas också i katalogen – man har framförallt velat visa en dräktparad, med några utkastade trådar mot det sociala livet eller samhället.⁶¹

I *Modelejon* har man arbetat för att ge dräkterna en både dräkt-, individ- och kulturhistorisk kontext med jämförande material, porträtt och tidsmiljöer.

I *Folkdräkter från söder till norr* finns för betraktaren nästan hela tiden en möjlighet till överblick över hela utställningen. Den bygger egentligen inte på någon tänkt rörelse. Från varje position i utställningen kan betraktaren

144 se ett antal olika delar av utställningen. Här finns ingen given väg från en punkt till en annan.⁶² På så sätt understryks karaktären av att utställningen förmedlar historien som ett enhetligt förr. Men samtidigt motsäger utställningen som totalt arrangemang denna enkla homogenisering. Här finns ju den stora montern om 1900-talets nyskapade dräkter! Vidare motsägs förenklingen inte minst av texterna i publikationer med anknytning till utställningen. Men det måste ändå påpekas, att det sätt som utställningen ordnats på, hur man valt att ställa ut och presentera sin berättelse, skapar en stark tolkningsram som leder betraktarens intryck i en bestämd riktning som handlar om evolutionism. Men samtidigt finns de-
volutionistiska inslag – man var duktigare att ta till vara på material förr.

De två andra utställningarna arbetar med andra medel. I båda leds vi som besökare längs en tänkt stig, genom utställningsskaparnas berättelse.⁶³ Här finns ingen punkt varifrån betraktaren kan få överblick över helheten. Varje förflyttning ska få oss att möta något vi som betraktare ska uppleva som skilt från det vi nyss lämnat. I båda utställningarna är tiden den princip som ordnar skillnaderna. I *Modelejon* är denna ordning ganska enkel, vi rör oss från renässansen till det sena 1700-talet. I *Paris-Stockholm* är ordningen inte lika överskådlig, vi kastas fram och tillbaka genom den kronologiska historien, från 1700-tal till 1920-tal tillbaka till 1700-tal och så vidare, vilket skapar ett lätt anakronistiskt uttryck, inte minst när även dräkter från skilda perioder finns i samma monter. Men principen är densamma: att vi ska möta något nytt, stimuleras till kulturhistoriska insikter genom överraskning. Och i *Paris-Stockholm* finurligt understruken av att montrarna ligger i mörker tills betraktaren närmar sig. Denna ordning är tydlig som

manuskript, men kanske inte lika påtaglig som upplevelse. Som besökare i *Modelejon* är man naturligtvis medveten om att man leds från den ena epoken till nästa just när det inträffar. Övergången signaleras tydligt nog, inte bara i textburen information, utan också i färgsättning och rekvisita. Men den stilhistoriska framställningen kan te sig nog så tydlig för besökaren med förkunskap – de olika epokernas skillnader är tydliga, medan den för en besökare utan stilhistorisk förkunskap kanske snarare blir en vag uppfattning om "förr".

I en presentation i *Fataburen* sägs att museet velat visa samspelet mellan tradition och modernitet i folkdräktutställningen.⁶⁴ Men detta är inget man förklarar med texterna i utställningen. Detta förutsätter att man har en förkunskap, att man känner igen olika modeelement. Denna fråga leder över till frågan om på vilken nivå den presenterade informationen befinner sig. Det sägs allmänt bland museitjänstemän att utställningstexter ska vara enkla och lätta att ta till sig.⁶⁵ Ingen av de tre undersökta utställningarna kan egentligen sägas leva upp till detta. Inte bara florerar relativt svåra och fackmässiga ord och uttryck (ex. georgette, schattersöm, sidenrips) där texterna förutsätter ofta helt bestämda förkunskaper. I utställningarna, även i *Modelejon* som annars hanterat detta väl (förklaringar ges nästan alltid till svåra ord och uttryck), förekommer en slags hemmablindhet i texterna, t.ex. "Dräkt av brun, "filemort", kamlott med guld- och silverspetsar, Frankrike, 1647".

I alla tre utställningarna framskymtar ett genusbaserat tänkesätt. I *Paris-Stockholm* poängteras ofta kvinnans insnörda liv, i dubbel bemärkelse. När hon blir kvitt korsetten får hon ett friare liv, vilket berättas på flera ställen i utställningen, man lyfter fram det för att på sått göra en poäng av det, även i utställnings-

katalogen. Medan man inte visar att mannen också varit insnörd, t.ex. under delar av 1800-talet, då männen faktiskt också bar korsett.⁶⁶ Även utan detta påpekande hade man kunnat göra en poäng av att mannens klädsel också förändrats till att bli mer bekväm, kanske i första montern, där Hazelius står i bekväm kostym och där kvinnans insnördhet poängteras. Men mannens självständighet är en berättelse man här tar för givet. I *Modelejon* kan vi se att mannens kropp med hjälp av kläderna omformats för att passa tidens ideal. Under renässansen var det modernt med smala midjor, vilket man kan se på de yngre Sturarnas dräkter, vars midjor är så smala att man funderar om inte någon slags korsett användes för att skapa detta. Mannen kan inte ha haft det bekvämt i dessa kläder där dessutom jacka och byxor är hopknutna i midjan⁶⁷, vilket medförde att det var omöjligt att böja sig djupt framåt. Men inte heller här nämns detta, man reflekterar inte över att mannens klädsel också varit obekväm, men blivit bekvämare över tid. Det kanske är ett evolutionistiskt tagande förgivet. I *Modelejon* ligger könsperspektivet som en given bas, det är *männens* kläder man visar, men det finns också en underliggande lycka över att äntligen få visa att även män har varit fåfånga. Vilket då alltså inte tas för givet som det gör med kvinnors fåfånga.

I utställningarna skapas eller förstärks stereotyper. I *Paris-Stockholm* fokuseras exempelvis "det glada 20-talet" för att tematisera sambandet mellan mode och kvinnlig frigörelse. Men samtidigt uppstår med detta också en stereotyp bild av decenniet där mycket av dess verklighet lämnas oförtäljt. På liknande sätt tematiserar folkdräktsutställningen just den homogena allmogen som ett slags ursprung till "det svenska" och skapar därmed en stereotyp enhet i en befolkning som i själva verket var

mycket komplex. I *Modelejon*, slutligen tematiseras det manliga hovet som prakt, modemedvetenhet och vackra ting, med resultatet att kungars verkliga maktutövande hamnar i skuggan här.⁶⁸

Utställningarna använder den scenografiska formen på olika sätt, *Modelejon* bygger mycket på museirummens estetiska utformning, dessutom använder man också historien för att göra dräkterna mer intressanta, t.ex. med Sturemorden. I *Paris-Stockholm* används särskilt belysning för att förstärka känslan av exklusivitet och överraskning för besökaren.

Det är intressant att se hur det i folkdräktsutställningen finns kopplingar till borgerlighetens mode (dock utan förklarande kommentarer) medan det i *Paris-Stockholm* inte finns några kopplingar till folkdräkter, trots att borgerlighetens klädsel, som vi ser av de nykomponerade byggedräkterna, inspirerats från folkdräkterna. Dräkthistoria inkluderar inte folkdräkterna, medan modeinfluenser är ett sätt att visa att folkdräkterna trots allt förändras. Med tanke på urval och musealisering är det intressant, att man under Hazelius tid lät sy upp nya dräkter för att hela kedjan i utvecklingen skulle finnas representerad. Detta är en tanke som är främmande för oss idag, för vem vill väl se nysydda dräkter i en utställning, blandade med gamla – äkta? Det finns en underliggande bild av dräkthistorien som utvecklingskedja. Och som vi också sett i *Modelejon* lutar man sig mot en idé om en given dräkthistoria, vars luckor måste fyllas för att ge en så fullständig bild som möjligt. Men egentligen är det ju bara titthål eller glimtar av det förflutna museet kan ge. Insorterade i olika stilar och epoker måste efterkonstruktioner och återställandet av verkligheten vara rena gissningar eftersom de innebär förvrängningar och eftertionaliseringar.⁶⁹

Utställningar är som jag skrivit i inledningen, kunskapsbärare och förmedlare. Den här undersökningen har dock visat mig att de faktiskt inte har sin största styrka just som detta. Utställningstexterna är ofta språkligt svåra att ta till sig, eller för långa, och de kräver förkunskap hos besökaren. Omständigheter gör att texterna kan vara svåra att se och ta till sig p.g.a. att det är många besökare i lokalen, det är mörkt eller högljutt. När man gått igenom en utställning eller t.o.m. ett helt museum är det kanske inte mycket kunskap som fastnat. Om man då jämför utställningsbesöket med att sitta hemma i lugn och ro och läsa katalogen så ger läsningen hemma jämförelsevis mycket mer kunskap. Där har man tid och ro att verkligen lära sig det som står och man väljer själv vilka avsnitt man vill fördjupa sig i. Men när man sitter där hemma får man inte upplevelsen av föremålen och känslan av autenticitet som föremålen ger och som museet kan skapa. Utställningen kan också ge upplevelsen av att färdas tillbaka i tiden eller ge en stark bild av den genom en scenografisk presentation. Det är i detta som utställningarna har sin styrka. Så också de tre utställningar jag behandlat.

NOTER

- Texten är ett sammandrag av en uppsats i museologi ht 2002 vid institutionen för ABM, estetik och kulturstudier, Uppsala universitet, Uppsala.
- 1. Bicknell (2001), s. 284.
- 2. Se t.ex. Ricoeur (1993). Hermeneutik är läran om texttolkning, framhäver betydelsen av förståelse och inlevelse i human- och samhällsvetenskaperna.
- 3. Ehn (1986), skriver i jagform när han beskriver utställningar. Mina tolkningar av utställningarna har jag kompletterat med skriftligt material som museerna själva producerat. Dessa har framförallt använts för att sätta in utställningarna i ett sammanhang.
- 4. Kirshenblatt-Gimblett (1998), s. 3.
- 5. Kaplan (2001), s. 39–40.
- 6. Maroevič, Ivo (2001), s. 35–36 & Adolfsson (1987), s. 168.
- 7. Ekav & Olofsson & Ed (1991), s. 30.
- 8. Se t.ex. Ehn & Löfgren (1996), s. 151–152.
- 9. Bringéus (1976), s. 54–73.
- 10. Hetherington (1999), s. 51–68.
- 11. Kirshenblatt-Gimblett (1998), s. 23.
- 12. Kirshenblatt-Gimblett (1998), s. 32.
- 13. Kirshenblatt-Gimblett (1998), s. 3. Jfr också Hylland Eriksen (1996).
- 14. Mathiesen (2000), s. 179, 193.
- 15. Dean, David (1994), s. 2–3.
- 16. Kirshenblatt-Gimblett (1998), s. 3, jfr Bohman (1997a).
- 17. Bohman (1997), s. 44–51.
- 18. Ehn & Löfgren (1996), s. 20.
- 19. Bennet, Tony (1995), s. 117.
- 20. Ricoeur (1993), s. 219, talar om spår av det förflutna, märken är lämningar från en passage som inte längre existerar.
- 21. Nyström, Bengt (1998), s. 53–54.
- 22. I montern kan man också se andra exempel på dräkter sydda under 1900-talet, t.ex. Österåkersdräkt buren vid Skansens vårfester, Orsadräkt, sydd 1900, Blekingedräkt buren på Stockholmsutställningen 1897.
- 23. Nyström, Bengt (1998), s. 53–54.
- 24. Ehn & Löfgren (1996), s. 22. Detta kommer från diffusionismen som var en teoretisk utgångspunkt där forskare utgick från att isolering av bygger skapade relikter. Därför studerade man spridning av kulturelement mellan olika regioner och kontinenter.
- 25. Hammarlund-Larsson (1998), s. 188, Ehn & Löfgren (1996).
- 26. Hansson (1965), s. 11.
- 27. Svensson (1935), s. 7–24. Etnologiprofessorerna

- artikel om folkdräkter ger bra exempel på detta. Han tar här hänsyn till modenyheter, ekonomiska resurser och grannbygdernas ställning vad gäller dräkternas utveckling.
28. Hammarlund-Larsson (1998), s. 203–207.
  29. Ehn & Löfgren (1996), s. 45.
  30. Nordiska museet (1958).
  31. Nordiska museet (1958), s. 231.
  32. Medelius (1998), s. 296.
  33. Centergran (1993).
  34. Nylén (1977), s. 22–23. Boken är omarbetad efter originaluppl. 1949.
  35. Ehn & Löfgren (2002), s. 48–49.
  36. Stavenow-Hidemark (1998), s. 167.
  37. Jfr Bohman (1997), s. 50–51.
  38. Att påstå att snörlivet försvunnit är en sanning med modifikation, många kanske kunde vara utan korsett men de förekom fortfarande, dock inte med samma effekt av smal midja som tidigare. Men även under 1800-talets först årtionde fanns ett kroppsideal att leva upp till och detta måste skapas och formas. Arnold (1972), s. 46–48 och Hammar & Rasmussen (2001), s. 23–24.
  39. Björklund Roos (1988), s. 219.
  40. Medelius (1998), s. 287.
  41. Hammarlund-Larsson (1998), s. 202–203.
  42. Axel-Nilsson (1934), s. 16–19.
  43. Medelius (1998), s. 297.
  44. Axel-Nilsson (1934), s. 16–19 & Bendix (2000), s. 51.
  45. Hazelius-Berg (1934), s. 72–75.
  46. Bergman m.fl. (1989), s. 19–20.
  47. Nordiska museet 1988.
  48. Mac Donald (1999), s. 2.
  49. Jfr Ehn (1986), s. 37.
  50. Jfr Baxandall (1991), s. 40.
  51. Adolfsson (1987), s. 103–105.
  52. Från praktik på Livrustkammaren vet jag också att, eftersom man har så mycket vapen i samlingarna, man gärna vill visa dem.
  53. Ehn (1986), s. 43.
  54. Rangström (2002), s. 7.
  55. <http://www.lsh.se/livrustkammaren>
  56. Ehn (1986), s. 36–37.
  57. Hansson, (1965), s. 11.
  58. Nordiska museet (1958), s. 231.
  59. Bringéus (1976).
  60. Ehn & Löfgren (1996), s. 20.
  61. Bergman (1989).
  62. Hetherington (1999), s. 66–67 & Bennet (1995), s. 181.
  63. Hetherington (1999), s. 66–67 & Bennet (1995), s. 181.
  64. Nordiska museet (1958), s. 231.
  65. Ekarv (1991), s. 44–47.
  66. Chenoune (1995), s. 33, bild av män i korsett från 1818.
  67. Rangström (2002), s. 52.
  68. Jfr Bohman (1997). När allt detta är sagt, måste kanske tilläggas att jag naturligtvis är medveten om att varje utställning inte med nödvändighet måste arbeta med fokusering och tematisering och att den bild den slutligen presenterar blir stereotyp. Poängen med ovanstående resonemang har helt enkelt varit att peka på hur detta skett i de utställningar jag undersökt.
  69. Ehn (1986), s. 43.

LITTERATUR

- Adolfsson, Gundula (1987), *Människa och objekt i smyckeskrin: en analys av arkeologiska utställningar i Sverige*. Stockholm.
- Arnold, Janet (1972), *Patterns of fashion 1, Englishwomen's dresses and their construction*. New York.
- Axel-Nilsson, Göran (1934), "Nordiska museets nyöppnade dräktgalleri" *Svenska Museer 1934:1*. Stockholm.
- Baxandall, Michael (1991), "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects". *Exhibiting Cultu-*

- 148   *res. The Poetics and Politics of Museum display*, s. 33–41. Ivan Karp, & Steven D Lavine. Washington and London.
- Bendix, Regina (2000), "Heredity, Hybridity and Heritage, from One Fin de Siècle to the Next". *Folklore, Heritage, Politics and Ethnic Diversity, A Festschrift for Barbro Klein*, s. 37–54. Pertti J. Anttonen. Botkyrka.
- Bennet, Tony (1995), *The Birth of the Museum*. London.
- Bergman, Ingrid m.fl. (1989), *Paris – Stockholm, modeutställning på Nordiska museet*. Stockholm.
- Bicknell, Sandra (2001), "Here to help: evaluation and effectiveness". *Museum, Media, Message*, s. 281–293. Eilean Hooper-Greenhill (editor). London.
- Björklund Roos, Ingrid (1989), "Dockor i modets tjänst". *Fataburen* 1988, s. 219–227. Stockholm.
- Bohman, Stefan, (1997) *Historia, Museer och Nationalism*. Stockholm.
- Bringéus, Nils-Arvid (1976), *Människan som kulturvarelse*. Lund.
- Centergran, Ulla (1993), "Bygdedräkterna – ett sätt att berätta historia". *Artikel i Kalmar Läns Tidning maj*. Kalmar.
- Chenoune, Farid (1995), *A History of men's fashion*. Paris.
- Dean, David (1994), *Museum Exhibition. Theory and Practice*. London.
- Ehn, Billy (1986), *Museendet, den museala verkligheten*. Stockholm.
- Ehn Billy & Löfgren, Orvar (1996), *Vardagslivets etnologi, reflektioner kring en kulturvetenskap*. Stockholm.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (2002), *Kulturanalyser*. Malmö.
- Ekarv, Margareta & Olofsson, Elisabeth & Ed, Björn (1991), *Smaka på orden, om texter i utställningar*. Stockholm.
- Hammar, Britta & Rasmussen, Pernilla (2001), *Kvinnligt mode under två sekel*. Lund.
- Hammarlund-Larsson, Cecilia (1998), "Samlingarna och samlandet". *Nordiska museet under 125 år*, s. 181–240. Stockholm.
- Hansson, Hans (1965), "Nordiska museet och framtiden". *Fataburen*, s. 7–14. Stockholm.
- Hazeliuss-Berg, Gunnel (1952), *Modedräkter från 1600–1900*. Stockholm.
- Hetherington, Kevin (1999), "From Blindness to blindness: museums, heterogeneity and the subject". *Actor Network Theory and After*, s. 51–73. John Law & John Hassard. Oxford.
- Hylland Eriksen, Thomas (1996), *Historia Myt och identitet*. Stockholm.
- Jacobsson, Maja (1999), "Att klä sig – smak, stil och symbolik". *Kultur och erfarenhet, aktuella teman i svensk etnologi*, s. 95–122. Stockholm.
- Kaplan, Flora S (2001), "Exhibitions as communicative media". *Museum, Media, Message*, s. 37–58. Eilean Hooper-Greenhill (ed.). London.
- Karp, Ivan & Lavine, Steven (ed) (1991), *Exhibiting Cultures, The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998), *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkley.
- Livrustkammarens hemsida: <http://www.lsh.se/livrustkammaren>
- Mac Donald, Sharon (ed) (1999a), *The Politics of Display, Museums, Science, Culture*. New York.
- Mac Donald, Sharon (1999b), "Exhibition of power and power of exhibition. An introduction to the politics of display". *The Politics of Display, Museums, Science, Culture*, s. 1–24. Mac Donald, Sharon (ed.) New York.
- Maroevič, Ivo (2001), "The museum message: between the documents and information", *Museum, Media, Message*, s. 24–36. Eilean Hooper-Greenhill (ed.) London.
- Mathiesen, Stein R. (2000), "Travels and Narratives: Itinerant Construction of a Homogenous Sami Heritage". *Folklore, Heritage Politics and Ethnic*

- Diversity, A Festschrift for Barbro Klein*, s. 179–203. Pertti J Anttonen (ed.) Botkyrka.
- Medelius, Hans (1998), "Utställningarna". *Nordiska museet under 125 år*, s. 272–310. Stockholm.
- Nordiska museet (1958), "Verksamhetsberättelse från 1957". *Fataburen*. Stockholm.
- Nordiska museet (1988), *Fataburen, kläder*. Stockholm.
- Nylén, Anna-Maja (1977), *Folkdräkter*. Stockholm.
- Nyström, Bengt (1998), "Att göra det förflutna levande". *Nordiska museet under 125 år*, s. 54–88. Stockholm.
- Rangström, Lena, m.fl.(2002) *Modelejon. Manligt mode 1500-tal, 1600-tal, 1700-tal*. Stockholm.
- Ricoeur, Paul (1993), *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*. Peter Kemp och Bengt Kristensson (red.) Stockholm.
- Stavenow-Hidemark, Elisabet (1998), "De "tålmodiga sanningssökarna". *Nordiska museet under 125 år*, s. 164–179. Stockholm.
- Svensson, Sigfrid (1935), "Till folkdräkternas historia. Överdrifernas betydelse i det folkliga dräkt-skicket". *Fataburen*, s. 7–24. Stockholm.

SUMMARY

This article discusses three different exhibitions of costumes. The objective of the discussion has been to increase our understanding of how exhibitions work and the different stories they tell visitors. The perspective has been to concentrate on the exhibitions themselves, encountering them hermeneutically as stories in their own right. By analysing the exhibitions as they stand, open as well as hidden stories and messages have been found, in terms of more or less conscious metastories as well as stereotypes. Metanarratives influence visitors' comprehension of the messages of exhibitions without explicitly making their points. Also, the way exhibitions rely on previous knowledge influence what visitors may understand. As a whole, an exhibition can strengthen or create stereotype images not only of its subject matter but also of more general issues, and thereby give visitors notions about cultural heritage and the character of the past.

Lova Kempe, museolog och dräkthistoriker
Grimstagatan 163, S-162 58 Vällingby
e-mail: lovakempe@yahoo.se