

EN KLÄDSAM HISTORIA

Om konventioner i modeutställningar och deras narrativ

Beatrice Sigfridsson

Examensarbete (30 högskolepoäng) i museologi för masterexamen inom ABM-masterprogrammet vid Lunds universitet.

Handledare: Björn Magnusson Staaf

År: 2023

Title

A Fashionable History – About conventions in fashion exhibitions and their narratives

Abstract

The aim of this master thesis is to analyze how conventions emerge and spread through fashion exhibitions and their narratives. This is a relevant topic both for museology and fashion studies considering the popularity of fashion exhibitions and their presence in different kinds of museums. Two different exhibitions are examined, “Kläder & Couture” at Textilmuseet in Borås, and “Nordens Paris” at Nordiska museet in Stockholm, through an exhibition analysis on three levels where I look at 1). what kind of objects the exhibition consists of, 2). how the exhibition speaks to the visitor and 3). how the different texts in the exhibition relate to one another. Two separate interviews are also conducted, with three individuals holding key roles in the creation of the exhibitions to get a better understanding of the practical work “behind the scenes”. The material is analyzed using new institutionalism as the theoretical framework. The concept of different kinds of isomorphism is predominantly applied to the material – coercive isomorphism, mimetic isomorphism and normative isomorphism.

The thesis concludes that there is an established timeline over fashion history museums have to abide by, where developments in the silhouettes are connected to societal events and phenomena. Old conventions about showing a spotless version of fashion history are partially challenged, creating a new convention in exhibiting a more nuanced version of history. How this fashion history is exhibited is affected by practicalities such as pre-existing spatial conditions and the quality and attributes of the fashion objects. The analysis also show that the museum visitor can be seen as an isomorphic power that can affect how the museums design their fashion exhibitions, since the museums want to meet the perceived wishes of the visitor. Conventions are therefore mutable and changing over time. This thesis also conclude that the main convention prevailing in fashion exhibitions today is that the exhibition should be a visual experience, where the visitor should be able to “read” the exhibition and absorb knowledge using objects only. This poses a challenge for the museum field, where the expertise in fashion museology hasn’t increased at the same pace as the popularity of the fashion exhibition.

Keywords

convention, fashion exhibition, fashion museology, isomorphism, visual experience

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	5
1.1. Bakgrund & Forskningsproblem	6
1.2. Syfte & Frågeställningar.....	9
1.3. Begrepp.....	9
1.3.1. Dräkt och mode	9
1.3.2. Konventioner	10
1.4. Tidigare forskning	11
2. Teoretiskt ramverk	15
3. Metod.....	17
3.1. Utställningsanalys.....	18
3.2. Intervju.....	19
3.3. Material & urval	20
3.4. Etiska aspekter	21
4. Disposition.....	22
5. Resultat	23
5.1. Utställningsanalys – Ideationell nivå.....	23
5.1.1. Textilmuseet – Kläder & Couture	23
5.1.2. Nordiska museet – Nordens Paris.....	28
5.2. Resultat av intervjuer	36
6. Analys.....	38
6.1. Utställningsanalys på interpersonell nivå – Textilmuseet	38
6.2. Utställningsanalys på interpersonell nivå – Nordiska museet	39
6.3. Utställningsanalys på textuell nivå – Textilmuseet	40
6.4. Utställningsanalys på textuell nivå – Nordiska museet	41
6.5. Analys av intervjuer – isomorfa krafter i utställningsarbetet	43
6.5.1. Textilmuseet.....	43
6.5.2. Nordiska museet	47
7. Diskussion & slutsatser	51
7.1. Jämförande diskussion.....	51
7.1.1. Likheter	51
7.1.2. Skillnader.....	53
7.2. Slutsatser.....	54
8. Vidare frågeställningar	59

9. Litteraturförteckning	60
9.1 Tryckta källor	60
9.2 Digitala källor	61
9.3 Bildförteckning	62
9.4 Empiriskt material	62

1. Inledning

Den 17:e september 2021 slår Nordiska museet upp portarna till en ny, modehistorisk utställning – ”Nordens Paris”. Besökaren bjuds in till ett visuellt möte med NK:s franska ateljé under dess glansdagar från tidigt 1900-tal fram till 1960-talets mitt. Med hjälp av fotografier, filmer och ett hundratal plagg förflyttas besökaren till couturens¹ tudelade värld – salongen och syateljén. Två skilda sidor, som är starkt beroende av varandra. I den glamorösa salongen får besökaren komma nära de måttbeställda kreationer som skapats i ateljén av Parisiska förlagor och flera originalplagg av tidens främsta Parisiska modeskapare. I texter presenteras ateljéns chefsdesigners, plaggen som var NK:s franskas signum och det klientel som hade tillträde till den exklusiva salongen. I syateljén får besökaren följa med bakom kulisserna och möta den andra sidan av couturen, där sömmerskor, skraddare och brodöser arbetade hårt för att förverkliga designernas visioner och kundernas drömmar.

Några månader senare, den 11:e december 2021, bjuder Textilmuseet in besökare till deras nya basutställning, ”Kläder & Couture”. Även här får besökaren möta den Parisiska couturen, men genom konfektionens² glasögon. Besökaren får följa med på en kronologisk tidsresa över företaget Bröderna Magnussons verksamhetstid från 1930-tal fram till 1970-tal. I utställningsrummet förflyttas besökaren till en gata i Paris, där de färdigsydda plaggen visas upp i montrar som efterliknar skyltfönster och en ljudmatta förstärker upplevelsen med klirrande bestick och fransktalande sorl. Besökaren får ta del av en annan sida av det Parisiska modets influerande på det svenska, med ett mer tillgängligt vardagsmode. I texter presenteras en gedigen modehistorisk översikt, med kopplingar till företaget och övergripande samhällsförändringar, med ett särskilt detalj- och hantverkstekniskt fokus.

Två utställningar som tar sig an samma tema – Paris inflytande på det svenska modet – med ett överlappande tidsspänn och ett särskilt öga till hantverksskicklighet. Men hur pass lika är de egentligen? Det finns givetvis skillnader mellan Nordiska museet och Textilmuseet som kan ha påverkat utställningarnas utformning. Nordiska museet har stora, varierade samlingar och ett bredare fokus på Sveriges historia från 1500-tal och framåt, där människan bakom föremålen lyfts fram. Textilmuseet är ett särskilt ämnesmuseum där textil, mode och produktion kopplat till detta präglar samlingar och utställningar. Museets placering i Borås med Textilhögskolan

¹ Couture avser plagg som är handsydda och måttanpassade efter en enskild individ, men som till skillnad från haute couture inte behöver vara tillverkat i Paris.

² Konfektion avser plagg som tillverkats i fabrik efter ett måttssystem och därmed inte anpassats efter en enskild individ. Konfektionsplagg säljs således färdigsydda i butik.

förlagd i samma byggnad förstärker museets position som ledande i Norden gällande textil och mode.

De två museernas olikheter kan således ge upphov till skiftande narrativ, och ge besökaren en möjlighet att närma sig samma tema genom olika ingångar. Samtidigt förhåller sig museerna till regler och riktlinjer kring produktionen av modeutställningar som påverkar hur dessa kan utformas. Vidare kan konventioner och normer kring utställningsskapande påverka vilka narrativ som skapas, vilka föremål som visas upp och hur utställningsrummet byggs upp visuellt. Hur kan då det enskilda museet utmärka sig i produktionen av modeutställningar, när dessa är på modet i museivärlden? Finns det trender som bidrar till att utställningsarbetet på olika institutioner ändå får stora likheter? Vilka krafter kan leda till en homogenisering av modeutställningens form och plats på museet? Detta är några teman jag ämnar undersöka i denna uppsats, genom fallstudier av just Nordiska museets ”Nordens Paris” och Textilmuseets ”Kläder & Couture”.

1.1. Bakgrund & Forskningsproblem

“Fashion is in fashion in museums.” Så inleder Riegels Melchior en artikel från år 2011. Genom en snabb sökning på orden mode och museum kan det konstateras att detta uttalande fortfarande är högst aktuellt, både i en svensk och internationell kontext. Museer som Metropolitan Museum of Art i New York, Victoria and Albert Museum i London och ModeMuseum i Antwerpen har satt den spektakulära modeutställningen på kartan, samtidigt som den tagit plats på flertalet konst- och kulturhistoriska museer i Sverige. År 2012 gjordes en stor satsning i Östergötland med namnet ”Mode & Minne” där flera museer deltog med utställningar på temat, bland andra Norrköping stadsmuseum, Flygvapenmuseum och Löfstad slott (Östergötlands museum 2012). År 2021 gjordes en liknande satsning i Halland som fick namnet ”Mode – Yta med djup” där museer som Falkenbergs hembygdsmuseum, Rian designmuseum och Tjolöholms slott deltog (Konst i Halland 2021). För den modeintresserade museibesökaren finns även flera aktuella utställningar att ta del av när denna uppsats skrivs. Som tidigare nämnt i inledningen har både Nordiska museet och Textilmuseet pågående utställningar om Paris inflytande på det svenska modet. Göteborgs stadsmuseum har en utställning om Augusta Lundin, Sveriges första modehus (Göteborgs stadsmuseum u.å.), Malmö museum har en utställning om modest fashion (Malmö stad 2023) och Kristinehamns konstmuseum slog i maj upp portarna till en utställning om Marimekkos tyger och kläder (Kristinehamns kommun 2023). Mode är bevisligen fortfarande på modet, och intresset verkar inte stanna av i första taget. Hur kommer detta sig?

Under 1900-talets första hälft hade flera skandinaviska kulturhistoriska museer etablerat samlingar av historisk dräkt som främst bestod av förindustriella plagg. Plaggen användes i museerna för att på ett ordnat, rättframt sätt visa hur människor hade klätt sig genom historien, och de faktorer som var viktigast vid insamlandet var plaggens stil, tillskärning och material (Crawley & Barbieri 2013, s. 69; Riegels Melchior 2011, s. 4). Plagget i sig var i fokus, och inte dess eventuella vidare betydelse och kopplingar. Detta synsätt var i stort sett rådande fram till 1960-talet med populärkulturens utveckling och dess starka influenser på samtiden, där mode ansågs kunna ge uttryck för centrala perspektiv på den sociala kulturen (Teunissen 2014, s. 36). Samtidigt växte ungdomsmode och subkulturer fram, och mode erkändes som en stark del av det kollektiva kulturella arvet (Riegels Melchior 2011, s. 4). Dräktutställningen fick ge plats för modeutställningen med samtida plagg, vars formgivning hämtade inspiration från kommersiella modevisningar, och fokus på det enskilda plagget fick ge vika för skapandet av en atmosfär, en upplevelse (Riegels Melchior 2011, s. 5). Dagens modeutställningar börjar här ta sin form. 2000-talets modeutställningar visar inte endast upp föremål, utan ämnar vara uttryck även för mer abstrakta idéer, känslor och stämningar.

Mode kan dock erbjuda mycket mer än bara en känsla i ett utställningssammanhang. De senaste 20-30 åren har historiker inom både ekonomi och socialhistoria alltmer erkänt modets betydelse för historia och kultur, och hur man genom att undersöka historisk dräkt kan göra värdefulla upptäckter (Taylor 2013, s. 31). Utöver modets symboliska värden som bland annat identitetsmarkörer kan enskilda plagg även bära tecken på hur liv har levts, då de är ständiga följeslagare i livets vardagliga praktiker (Taylor 2013, s. 32). Detta kan då säga något centralt om vår socialhistoria. Mode och dräkt säger dessutom inte bara något om de personer som tidigare burit plaggen, utan kan även användas för att berätta om de skräddare och sömmerskor som skapat plaggen och de köpmän som handlat med plaggen. På så vis kan mode placeras i ett bredare perspektiv, och det kan även användas för att undersöka hur idéer om moderiktighet och sedvänjor förändras över tid (Palmer 2013, s. 268). Därigenom kan mode kopplas till andra samhällsförändringar och företeelser, och ge ytterligare perspektiv i historieskrivningen. Mode kan således fungera som ett kunskapsförmedlande material som ger museibesökaren en tilltalande ingång till historien. Detta kan ses som en bidragande faktor till att museer under det senaste årtiondet starkt omfamnat mode- och dräktutställningar. Det är idag svårt att hitta ett kulturhistoriskt museum som inte inkorporerat mode och dräkt i sin verksamhet. Crawley och Barbieri (2013) menar att modeutställningens popularitet delvis beror på att modets dragningskraft är mycket mer universell än den hos andra typer av föremål (s. 50). Mode

upplevs inte kräva samma typ av förkunskap som exempelvis konst och litteratur för att kunna förstå och relatera till det, då modeföremål kan "läsas" av kroppen (Riegels Melchior 2011, s. 3). Kläder kräver kroppens närvaro för att komma till sin yttersta rätt. När den levande kroppen är frånvarande, som så ofta i utställningssammanhanget, föreställer sig besökaren hur denne hade relaterat till plagget, både intellektuellt men främst kroppsligt (Crawley & Barbieri 2013, s. 45). En besökare kan enkelt föreställa sig hur det skulle vara att bära ett klädesplagg i en utställning, vilket ger mode och dräkt i museer en särskild möjlighet att relatera och tala till besökaren. Modeutställningen är därför idag högst relevant för det besökarcentrerade museet, något som inte kan eller bör ignoreras. Modeutställningens förmåga att skapa synlighet i olika typer av medier och därmed locka fler besökare innebär att produktionen av modeutställningar även kan vara ett resultat av ett ekonomiskt strategiskt val, utöver ett besökarfokuserat intresse (Riegels Melchior 2011, s. 2). Modeutställningens ekonomiska fördelar och dess förmåga att tala till en bred grupp av besökare innebär att modet har befast sin plats på museerna.

Som tidigare nämnt har dräkt- och modeutställningar sett olika ut i olika tider. Liksom i andra typer av utställningar finns riktlinjer och regler kring hantering av föremål som kan bidra till en viss likriktning, men där kan även finnas mer implicita konventioner kring hur modeutställningar utformas och vilka narrativ som konstrueras. Traditionellt sett har mode- och dräktutställningen haft som mål att visa en fläckfri och entydig bild av historien. Genom kronologiska arrangemang har en ideal, universell bild av modet organiserats, katalogiserats och sedermera definierats, och på så vis skapat en lättsmält version av det förflutna som inte utmanat gängse normer och föreställningar (Crawley & Barbieri 2013, s. 51; Teunissen 2014, s. 33). Museet har setts inneha en auktoritär röst istället för att uppmuntra till diskussion och ge besökaren en möjlighet att dra egna slutsatser. Idag har den kronologiska ordningen ofta ersatts av montage, anspelningar, associationer och juxtapositionerande (Crawley & Barbieri 2013, s. 52). Anspelningar på teater och scenkonst har även kommit att bli dominerande i hur museer visar upp historisk dräkt och mode. Teatrala termer som "front-stage" och "back-stage" är inte ovanliga i arbetet med mode i museer (Crawley & Barbieri 2013, s. 56). "Back-stage" avser det arbete som sker bakom stängda dörrar med konservering och katalogisering och som till stor del regleras av olika riktlinjer. "Front-stage" avser det som besökaren får ta del av, utställningarna, där Riegels Melchior (2011) menar att fokus inte primärt ligger på plagget i sig utan på att skapa en atmosfär, en känsla eller en upplevelse (s. 5). Crawley och Barbieri (2013) fortsätter på detta spår och menar att modeutställningar har utvecklats till att bli dramatiska visuella narrativ (s. 56). Detta har fått möta kritik då flera historiker menar att autenticiteten

och den historiska korrektheten får kompromissa med sökandet efter teatrala effekter och upplevelser. De menar även att tolkningen av det teatrala ofta är alltför snäv då den endast innefattar dekor och scenografi (Crawley & Barbieri 2013, s. 56). Det är uppenbart att olika tider innefattar olika konventioner, och att dessa inte är statiska utan föränderliga. Modeutställningen är fortfarande en relativt ny del av det museala fältet, sett till museernas längre historia. Hur konventioner kring modeutställningsproduktion uppstår, vilka samtida och historiska fenomen som påverkar detta och hur modehistoria formas därefter är därför av intresse, för det museologiska fältet men även för det modevetenskapliga fältet.

1.2. Syfte & Frågeställningar

Uppsatsens syfte är att analysera hur konventioner uppstår och sprids i modeutställningar och deras narrativ. Syftet har formulerats utifrån inledning och bakgrund och den inringning av forskningsproblemet som jag ämnat göra där. Jag kommer således undersöka hur två olika kulturhistoriska museer, Nordiska museet och Textilmuseet, arbetar med modeutställningar och konstruerar modehistoriska narrativ i dessa. Därigenom diskuteras hur museerna kan följa och bryta mot konventioner inom den modehistoriska utställningsgenren. Utifrån detta syfte har följande frågeställningar formulerats:

- Vilken typ av historia konstrueras med hjälp av text, objekt och rumslighet i modeutställningar på två olika typer av museum?
- Vilka faktorer kan ha påverkat utformningen av modeutställningarna?
- Vilka konventioner kring modeutställningar finns närvarande på museerna, och hur förhåller sig museerna till dessa?

1.3. Begrepp

1.3.1. Dräkt och mode

Jag kommer härnäst använda mig av begreppet mode och modeutställningar, istället för dräkt och textil, i relation till de undersökta utställningarna. Det finns ingen tydligt bestämd uppdelning mellan begreppen mode och dräkt och definitionerna kan således skifta. I denna uppsats har begreppen dock tolkats på följande vis.

Dräkt avser i museala sammanhang främst plagg från tiden före den industriella revolutionen. Arbetet med dräkt är mer grundat i plaggets materiella egenskaper än abstrakta konnotationer (Riegels Melchior 2011, s. 4). Ur ett historiskt perspektiv har det även funnits en uppdelning

mellan folkdräkt och så kallad modedräkt, där modedräkten främst inbegripit högreståndsdräkt, alltså de plagg adel och kungligheter klädde sig i, vilka har haft en dominerande plats i historiska dräktutställningar (Teunissen 2014, s. 33). Folkdräkten har ansetts mer statisk och lokalt geografiskt bunden, medan modedräkten ansetts stå i relation till tid och verkar i ett internationellt rum (Rasmussen 2010, s. 34). Det finns alltså en koppling mellan den historiska modedräkten och samtidsmode, som båda anses förändras efter tid.

Mode avser i museala sammanhang främst plagg från 1900-talet och framåt, och så kallat samtidsmode. Där finns även sedan 1960-talet en stark koppling mellan mode och populärkultur. Begreppet innefattar dessutom en bredare tolkning inom akademiska discipliner så som modevetenskap, där mode även inkluderar mer abstrakta fenomen som identitet, varumärkesuppbyggnad och atmosfär. I museer kan detta ta sig i uttryck i ett teatralt stämningsskapande i modeutställningar (Riegels Melchior 2011, s. 5).

Jag har således valt att använda mig av begreppen mode och modeutställningar då de undersökta utställningarna innehåller plagg från just tidigt 1900-tal till sent 1970-tal, samt att museerna själva benämner dessa som modeutställningar.

1.3.2. Konventioner

Michael Rescorla, professor i filosofi, diskuterar innebörden av konvention som begrepp utifrån David Humes definition av en konvention som en känsla av gemensamt intresse som varje människa känner i sig själv och som hen känner av i sina medmänniskor. Detta gemensamma intresse leder sedermera till ett generellt system av handlingar som gagnar allmännyttan (Hume 1975, s. 257). Rescorla bygger vidare på Humes definition och menar att:

A convention prevails in a population when each member of the population plays his part in some system of actions because he perceives that it is in his interest to do so, given that others perceive it is in their interests to do so.

Rescorla 2019

Rescorla betonar hur en konvention på så vis bidrar till gemensamma fördelar för de som deltar i konventionen. Han menar även att en konvention inte behöver vara ett resultat av tydligt uttalade överenskommelser, men att den enskilda deltagaren tror att andra deltagare lyder under konventionen och därför har anledning att lyda under konventionen själv för att få del av fördelarna (Rescorla 2019). Denna definition av en konvention som ett generellt system skapat av gemensamma intressen är den jag utgår från i användningen av ordet i denna uppsats.

1.4. Tidigare forskning

Flera undersökningar har gjorts som på olika sätt berör modeutställningar och konventioner, och som har varit relevanta för detta arbete. En majoritet av forskningen är engelskspråkig, där i synnerhet brittiska forskare har varit ledande inom mode kopplat till museologi, varför merparten av artiklarna som presenteras här är skrivna av just engelskspråkiga författare. Dessa tar sig an teman som modets museala historia, historiska konventioner i modeutställningar och modets materialitet och dess betydelse, teman som denna uppsats tar avstamp i. Ytterligare en artikel ger ett svenskt perspektiv på historiska konventioner i utställningar, där Hjemdahl (2014) undersöker kroppens representation i utställningar på Nordiska museet, vilket har varit relevant att reflektera över i arbetet med denna uppsats.

Marie Riegels Melchior, professor i etnologi och forskare inom bland annat modehistoria och museologi, diskuterar i artikeln "Fashion Museology: Identifying and Contesting Fashion in Museums" (2011) kopplingen mellan mode på museer, den nya museologin och det nya museet, och hur detta ger upphov till en mode-museologi. Riegels Melchior ställer sig frågan om varför mode är "på modet" i museivärlden. Hon lyfter ekonomi som en anledning, där modeutställningar skapar en större synlighet för museet i olika typer av media och därmed når ut till flera grupper än den typiska museibesökaren (Riegels Melchior 2011, s. 2). Hon menar även att modeutställningar kan tilltala fler människor tack vare modets materialitet, där besökaren kan referera och knyta an till modeföremål utan att ha några särskilda förkunskaper – besökaren kan läsa modet genom en så kallad kroppslig syntax, eller "bodily syntax" (Riegels Melchior 2011, s. 3). Hon lyfter även hur det ökade akademiska intresset för mode, och en bredare bild av vad som kan vara konst, bidragit till modets framväxt på museerna (Riegels Melchior 2011, s. 2). För att skapa ytterligare förståelse för modets museala framfart och mode-museologins relevans idag ger Riegels Melchior en kortfattad historisk bakgrund över modets plats på museer. Denna bakgrundsöversikt är av stor relevans för denna uppsats, då den ger en förförståelse för vilka konventioner och ideal modeutställningen formats efter historiskt, och hur detta kan leva kvar och påverka dagens modeutställningar. Riegels Melchior menar att mode på museer är ett 1900-talsfenomen, och delar in det i tre övergripande perioder. Den första perioden sträcker sig från åren före andra världskriget till 1960-talet, där fokus låg på historisk dräkt och kostym snarare än samtidsmode (Riegels Melchior 2011, s. 4). Under den andra perioden, från 1960-tal till sent 1990-tal, kommer modet in i bilden och fokus hamnar mer på samtiden och enskilda designers. Skapandet av atmosfär premieras framför fokus på enskilda plagg. Under den tredje perioden, från sent 1990-tal och framåt, intensifieras intresset med

etablerandet av särskilda ämnesmuseer för mode och med spridningen av modeutställningar till museer utan egna mode- och dräktsamlingar (Riegels Melchior 2011, s. 5). Ur allt detta har behovet av en ny sorts museologi, en mode-museologi, vuxit fram och den efterföljande diskussionen kring detta argumenterar för ämnets fortsatta relevans som ett akademiskt, tvärvetenskapligt fält. Riegels Melchior menar att en mode-museologi kan fungera som en förlängning av dräkt-museologin som utgår från ICOMs riktlinjer för hantering av historisk dräkt för framtida bevarande och ger en förståelse för det enskilda föremålets materialitet. Mode-museologin innefattar fortfarande modedeföremålets materialitet, men analyserar vidare hur mode iscensätts inom modeindustrin och hur detta integreras i utställningssammanhanget (Riegels Melchior 2011, s. 6). Mode-museologi berör även hur mode används för att göra museer relevanta för atypiska besökare och som ett ekonomiskt incitament, som ett resultat av 1970-talets ”nya museologi”, där besökaren är i fokus och museet ska vara tillgängligt för den breda massan och fungera som en typ av demokratisk plattform (Riegels Melchior 2011, s. 7). Riegels Melchior menar att modeutställningens producenter här ställs inför en utmaning att gå bortom den traditionella ensidiga historien och istället skapa nyanserade utställningar som inte backar från att avhandla mer kontroversiella delar av modedefältet, så som klimat, mänskliga rättigheter och ideal (Riegels Melchior 2011, s. 8). Då artikeln är över tio år gammal kan denna uppsats fungera som en delvis återkoppling till om den utveckling som Riegels Melchior efterfrågar faktiskt har skett och om de kontroversiella och omdebatterade sidorna av modedefältet får ta plats i dagens modeutställningar.

Konventioner och trender i produktionen av modeutställningar och deras narrativ är ett erkänt fenomen som Crawley, lektor i spatial design och scenografi, och Barbieri, forskare inom kostymdesign och scenkonst, tittat närmare på i ”Dress, Time, and Space: Expanding the Field through Exhibition Making” (2013). De betonar den traditionella modeutställningens kronologiska ordning med en idealisk och ensidig historieskrivning (Crawley & Barbieri 2013, s. 51). Vidare menar de att när historisk dräkt eller mode tidigare visats upp i museala sammanhang har utställningarnas fokus ofta legat på den hantverksmässiga kvalitén i plaggen, och på överklassens liv och leverne vilka plaggen oftast har representerat. Historisk dräkt har visats som en representant för en specifik tid och en specifik plats i ett ordnat system, både geografiskt och klassmässigt (Crawley & Barbieri 2013, s. 45). Detta är något som förändras under 1960-talet, som tidigare nämnt delvis till följd av populärkulturens utveckling, men utställningsdesignen påverkades även av tidens nya konstnärliga praktiker. Museerna blev platser för konstnärliga experiment med bland annat installationer som bjöd in besökaren till

att delta och engagera sig i utställningarna på nya sätt (Crawley & Barbieri 2013, s. 47). Crawley och Barbieri menar att museer sedan dess arbetat med mode- och dräktutställningar som gått emot existerande konventioner för hur just mode och dräkt ska visas upp på museer, vilket de utforskar genom ett antal fallstudier. I *Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion*, producerad på Hayward Gallery år 1998, bjöds arkitekten Zaha Hadid in för att formge utställningen. Istället för att följa en kronologisk ordning betonades föremålens materialitet och performativitet, samtidigt som utställningsutrymmets scenografiska uttryck bjöd in besökare att utforska mellanrum och anspelningar (Crawley & Barbieri 2013, s. 47). Istället för att beskriva ett specifikt historiskt ögonblick, eller fixera det historiska ögonblicket i en viss tid, vilket tidigare varit normen, har utställningsproducenter således experimenterat med exempelvis rumslighet, materialitet och performativitet för att skapa en ny typ av historiskt narrativ som kan förändra vår uppfattning av historiska kläder (Crawley & Barbieri 2013, s. 44). Genom att gå ifrån den traditionella kronologiska ordningen och istället skapa tematiska eller konceptuella mode- och dräktutställningar menar Crawley och Barbieri att föremålen kan ta besökaren tillbaka i tiden och samtidigt in i framtiden (2013, s. 52). Dock kan det argumenteras att när museer bryter mot gamla konventioner kan de samtidigt skapa nya. Om ett museum upptäcker att ett nytt sorts grepp i utställningsproduktion tas väl emot av publiken kan detta tas upp av andra museer och på så vis skapas en ny konvention. Går trender och konventioner i modeutställningarnas utformning i vågor, och var befinner sig de svenska modeutställningarna sig i sådana fall idag? Vilka gamla konventioner lever kvar, och hur har de utvecklats? Med bakgrund mot Crawley och Barbieri ämnar jag undersöka detta i denna uppsats.

Palmer (2013), docent och kurator för mode och textil på Royal Ontario Museum, diskuterar betydelsen av det materiella modeobjektet för forskning och kunskapsbildning. Hon menar att vår förståelse av mode, både historiskt och samtida, kan breddas genom studier av mode och textil, plaggs konstruktion, stil och dekor, och kan ge unika perspektiv på annat historiskt material, så som konst och olika typer av text. Använda plagg kan både bekräfta en typ av modekanon och ge nya insikter och idéer som går emot tidigare uppfattningar av mode- och textilhistoria (Palmer 2013, s. 295). Därför spelar det fysiska plagget en viktig roll i förståelsen och det fortsatta studerandet av modehistoria. Hon menar dock att det deskriptiva undersökandet av föremål i modestudier har marginaliserats, och att den traditionella museum-baserade ingången till mode inte har utnyttjats tillräckligt med tanke på det rika material det kan ge (Palmer 2013, s. 268). Marginaliserandet av modets materiella egenskaper kan bero på att alla människor varje dag gör val gällande deras egna kläder och hur de ska klä sig, och att

det då kan uppfattas som att alla har en medfödd kunskap när det gäller att analysera och värdera mode. Palmer (2013) betonar dock att en objektsbaserad analys av mode är en metod som kräver lika mycket träning som andra akademiska metoder för att kunna ge intressant och relevant material för forskning (s. 268). I modeutställningar med historisk dräkt är historisk korrekthet en viktig aspekt, och något som kuratorer bör ha i åtanke när de skapar denna typ av utställningar. Genom att ha en förståelse för plaggens materialitet kan de visas upp på ett för plagget säkert sätt, samtidigt som korrekt passform och silhuett kan visas upp för besökarna, varför den objektsbaserade analysen inte ska underskattas (Palmer 2013, s. 273). Hur forskare och kuratorer tar sig an modets materialitet påverkar således vilken kunskap som kan förmedlas vidare till modeutställningens besökare. Även här kan konventioner ha ett visst inflytande på hur mode undersöks, och vad som anses viktigt att förmedla vidare. Palmer påpekar även att det är omöjligt att inte påverkas av samtidens syn på mode, både för kuratorer och besökare. Utställningar måste, samtidigt som de inte förvanskar historien, attrahera besökarna, och där kan vissa samtida inslag i en utställning skapa en koppling mellan plagg och besökare (Palmer 2013, s. 273). Viss påverkan av samtiden behöver således inte enbart vara negativ, men det är här intressant att fortsätta titta på hur utställningar idag påverkas av sin samtid och därigenom börjar likna varandra.

I texten "Exhibiting the Body, Dress and Time in Museums: A Historical Perspective" (2014) undersöker Hjemdahl, doktor i museologi, hur olika praktiker kopplat till utställningar har producerat olika kroppar, och hur museer därigenom relaterar till just kroppar och mänskligt liv i mode- och dräktutställningar (Hjemdahl 2014, s. 109). Hon menar att den kroppsliga gestalten i form av mannekänger kan fånga in och säga något om relationen mellan mode och dräkt, kroppar och tid, då de föränderliga utställningspraktikerna kan kopplas till olika kunskapstraditioner och till förändringar i uppfattningen av kroppen och tiden (Hjemdahl 2014, s. 109). Hon analyserar hur kuratorers praktiker kan producera olika sätt att visa upp mode och dräkt, utställningstekniker och slutligen kunskap, genom att titta närmare på det så kallade svenska systemet. Det svenska systemet var vad en ny typ av mannekäng kallades, utvecklad av Nordiska museet under 1930-talet för deras nya dräktgalleri. Mannekängerna hölls raka och rigida med hjälp av en järnstång, saknade huvud och bestod av olika moduler i trä och järn som kunde anpassas för att passa olika typer av historisk dräkt (Hjemdahl 2014, s. 112). Den nya mannekängen innebar ett skifte i hur museer visade upp dräkt. Den ersatte den realistiska vaxdockan med huvud och händer, och som med hjälp av säckväv och halm formades till olika individuella kroppar, med en mer abstrakt och anonym gestaltning av kroppen (Hjemdahl 2014,

s. 113). Den nya mannekängen plockades snabbt upp av andra skandinaviska museer och skapade därigenom en ny norm i utställningspraktiken av mode och dräkt (Hjemdahl 2014, s. 114). Denna förändring kan förstås genom tidens funktionalistiska ideal, där den svenska modernismen fick ett stort inflytande på utställningsformen och dess praktiska tekniker. Den funktionalistiska och anpassningsbara mannekängen lade även betoning på den enkla och massproducerade presentationen av kroppen, i linje med funktionalismens estetik (Hjemdahl 2014, s. 113). Utställningsformen är således en spegling av sin tid, och mannekängen kan även säga något om kroppsliga ideal. Den nya mannekängens rigida form kan sättas i relation till tidens kroppsliga praktiker där en god, rakryggad hållning ansågs säga något om moral och inre styrka hos borgerligheten (Hjemdahl 2014, s. 115). Därigenom kan klassperspektiv och inkludering i museet diskuteras genom de kroppsliga representationer som är närvarande i mode- och dräktutställningar.

2. Teoretiskt ramverk

Den teori som ligger till grund för uppsatsen är institutionell teori, där begreppen isomorfism och legitimering från den nyinstitutionella teorin är av särskild relevans. Institutionell teori ifrågasätter synen på organisationer som rationella aktörer, ett synsätt som präglat tidigare organisationsteori. Istället för att utgå från att organisationer handlar rationellt, belyser institutionell teori hur organisationer snarare kan följa förgivettagna praktiker och formella respektive informella regler snarare än det som kan anses mest rationellt. Teorin ser även till hur organisationer kan påverka sin omgivning, samtidigt som de själva kan påverkas av densamma. Därigenom belyser teorin hur organisationer tar till sig och hanterar nya idéer, och hur de kan förändras och utvecklas över tid (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 5).

Isomorfism kan förklaras som resultatet av den homogeniseringsprocess som gör att den strukturella likheten mellan organisationer inom samma fält ökar. Med begreppet isomorfism vill jag således undersöka vilka faktorer som bidrar till att skapa konventioner kring produktionen av modeutställningar. Olika typer av isomorfism kan bidra till homogeniseringsprocessen – tvingande isomorfism, mimetisk eller imiterande isomorfism samt normativ isomorfism (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 78). Tvingande isomorfism är ett resultat av politiska och statliga krafter som tvingar organisationer att agera på vissa sätt. Även starkare organisationer inom ett fält kan besitta en tvingande kraft gentemot mindre eller svagare organisationer inom samma fält (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 79). De kulturella förväntningar som finns i det samhälle där en organisation är verksam kan även resultera i en tvingande

isomorfism, trots avsaknad av faktiska lagar och regler. Tvingande isomorfism kan således vara ett resultat av både formella och informella påtryckningar (DiMaggio & Powell 1983, s. 150). Utifrån begreppet tvingande isomorfism undersöks alltså vilka lagar och regler museerna måste förhålla sig till i arbetet med modeutställningar, samt vilka informella påtryckningar som kan vara närvarande. Här kan det även vara intressant att titta närmare på aspekter som museerna eventuellt måste förhålla sig till när samarbeten med utomstående sker vid utställningsproduktionen, exempelvis när föremål lånas in från andra institutioner eller privatpersoner.

Mimetisk eller imiterande isomorfism är ett resultat av att organisationer, mer eller mindre omedvetet, imiterar andra organisationer inom fältet som anses lyckade och framgångsrika, i synnerhet när organisationer stöter på problem (DiMaggio & Powell 1983, s. 151). På så vis behöver en organisation inte uppfinna hjulet på nytt, utan kan hantera eventuella svårigheter utan en alltför hög kostnad. På så vis formas normer och vanemässiga rutiner som delas av flera organisationer inom fältet (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 80). Genom att titta på hur olika museer samverkar och hämtar inspiration från tidigare utställningar undersöker jag hur nya konventioner kan uppstå genom mimetisk isomorfism. Modeutställningens historiska utformning och praktiker har även bäring för den mimetiska isomorfismen, då museers imiterande av lyckade, föregående utställningar bidrar till att befästa konventioner kring modeutställningar. Detta är även relevant för den normativa isomorfismen.

Normativ isomorfism är ett resultat av professioner och utbildningar, och även till viss del moral, som påverkar organisationers uppfattning om vilka handlingar och praktiker som anses rätt och korrekta (Boxenbaum & Jonsson 2017, s. 79). Genom att titta närmare på vilka professionella roller som varit involverade i produktionen av den enskilda utställningen, samt hur det generella utställningsarbetet går till på museerna kan tecken på normativ isomorfism undersökas. Genom en jämförelse mellan de olika undersökta institutionerna kan likheter och normativa drag identifieras, som ger en bild av hur den normativa isomorfismen präglar utställningsarbetet. Ytterligare en del av den normativa isomorfismen som kan vara av relevans är socialisation. Med socialisation menas att anställda inom en organisation socialiseras inom densamme att exempelvis bete sig på samma sätt som andra anställda, klä sig och tala på liknande sätt. Den specifika kultur som kan finnas på en arbetsplats kan ses som resultatet av socialisation (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 81). Homogeniseringsprocessen, eller de olika typerna av isomorfism, får alltså organisationer inom samma fält att bli mer lika varandra. I denna uppsats undersöker jag mer specifikt hur de olika typerna av isomorfism formar en

avgränsad del av den museala praktiken, arbetet med modeutställningar, och bidrar till att olika museers arbetssätt och resultat blir mer lika varandra.

Ytterligare något som kan fungera homogeniserande för museerna är arbetet med legitimitet. Legitimitet är mycket viktigt för alla typer av organisationer, så även museer, och är något att ha i åtanke vid undersökningar av museernas relation till sin omgivning. De värden som kan kopplas till en organisation genom dess aktiviteter måste överensstämma med de värden som finns i den sociala omgivningen för att organisationen inte ska tappa sin legitimitet. Om legitimiteten förloras kan det få exempelvis ekonomiska eller legala konsekvenser (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 103). Legitimitet är således inte något statiskt, utan är föränderligt så som samhällets normer är föränderliga. Genom att undersöka hur de olika museerna anpassar sina utställningar efter rådande samhällsklimat och tilltänkta besökare kan de ge en inblick i hur museerna arbetar för att bibehålla legitimitet. Det är även intressant att titta närmare på hur utformningen av modeutställningar eventuellt får kompromissas med själva strävan efter legitimitet och aktualitet. Då de undersökta museerna till stort befinner sig inom samma fält, och förhåller sig till samma rådande samhällsnormer, kan legitimeringen av museerna även fungera homogeniserande. Det kan alltså finnas en koppling mellan legitimering och isomorfism, vilket är av intresse för denna uppsats (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 105).

Med institutionell teori och dess olika begrepp med isomorfism och legitimering som grund kommer jag således undersöka vilka mekaniker som finns i skapandet av utställningar, om och hur detta kan bidra till konventioner i modeutställningar, och hur dessa används för att forma narrativ kring mode inom museiinstitutionen.

3. Metod

I uppsatsen har två olika typer av kvalitativ metod använts – utställningsanalys samt intervju. I utställningsanalyserna har inspiration tagits från Insulanders utställningsanalys i *Tinget, rummet, besökaren: Om meningsskapande på museum* (2010). Medan Insulander i avhandlingen undersöker sambandet mellan ”utställningens erbjudanden och besökarens meningsskapande” (2010, s. 50) ämnar jag undersöka sambandet mellan museiinstitutionernas arbetssätt och mål och utställningarnas erbjudanden, varför Insulanders just utställningsanalytiska metod är relevant även i denna studie. Utställningsanalyserna består av tre delar, rumslig analys, objektsanalys samt textanalys. Utställningsanalyserna består således av en multimodal metod så som Insulander beskriver det genom att den data som insamlats ”avser att fånga kommunikation i flera teckensystem; såsom kommunikation genom talat och

skrivet språk, genom olika typer av bilder samt genom rörelse” (2010, s. 51). Jag har således observerat olika teckensystem så som det skrivna ordet, museala föremål, scenografi och rekvisita samt eventuella fotografier och bilder. Intervjuerna har bestått av semistrukturerade intervjuer med nyckelpersoner på de undersökta museerna. Metodernas olika delar och tillvägagångsätt beskrivs i följande delar, och därefter diskuteras material, urval och etiska aspekter i arbetet med de valda metoderna.

3.1. Utställningsanalys

Utställningsanalyserna har utförts på tre olika nivåer, i enlighet med Insulanders analys – ideationell nivå, interpersonell nivå samt textuell nivå. På ideationell nivå handlar analysen om att redogöra för de objekt, de museala föremål, som finns i utställningarna samt vilka övriga resurser som finns för att skapa kontext. Här har en omfattande beskrivning gjorts av utställningarnas rumslighet, scenografi och rekvisita, vilka modeföremål som ställs ut och hur de är placerade samt hur ljud och andra tekniska resurser eventuellt använts. Insulander menar att ”den ideationella analysen lyfter fram vad utställningen ’handlar om’” (2010, s. 68). Den ideationella nivån består även av att undersöka om utställningarna använder sig av narrativa eller konceptuella processer, det vill säga om utställningarna består av aktiva eller passiva representationer av exempelvis människor eller föremål (Insulander 2010, s. 68). I den ideationella nivån har därför även nedslag gjorts i utställningarnas texter för att undersöka vilka typer av processer som är närvarande. På interpersonell nivå analyseras ”hur besökarna erbjuds olika subjekspositioner” (Insulander 2010, s. 69) genom att exempelvis titta på hur texter är skrivna och hur föremål är placerade. Här har jag således undersökt hur utställningarna förhåller sig till besökaren, om hen kan anta en roll som deltagare eller observatör, genom texternas tilltal och genom eventuella interaktiva moment. Föremål och fotografiers placering är även av vikt i den interpersonella analysen, där jag har undersökt hur dessa skapar närhet kontra distans till besökaren, och vilken maktposition denne ges. På textuell nivå analyseras hur olika texter i samma utställning sammanlänkas och förhåller sig till varandra (Insulander 2010, s. 69). Här har jag således analyserat hur en röd tråd i utställningarna skapats, och även undersökt vilka teman i utställningarna som är centrala och vilka som upplevs vara i periferin.

Av de två olika metoderna har utställningsanalyserna utförts som första steg, för att kunna genomföra dessa så ”objektivt” som möjligt utan förkunskaper om deras tillblivelse, och för att kunna ställa frågor om specifika saker i utställningarna under intervjumomenten. Utställningsanalyserna har, som tidigare nämnt, bestått av text-, objekts- samt rumslig analys. Den del som främst har varit i fokus är textanalysen där jag undersökt vilka berättelser som

skrivits fram i utställningstexterna och hur detta har gjorts, samt objektsanalysen där jag undersökt vilka objekt som använts för att stärka och/eller förtydliga utställningarnas narrativ. Jag har i samband med detta tittat på vilka typer av föremål som använts i utställningarna, hur de grupperats och var de placerats, vilka typer av objekt som är i fokus, vilka som är mer i bakgrunden och vilken typ av scenografi och rekvisita som eventuellt använts. Utöver text- och objektsanalys har jag även analyserat rumsligheten, så som hur stort utrymme utställningarna fått och upplevelsen av rymd och ljud. Under insamlandet av material till utställningsanalyserna har fysiska besök i utställningarna gjorts där jag har fotograferat så mycket som möjligt för att underlätta i analysarbetet. Jag har även antecknat tankar som kommit under besökens gång och skissat på planlösningar och annat som jag ansett har kunnat vara av värde för det fortsatta arbetet.

3.2. Intervju

Intervjuerna har bestått av så kallade semistrukturerade intervjuer vilket inneburit att jag har ställt vissa standardiserade frågor till samtliga intervjupersoner för att kunna jämföra de olika museerna, men att utrymme även getts för att följa intressanta vinklar och tankegångar som kommit under intervjuens gång. I vilken ordning frågorna ställts och vilka eventuella följdfrågor som varit av intresse har alltså inte varit hugget i sten utan har kunnat förändras beroende på situation och vad som känts passande för det aktuella museet, vilket är en fördel med att använda sig av kvalitativ intervju som metod (Eriksson-Zetterquist & Ahrne 2011). Frågor som relaterat till de specifika utställningarna har också varit aktuella att ställa emellanåt, och dessa har således kunnat anpassas därefter.

Intervjuerna har skett efter insamlingsarbetet i utställningarna och påbörjad utställningsanalys. En intervju har utförts på plats på det aktuella museet, och en har utförts digitalt via Teams då förhinder uppstod inför fysisk träff. Då jag ville ge utrymme till icke-förbestämda frågor föll valet på att genomföra intervjuerna ”ansikte-mot-ansikte” i första hand. Ytterligare information och frågor har sedan kunnat tas via epost. En förfrågan gjordes om att få spela in intervjuerna, och dessa har sedan transkriberats så nära inpå avslutad intervju som möjligt för att på så vis ha det som sagts färskt i minnet och för att ha som bäst förståelse för det som sagts. Jag har även valt att transkribera intervjuerna på egen hand för att, som Eriksson-Zetterquist och Ahrne uttrycker det, ”man lär känna sitt material och kan inleda tolkningsarbetet redan under själva lyssnandet och skrivandet” (2011, s. 54). Den nedskrivna transkriberingen har alltså på så vis underlättat vid analysen av svaren. Vid transkribering har läsbarhet av materialet varit i fokus,

då det innehållsliga, inte det språkliga, har varit av störst vikt i studien. Mindre justeringar av materialet har således gjorts av denna anledning.

3.3. Material & urval

Jag har valt att analysera två olika museers utställningar som avhandlar liknande modehistoriska tema och tidsperiod. Detta för att se hur två olika typer av museum tar sig an liknande koncept och för att se hur de narrativ som konstrueras skiljer sig åt och var eventuella likheter kan finnas. Jag vill undersöka om museer som skiljer sig åt i styrning, storlek och innehållsligt fokus även skiljer sig åt i arbetet med sina utställningar. Materialet som samlats in kommer alltså att jämföras för att se hur arbetet med mode i utställningar kan skilja sig åt på olika institutioner samt vilka likheter som kan finnas. Materialinsamling för den utställningsanalytiska delen har utförts på Textilmuseet i Borås i deras utställning ”Kläder & Couture”, samt på Nordiska museet i Stockholm i deras utställning ”Nordens Paris”. Båda utställningarna handlar om det parisiska modets inflytande på den svenska modevärlden, och de överlappar även varandra tidsmässigt där ”Kläder & Couture” sträcker sig från 1930-talet till senare 1970-tal och ”Nordens Paris” avhandlar tiden 1902-1966. De skiljer sig dock något åt tematiskt där Textilmuseets utställning visar plagg från Bröderna Magnusson Damkonfektionsfabrik AB, ett företag som handlade med färdigsydd kläder. Nordiska museets utställning visar plagg från en högre prisklass, där NK:s franska damskrädderi som sydde upp plagg till individuella kunder står i fokus. Textilmuseets utställning är dessutom en så kallad tillsvidareutställning ämnad att stå en något längre tid, medan Nordiska museets utställning är en tillfällig, vilket kan ha påverkat hur man valt att utforma utställningarna. De båda museerna skiljer sig även åt på ett flertal sätt. Textilmuseet är ett kommunalt museum som är en del av *De Kulturhistoriska Museerna i Borås*, som utöver Textilmuseet även består av Borås Museum och Almedahls museum. Museet är beläget i Textile Fashion Center, ”ett centrum för utbildning, forskning, entreprenörskap och upplevelser inom textil och mode” (Textilmuseet u.å.), och har en nära koppling till textilhögskolan i Borås. Textilmuseet kan även benämnas som ett ämnesspecifikt museum, där mode och textil är bland det mest centrala, vilket kan ha betydelse för hur narrativ kring detta konstrueras. Nordiska museet grundades av Artur Hazelius år 1873, och ombildades till Stiftelsen Nordiska museet år 1880. Idag kan det även ses som ett statligt museum, då de till ca 70 procent finansieras av statliga medel. Nordiska museets uppgift är att ”bevara och levandegöra minnet av liv och arbete i Sverige”, med särskilt fokus på 1500-talet och framåt (Nordiska museet u.å.). Museet har även en nära koppling till Skansen. Utifrån detta kan det utläsas att mode inte har ett särskilt enskilt fokus som på Textilmuseet, samtidigt som museet

har den största samlingen av mode och dräkt i Sverige. Detta kan tänkas ge fler möjligheter i utformningen av modeutställningar, varför museet är intressant att analysera vidare.

Intervjuerna har genomförts med nyckelpersoner som har varit verksamma i produktionen av de olika utställningarna och har en övergripande inblick i arbetets olika delar, och som även är insatta i museernas vidare arbete med utställningar. Sammanlagt har tre personer intervjuats i två intervjuer. Två personer på Textilmuseet med något olika roller i utställningsarbetet har intervjuats i formen av en gruppintervju som genomfördes på plats i museets lokaler. En person på Nordiska museet har intervjuats digitalt via tjänsten Teams. Kompletterande frågor och information har även tillkommit via epost. Intervjuerna begränsades till tre personer och två utställningar för att inom den tidsmässiga ramen för en masteruppsats kunna göra ett så grundligt arbete som möjligt. Då uppsatsen inte ämnar att lyfta enskilda individers åsikter och upplevelser kring utställningsarbetet, utan snarare att få en så övergripande redogörelse som möjligt för utställningsskapandets olika moment, har fler respondenter inte varit en nödvändighet.

3.4. Etiska aspekter

I arbetet med intervjuerna har ett antal etiska aspekter behövts tas i beaktning. Respondenterna har inför intervjuerna informerats om uppsatsens syfte och hur deras svar kommer att användas som underlag för denna. De har även informerats om möjligheten att utveckla, ändra eller dra tillbaka svar och information om detta skulle önskas. Respondenterna har godkänt att intervjuerna spelas in, och informerats om hur inspelningarna hanteras där endast jag som uppsatsens författare har tillgång till dessa och hur de efter godkänd uppsats kan raderas då de görs inom ramen för en masteruppsats. Respondenterna har även fått ta del av uppsatsen innan publicering för att få möjligheten att komma med synpunkter på de citat och den information från intervjuerna som används, för att försäkra sig om att inga missförstånd skett och att informationen stämmer överens med deras tankar. Respondenternas namn och exakta yrkestitlar anonymiseras i uppsatsen, men med tanke på uppsatsens karaktär och den utställningsanalytiska metodens karaktär kan museerna och utställningarna inte anonymiseras. Fullständig anonymitet kan därför inte garanteras, vilket respondenterna är införstådda i och har gett sitt godkännande till.

En av intervjuerna utfördes som en gruppintervju med två deltagande respondenter, vilket innebar en avvägning gällande risken att respondenterna påverkar varandra i sina svar alltför mycket. Som tidigare nämnt ämnar inte uppsatsen att särskilt lyfta enskilda individers åsikter

och upplevelser, utan att få en övergripande bild av utställningsarbetet på museerna, varför påverkansrisken inte ansetts vara ett hinder för genomförandet av gruppintervjun. I gruppintervjun har respondenterna snarare upplevts kunna hjälpa varandra att minnas hur arbetet gick till och ge olika infallsvinklar till arbetets olika delar.

4. Disposition

I de kapitel som följer redogör jag för de genomförda utställningsanalyserna och intervjuerna. I resultat-kapitlet redogör jag för det insamlade materialet, vilket inleds med utställningsanalysen på ideationell nivå, då jag där gör en genomgång av de båda utställningarnas innehåll och huruvida de är formgivna enligt narrativa eller konceptuella processer. Jag inleder med en genomgång av Textilmuseets ”Kläder & Couture” och därefter följer Nordiska museets ”Nordens Paris”. Denna ordning följs även i de efterföljande analysnivåerna i analys-kapitlet. Efter utställningsanalyserna på ideationell nivå följer en kortare redogörelse av intervjuernas innehåll, vilket fördjupas i efterföljande kapitel. Analys-kapitlet inleds med utställningsanalyser på interpersonell nivå av de båda utställningarna där jag undersöker utställningarnas relation till besökaren. Därefter följer utställningsanalyser på textuell nivå, där jag undersöker utställningarnas texter. Analys-kapitlet avslutas med analyser av intervjuerna, där jag identifierar isomorfa krafter i utställningsarbetet. Intervju-analyserna är uppdelade efter museum, där de tre olika typerna av isomorfism, tvingande, mimetisk och normativ, bearbetas i egna underrubriker. Därefter följer kapitlet ”Diskussion & slutsats”, där jag inleder med en jämförande diskussion om utställningarnas likheter och olikheter, och avslutar med att redogöra för de slutsatser analysen resulterat i genom att tematiskt svara på uppsatsens frågeställningar. Uppsatsen avslutas därefter med förslag till vidare forskningsfrågor.

5. Resultat

5.1. Utställningsanalys – Ideationell nivå

För att läsaren ska få en förståelse för de undersökta utställningarnas uppbyggnad och innehåll följer här en grundlig genomgång av de båda utställningarna, med ett antal utvalda fotografier för att förtydliga ett antal visuella element. Genomgången fungerar även som en utställningsanalys på ideationell nivå, då jag redogör för de museala föremål och övriga resurser som finns i utställningarna. På den ideationella nivån görs även en tolkning huruvida narrativa eller konceptuella processer är närvarande i utställningarna (Insulander 2010, s. 68).

5.1.1. Textilmuseet – Kläder & Couture

Utställningen ”Kläder & Couture” är en modehistorisk utställning som sträcker sig från 1930-talet till slutet av 1970-talet. Historien berättas med hjälp av ett 40-tal plagg från konfektionsföretaget Bröderna Magnusson, som grundades år 1934 i Borås. Utställningen är uppbyggd efter tre olika tidsperioder, 1936-1946, 1947-1959 samt 1959-1978, där modets skiftningar kopplas till händelser i omvärlden och Bröderna Magnussons utveckling som företag. Särskilt fokus ligger på Paris som ”modets huvudstad” under perioden, och hur Paris haute couture³ påverkade modet i Sverige, och internationellt. Utställningen visar hur det parisiska modet anpassades efter den svenska marknaden, och hur haute couture omtolkades till konfektionsindustrin. Nedslag görs även i textilindustrins uppgång och fall, i synnerhet med lokal förankring till Borås som var konfektionsindustrins centrum i Sverige under utställningens tidsperiod.

På vardera sidan ingången till utställningen finns två stora skärmar som visar bildspel med både gamla arkivfotografier av Bröderna Magnussons plagg och nytagna fotografier och korta filmklipp med plaggen i en modern kontext (se fig. 1). När besökaren sedan går in i utställningssalen möts



Figur 1. Ingången till "Kläder & Couture".

³ Haute couture är hantverksmässigt tillverkat mode från Paris, där plaggen sys för hand och måttanpassas till individuell kund. Branschorganisationen *Chambre syndicale de la haute couture* avgör vilka modehus som får använda sig av benämningen.

hen av en öppen yta där en matta, en takinstallation av Bea Szenfeld⁴ och en utställningsmonter på motsatt sida salen är det som hamnar i blickfånget. Utställningen består av ett enda rum, där alla nio montrar med plagg är placerade längs väggarna. Detta skapar en känsla av rymd och luftighet, och skapar även en möjlighet att ta emot större besöksgrupper i utställningen. Där finns även en ljudmatta som efterliknar sorlet från ett franskt café, eller en fransk gata med uteservering. Det hörs musik, personer som talar franska och skrammel från bestick, tydligt i hela rummet som förstärker känslan av luftighet. Så fort besökaren stiger in i rummet har hen således en överblick över hela utställningen (se fig. 2).



Figur 2. Vy över utställningen sedd från ingången.

Strax till vänster när besökaren klivit in i utställningen finns en stor vepa med en inledande text. Placerat intill finns ett mindre bord med flera häften med utställningstexter på engelska, samt information om en audioguide på svenska och engelska som besökaren kan lyssna på med hjälp av en QR-kod och egen smartphone, eller genom att låna en audioguide-lur i receptionen. Utställningen är kronologiskt uppbyggd och har således en tydlig startpunkt med en inledande monter till vänster om ingången som ger en introduktion till de tre olika perioderna, med hjälp av tre plagg samt ett uppförstorat fotografi. Varje vägg är sedan dedikerad till en period. Längs den vänstra kortsidan, sedd från ingången, finns tre montrar med plagg som representerar tiden 1936-1946 (se fig. 3). Den första montern har rubriken ”Omsorg om detaljerna”, där fyra dockor med plagg ger exempel på just välsydda detaljer. En av dockorna är klädd i en västklänning och blus med



Figur 3. Vy över utställningens vänstra kortsida.

⁴ Bea Szenfeld är en svenskpolsk modedesigner, verksam i Sverige, känd för sina kreationer i papper.

inspiration från sydtyska och österrikiska dräkter, vilket skiljer sig något från de andra Paris-inspirerade plaggen. De efterföljande två montrarna är placerade bredvid varandra och skapar en enhet som har fått rubriken ”Draperat och ransonerat”, där den ena montern innehåller en docka med ett plagg som visar upp det draperade och Hollywoods påverkan på det svenska modet, och den andra montern med två dockor med plagg kopplas till ransoneringsperioden under andra världskriget.

Längs rummets långsida, mitt emot ingången, finns tre montrar med plagg som representerar tiden 1947-1959. Denna tidsperiod har getts mest plats i utställningen och innehåller flest föremål, och upplevs som central (se fig. 1). De två första montrarna har dessutom delats upp ytterligare i tid, medan den sista representerar hela tidsperioden. Den första montern, med rubriken ”New Look”, innehåller tre dockor med plagg för perioden 1947-1949 som exemplifierar en svensk version av just Christian Diors New Look-kollektion⁵. Den andra montern är större än tidigare montrar och innehåller nio dockor med plagg samt ett par skor för perioden 1948-1955. Montern har rubriken ”Fint och festligt” och visar på Bröderna Magnussons bredd som företag, med plagg för både vardag och fest. Den tredje montern, som representerar hela tidsperioden 1947-1959, har rubriken ”Lekfullt och lättkött” och innehåller sex dockor med plagg som exemplifierar det lediga modet med bomullsklänningar och lekfulla mönster.

Längs den högra kortsidan, sedd från ingången, finns en större monter för den avslutande perioden 1960-1978. Montern har rubriken ”Mini, midi, maxi” och innehåller åtta dockor med plagg som exemplifierar det skiftande modet under 1960- och 1970-tal med sina olika kjollängder (se fig. 4). Efter denna monter tar den kronologiska tidslinjen slut, och besökaren kan gå vidare till två mindre ”bordsmontrar”. Den ena innehåller originalskisser med tygprover och anteckningar av Bröderna Magnussons direktis Ylva Segh, och den andra innehåller en reklambroschyr från Boråsmässan samt ett antal broschyrer från olika



Figur 4. Montern längs utställningens högra kortsida.

⁵ Christian Diors första kollektion från år 1947 kallades för ”the New Look”, då den skilde sig från tidigare årtionden med smal midja, rundade axlar och vid kjol.

modevisningar. Ovanför montrarna finns en stor skärm med en film som visar hur ett plagg skapas, från skiss till mönster till färdigt plagg. Till höger om ingången finns en monter med rubriken ”Design och tillverkning”, innehållandes ett plagg på docka samt två hängandes på galgar, en låda med brodyrprover, en liten handskärmaskin⁶ och mönsterdelar i papp. Montern fokuserar just på hur tillverkningen av plaggen gick till, och här får även direktisen Ylva Segh en mer framträdande roll som ansvarig för plaggens design. Bredvid montern finns ett podium med fyra toaller⁷ för några av utställningens plagg som skapats av Tillskärarakademin i Göteborg (se fig. 5).



Figur 5. Vy över utställningen till höger om ingången.

I alla montrar har Bea Szenfeld skapat olika bakgrundsvåder i papper. Vissa av provdockorna har försetts med peruker i tidsenliga frisyurer, och vissa har även fått tåhättor för att dölja



Figur 6. Bakgrundsvåder och provdockor med peruker och tåhättor.

fötterna, vikta i origami-stil inspirerat av Bea Szenfelds skapelser (se fig. 6). Vid starten av varje tidsperiod står en pelare med text som beskriver världshändelser kopplat till Bröderna Magnusson och tidens mode. På varje monter finns en något fördjupande text som knyter an till monterns föremål. Längst ner i varje monter finns dessutom ytterligare fördjupande text om varje föremål, faktarutor om modedefenomen och detaljer, en kortfattad översikt i punktform om trender och silhuetter som gällde för den aktuella perioden samt en ordlista som förklarar olika sömnadstermer. Där kan besökaren även se arkivmaterial i form av bland annat fotografier, annonser och tidningsartiklar som knyter an till

⁶ Handskärmaskinen, i likhet med elektriska skärmaskiner, användes för att skära ut flera likadana mönsterdelar samtidigt genom flera tyglager.

⁷ En toall är en typ av provplagg i enkelt tyg som gjordes för att kontrollera mönster innan de färdiga plaggen syddes upp.

monterns teman. Vid varje monter finns även en mindre skärm med förklarande bildspel som visar detaljer från monterns plagg.

I utställningen finns även en så kallad ljuddusch med inspelade historier utifrån intervjuer med personer som arbetat med Bröderna Magnusson på olika sätt, eller som på annat vis har haft en relation till företaget. Berättelserna har lästs in av skådespelare från Borås Stadsteater. Där finns även två fördjupningsstationer som fungerar som ett digitalt uppslagsverk, där besökaren kan bläddra och läsa mer om Bröderna Magnussons historia via en tidslinje, läsa mer om och bläddra bland skisserna av Ylva Segh, ibland med tillhörande reklamfotografier och tygprover, samt läsa mer om olika typer av detaljer och bläddra bland detaljbilder, främst från plagg i utställningen, men även av andra plagg i samlingen. I salen finns även två bord med tillhörande stolar där besökaren kan sitta ner och titta i utställningskatalogen som ligger placerad på varje bord.

Utställningens texter är uppdelade i tre nivåer. Den första nivån är den mest övergripande nivån, som består av en inledningsvepa och tre pelare med text. Den andra nivån är något fördjupad och knyter an till plaggen i respektive monter, och är placerad som tryckt text på monterns glas. Den tredje nivån är placerad längs monternas nederkant, och går in mer detaljerat på varje plagg uppbyggnad och på ytterligare modedefenomen i olika faktarutor. I de två första nivåerna är det främst den stora, övergripande historien som lyfts fram, och där finns inget tydligt personfokus som är genomgående för utställningen. Enskilda personer förekommer i texterna, men de är inte centrala för historieberättandet. Det är företaget Bröderna Magnusson som har ett personifierat fokus, och som framställs som aktivt och agerande genom de världshändelser och samhällsförändringar som sker. De två första textnivåerna skapar således en narrativ utställning, tillsammans med uppvisandet av plaggens förändrade former över tid. Den tredje textnivån upplevs däremot som mer passiv i sin beskrivning av plaggen, de gör ingenting utan ”bara är”. Vissa delar i den tredje nivån upplevs alltså mer konceptuella. Då texterna dock kan kopplas till de enskilda plaggen förändrar det inte utställningens narrativa upplevelse. Språk och föremål bildar tillsammans en representation av modets förändringsprocess över tid och resulterar således i en narrativ utställning (Insulander 2010, s. 68).

Utställningens föremål, scenografi och formgivningen av rummet, med ljudbilden och känslan av att titta in i skyltfönster, skapar en geografisk förflyttning för besökaren där hen kan föreställa sig att hen befinner sig på en gata i Paris. Platsen Paris upplevs på så vis som något tidlöst, då ljudmattan och formgivningen inte upplevs bundna till ett särskilt årtal. Därigenom kan utställningen relateras till vår samtid, samtidigt som de modeföremål som ställs ut tydligt

kopplas till den representerade tidsperioden. Montrarna och plaggen i utställningen följer en kronologisk ordning, vilket innebär att bilden av modehistorien framstår som sammanhållen (Insulander 2010, s. 93). Genom text och föremål berättas det om mode som en produkt av samhällsutveckling och tidsanda, och hur konfektionsindustrin möjliggör en större tillgänglighet till modeplagg för en bredare massa.

5.1.2. Nordiska museet – Nordens Paris

Utställningen ”Nordens Paris” handlar om Nordiska Kompaniets franska ateljé i Stockholm, ”Parismodets nordligaste utpost” (Nordiska museet 2021), som var verksam under perioden 1902 till 1966. Utställningen består av ett hundratal plagg från Nordiska museets samlingar, inlån från andra museer och privata långivare. Plaggen består av klänningar, dräkter⁸ och kappor, och där ingår även två delar av filmkostymer, en kavaj tillhörande Ingrid Bergman och en klänning tillhörande Greta Garbo. Två hattar och en cape visas även i en av utställningens första monter. Andra autentiska föremål är ett antal NK-kartonger som visar hur plaggen paketerades och levererades till kund, originalskisser, inbjudningskort till modevisningar, anteckningsböcker, arbetsprover, broderier, garneringar⁹ och arbetsredskap. Med allt detta, tillsammans med ett fåtal rekvisitaföremål, berättar utställningen historien om både salongen, där modevisningar skedde och dit kunder gick för att göra sina beställningar, och ateljén, där plaggen skapades. Utställningen består av fem rum i olika storlek, samt en typ av hall där besökaren kan läsa en introduktionstext på en guldkimrande vägg och hänga av sig sina ytterkläder innan hen går in i den huvudsakliga utställningsdelen. När besökaren lämnar hallen kommer hen in i ett mindre, luftigt rum jag valt att kalla introduktionsrummet. Golvet är täckt av en pärlgrå matta, och där finns en grå soffa i sammetsliknande material med tillhörande soffbord, där boken som inspirerat till utställningen ligger placerad för besökaren att bläddra i (se fig. 7). Färgen och möblerna har



Figur 7. Vy över introduktionsrummet.

⁸ En dräkt i det här sammanhanget består av en kavaj eller jacka med tillhörande kjol.

⁹ Garneringar består av utsmyckningar så som sidenblommor och fjäderarbeten och små, handsydda detaljer så som knapphål och kragar.

inspirerats av hur inredningen på NK:s franska salong såg ut från 1939 och framåt, vilket även går igen i utställningens podier och övriga scenografi. På en vägg vid soffan finns en TV-skärm som visar en intervju med Kurt Jacobsson, chef för NK:s franska från 1917 till 1965. Längs motsatt vägg från soffan finns en låg monter med en kort tidslinje över ateljén och varuhuset NK:s historia, som har fått rubriken "Damernas paradiset i Stockholm". Vid en anslutande vägg sitter en text med rubriken "Ateljéns chefer", om just ateljéns tre chefer med tillhörande bilder på dessa.

Från taket hänger bilder från NK:s arkiv, och även den vägg som besökaren först möter när hen kliver in i rummet är täckt med tryckta bilder från arkivet. I anslutning till bilderna finns en mindre text med rubriken "Erik Holmén och NK:s arkiv", som kort berättar om fotografen Erik Holmén och bildernas roll för NK:s franska. På samma vägg som de tryckta bilderna finns även en längre



Figur 8. Dörröppningarna från introduktionsrummet.

introduktionstext till utställningen med rubriken "NK:s Franska damskrädderi x haute couture", som kortfattat beskriver hur NK:s franska samverkade med den parisiska haute couturen och hur tudelad deras värld var, med den lyxiga salongen och den hårt arbetande ateljén. Denna tudelning visas även i rumsligheten med två dörröppningar på vardera sida texten som leder in i "Salongen" respektive "Syateljén" (se fig. 8). Både "Salongen" och "Syateljén" består av ett långsmalt, rektangulärt utrymme. En stoppsymbol lyser med hjälp av en riktad spotlight på golvet framför dörröppningen till "Syateljén", vilket visar att den tänkta vägen att gå är först genom den del som kallas för "Salongen".

I ”Salongen” delas det långa utrymmet upp i fyra olika delar med hjälp av tunna tygvåder där olika tonsättande citat från tidningar har placerats. I den första delen återfinns en glasmonter med titeln ”La belle époque”, innehållandes tio plagg och två hattar från 1902 till 1919. Detta är den enda glasmonter som finns i ”Salongen”, vilket är till följd av plaggens ålder och skörhet (se fig. 9).



Figur 9. En tygvåd med citat samt ”Salongens” enda glasmonter.

Längs monterns nederkant finns föremålstexter som beskriver de enskilda plaggen och deras eventuella köpare, samt passande bilder från Nordiska museets arkiv. På en vägg intill montern finns en text om Suzanne Pellin, ateljéns första chef från 1902 till 1913, som beskriver hennes inspiration och stil, och genom detta berättar om tidens mode. På motsatt vägg sitter ytterligare en mer fördjupande text, om arbetet och livet i den franska salongen med modevisningar och de olika kategorier av plagg som fanns där. I den andra delen av ”Salongen” täcks ena väggen av en film med hjälp av en projektor, där besökaren får se delar av modevisningar från ateljén. Vid motsatt vägg finns ett podium med 13 plagg, varav en professorsfrack, som fått titeln ”Den lilla svarta”. Där finns således endast svarta plagg som exemplifierar hur ”den lilla svarta”¹⁰ har tagit sig olika uttryck under ateljéns verksamma tid, med plagg från 1919 till 1961 placerade utan att ordnas efter en kronologisk tidslinje. På väggen intill podiet finns en text som handlar om den lilla svartas framväxt och ihållande modestatus, med en inledande mening om hur Kurt Jacobsson tar över som chef år 1917. I likhet med ”La belle époque” finns föremålstexter och arkivbilder placerade längs podiets nederkant, vilket är återkommande i ”Salongens” övriga delar. I den tredje delen av ”Salongen” återfinns ett podium med 16 dräkter, varav en med en extra kjol. Ovanför podiet sitter rubriken ”Powerdräkten”, och det är delens enda blickfång. Här har plaggen placerats i en kronologisk tidslinje, där besökaren kan följa dräktens förändringar från 1937 till 1965. På väggen intill podiet finns en fördjupande text om just den skraddade dräkten, dess betydelse för den moderna kvinnan och modet under 1900-talets första hälft, och dess betydande plats på NK:s franska. I den fjärde och sista delen av ”Salongen” finns ett podium med 13 kappor, med titeln ”Skraddade kappan”. En tillhörande fördjupande text

¹⁰ Den lilla svarta är, som namnet avslöjar, en svart, kortare klänning, oftare av mer elegant karaktär som lanserades av Coco Chanel under 1920-talet.

berättar om kappans roll för ateljén och Kurt Jacobssons tankar kring den, samt om ändringssömnad, eller anpassning av äldre coutureplagg, som även skedde i ateljén. Plaggen från 1930 till 1965 är, i likhet med ”Den lilla svarta”, inte ordnade efter en kronologisk tidslinje. Mitt emot ”Skräddade kappan” finns det största podiet i utställningen, i två våningar och med en spiralformad trappa i ena



Figur 10. Utställningens största podium, "Drömklänningen".

änden (se fig. 10). Detta podium har fått titeln ”Drömklänningen” och består av just 37 klänningar från ca 1920 till 1965, placerade utan att följa en särskild kronologi. En tillhörande fördjupande text berättar om Kurt Jacobssons designfilosofi kring balklänningen, och de olika influenser som påverkat dess utseende under årens lopp. Här finns även en lite mindre monter, något dold bakom trappan, med kartonger från NK och en kort text om hur klänningarna paketerades och levererades (se fig. 11). Genom hela ”Salongen” spelas lugn, instrumental musik på låg volym som förstärker känslan av att befinna sig i den dåtida salongen.



Figur 11. Montern dold bakom trappan.

När besökaren gått igenom ”Salongen” når hen ett mindre rum med fokus på film- och teaterkostym. Rummet är väldigt mörkt med svarta väggar, mörka sammetsdraperier och dämpad belysning riktad mot föremålen. Väggen direkt till vänster när besökaren kliver in är rundad och täckt med en filmduk som visar klipp från filmer där plagg från NK:s franska figurerar. Rummet efterliknar således en biograf eller teater, och förstärker det tema som finns i texter och föremål. I rummet finns två montrar med autentiska filmkostymer med tillhörande fördjupande texter, Ingrid Bergmans ridjacka från filmen *En enda natt* och Greta Garbos filmkostym från *Gösta Berlings saga*. Mellan de två montrarna finns en längre text med rubriken ”NK:s Franska damskrädderi och scenens stjärnor” som berättar om teatern och senare

även filmens betydelse för ateljén, och hur skådespelare lät sy upp sina plagg där. På motsatt vägg från den stora filmduken finns en mindre filmskärm som visar hur Harriet Andersson tar emot Ingmar Bergmans Oscars-statyett iförd klänning från NK:s Franska, med tillhörande text som berättar om tillfället. På samma vägg finns även en längre lista med kända namn som klädde sig i ateljéns plagg, ett fotografi på operetten Margit Rosengren med tillhörande text om hur hon blev Kurt Jacobssons musa, samt en text om Zarah Leander och hur hennes scengarderob skapades av NK:s franska, tillsammans med två originalskisser av plaggen hon bar.

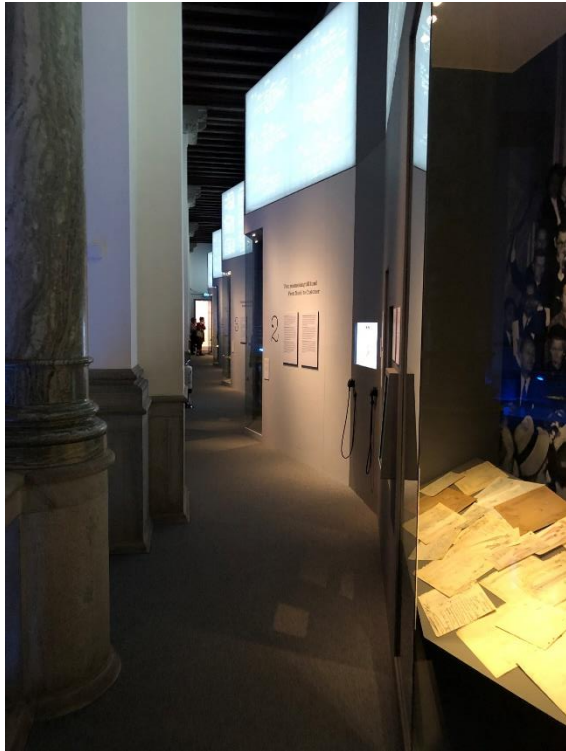
I film- och teaterrummet finns även två korta, introducerande texter till utställningens efterföljande delar, ”Modets växlingar” och ”Syateljén”, och där kan besökaren även välja vilken väg hen vill gå. Om besökaren går in till ”Modets växlingar” når hen ett avlångt rum där den ena långsidan är täckt av en tidslinje (se fig. 12). Den övergripande rubriken för tidslinjen är ”NK:s Franska damskrädderi”, och den inleds med en



Figur 12. Vy över rummet med tidslinjen.

något längre text med rubriken ”Från belle époque till pop”, som sammanfattande berättar om NK:s franska från 1902 till 1966. Därefter kan besökaren läsa mer om modets skiftningar med en text för varje årtionde, som förankras i NK:s franska ateljé. Texterna varvas med väggmålningar av modeskisser och citat från olika tidningar. Tidslinjen avslutas med en text med rubriken ”Haute couture & Prêt à porter”, som förklarar olika modebegrepp som dyker upp i tidslinjen. Längs motsatt vägg, som delvis har utsikt över stora salen i museet, finns ett podium med tre plagg, två klänningar och en dräkt, med tillhörande föremålstexter. En av klänningarna visas även upp i en film bredvid podiet, som med hjälp av röntgenbilder visar hur plagget är konstruerat inifrån och ut. Där finns även en tillhörande text med rubriken ”Lika fin på insidan?” som berättar mer om den osynliga sidan av hantverket. På andra sidan podiet finns ytterligare en film som visar Christian Dior och hans besök i Stockholm. Den tillhörande texten med rubriken ”Christian Dior besöker NK” berättar mer om det nära samarbete NK:s franska och Christian Dior hade. I rummet finns även en skärm med rubriken ”NK:s Franska damskrädderi – bidra med dina minnen” där besökare uppmuntras skicka in bilder och historier

kopplat till NK:s franska och på så vis bidra till museets samling. Med hjälp av en QR-kod kan besökaren nå en hemsida där hen kan skicka in sitt bidrag. På skärmen kan besökaren dessutom bläddra bland inskickade bilder och historier.



Figur 13. Vy över "Syateljén".

Varje del följs även åt av ett olika antal mindre montrar och fotografier. Den första delen har rubriken "Från Paris till Stockholm" med en text som berättar hur de franska haute couture-plaggen tog sig från Paris till Stockholm, via modevisningar, inköp och skisser. I den stora anslutande montern finns flera originalskisser av Pelle Lundgren, modekreatören som arbetade tillsammans med Kurt Jacobsson och var NK:s franska sista chef, med tillhörande text om hur skissandet gick till. Montern pryds även av en fondbild från en Christian Dior-visning. Efter den stora montern finns ytterligare tre, mindre montrar. En innehåller Pelle Lundgrens så kallade kundbok¹¹, eller anteckningsbok, med tillhörande text om kostnaden för ett couture-plagg. Där finns även en bildskärm där besökaren kan bläddra digitalt i en kundbok. En annan monter innehåller ett bevis för "Godkänd inköpare" från Dior med kort tillhörande text om detta, och en tredje monter innehåller flera inbjudningskort till modevisningar i salongen, både i original och kopior skapade efter original, med en kort tillhörande text om hur modevisningarna gick till. Efter de mindre montrarna finns en större filmskärm som visar intervjuer med några mannekänger som arbetat på NK:s franska. Detta skapar en brygga över till den andra delen i "Syateljén", som fått rubriken "Från

Från tidslinje-rummet går besökaren tillbaka till film- och teaterrummet för att nå "Syateljén". Rummet är placerat på andra sidan av "Salongen", och är därför lika långt om än något smalare än "Salongen" (se fig. 13). Detta kan bero på att föremålen i "Syateljén" inte kräver lika mycket utrymme som de i "Salongen", och att man helt enkelt behövt utgå från den rumsliga struktur som finns på museet. I "Syateljén" får besökaren följa med bakom kulisserna och i fem delar lära sig mer om olika aspekter av arbetet i syateljén, från skiss till broderi- och dekorarbete. Varje del har försetts med en rubrik med en inledande text till temat, följt av en större monter.

Varje del följs även åt av ett olika antal mindre

¹¹ En kundbok var en typ av anteckningsbok där det noterades vad kunderna betalade för varje plagg.

mannekäng till kund”. Den längre tillhörande texten berättar vilka steg som togs för att ta plaggen från modevisning till kund. I den stora tillhörande montern finns inga originalobjekt, utan den består av en fondbild av en provning i ateljén. På glaset till montern finns även två modeller, eller provdockor, tryckta som visar vilka mått den ideala mannekängen skulle ha (se fig. 14). I anslutning finns även en mindre text som berättar om idealmåtten i relation till mannekänger och plagg. Även vid denna monter finns en interaktiv skärm där besökaren kan bläddra i en måttbok¹², samt en mindre monter med en måttbok i original, med en tillhörande text om hur denna använts. Ovanför den mindre montern finns fyra fotografier



Figur 14. Montern med modeller tryckta på glaset.

från provningar i ateljén, med en tillhörande text om hur kunderna fick tillgång till NK:s franska. Därefter följer en filmskärm som visar klipp från arbetet bakom kulisserna i ateljén. Den tredje delen har fått rubriken ”Uppsättning och tillskärning”, där den längre texten berättar om proverskan, uppsätterskan och sömmerskans arbete i ateljén.¹³ Den stora montern pryds av en fondbild på en uppsätterska som arbetar med en toall, och i montern finns en provdocka och flera mindre sömnadstillbehör som behövdes i arbetet, så som en tillskärningssax, knappar, fingerborgar och tråd. En kort text berättar mer om provdockans proveniens. Bredvid i en något mindre monter finns delar av ett pappersmönster i original, med en kort tillhörande föremålstext. I samma monter finns två fotografier som visar det färdiga resultatet av toallen som skapades i fondbilden i den stora montern, med en kortare text som förklarar detta. Därefter följer en film som visar en intervju med en sömmerska som arbetat i ateljén. Detta följs av den fjärde delen som har fått rubriken ”Klänningssömnad och damskrädderi”, med en längre text som berättar om skillnaden mellan sömmerskor och skräddare, och arbetsuppdelningen i ateljén. Fondbilden i den stora tillhörande montern visar sömmerskor som arbetar i ateljén.

¹² En måttbok användes för att föra anteckningar över kundernas unika mått och särskilda drag som behövdes tas hänsyn till.

¹³ Proverskan träffar kunden och tar mått och förmedlar kundens modell- och tygval till tillskäraren, uppsätterskan anpassade provdockan efter den unika kunden och formade toallen på sagda provdocka och sömmerskan sydde slutligen upp plagget.

Montern innehåller en gesällprovklänning och fyra tidböcker¹⁴ som tillhört en sömmerska. En tillhörande text förklarar tidböckernas funktion, och en annan berättar mer om gesällprovklänningen och dess skapare. Detta följs av en monter med ett flertal arbetsprover, så som ärmar, broderier och knäppningar, med en tillhörande text om detta. Även denna del avslutas med en film som har getts titeln ”Konsten att tyda en etikett”, där man tittar närmare på just NK:s franskas etiketter. Den femte och sista delen i ”Syateljén” har fått rubriken ”Broderi och garnering”. Den tillhörande texten berättar om det avslutande dekor- och detaljarbetet, det sista som skedde innan plagget skickades till kund. Fondbilden i den stora montern visar sömmerskor som arbetar med drivor av tyll. I montern finns ett hovdräktsliv¹⁵ med gallerärm och en bolero¹⁶ med pärlbrodyr. Tillhörande texter berättar mer om plaggen. I montern finns även flera föremål som användes som dekor, däribland knappar, tygblommor och strassmycken. Där finns även tre klädda galgar, med en tillhörande text om dessa. Den sista, något mindre, montern i den femte delen, och således i ”Syateljén”, innehåller flera provbroderier, tyger med olika typer av broderier med pärlor och paljetter. En tillhörande text berättar om brodösens arbete. När besökaren lämnar ”Syateljén” är hen tillbaka i introduktionsrummet och har således gått runt hela utställningen.

Även i ”Nordens Paris”, i likhet med ”Kläder & Couture”, upplevs texterna vara uppdelade i tre olika nivåer. Varje rum och del har en övergripande text som rör just den delens tema. I introduktionsrummet, film- och teaterrummet, tidslinje-rummet och ”Syateljén” finns även en mellannivå med texter som går in närmare på personer, detaljer och historiska modefenomen. Föremålstexterna kan ses som en tredje nivå, som ges mest plats i ”Salongen”. Alla texter är placerade på väggarna intill montrar och podier, förutom föremålstexterna i ”Salongen” som sitter på podierna nedanför plaggen. Texternas innehåll utgår tydligt från historien om NK:s franska ateljé, och genom den får besökaren ta del av couturens historia i Sverige. Kopplingen till NK:s franska är genomgående stark även i de delar där en mer generell modehistoria tas upp, som i tidslinjen. Olika personer lyfts även genomgående fram i texterna – ateljéns chefer, kunder och olika anställda vid företaget ges plats med namn och beskrivningar. På så vis upplevs historien som aktiv, där flera personer agerar och för berättelsen framåt. ”Syateljén” upplevs som särskilt aktiv, där en viss tidslinje följs i hur arbetet i ateljén fortskred. Det

¹⁴ I tidboken antecknades det antal timmar som lagts på ett plagg och vilket material som använts.

¹⁵ En hovdräkt är en klädsel som användes vid hovet, där livet avser dräktens överdel.

¹⁶ En bolero är en kortare, öppen jacka som användes över klänningar.

intensiva arbetet bakom kulisserna blir därmed påtagligt. Utställningen som helhet upplevs alltså som narrativ, till följd av aktiva representationer i texterna (Insulander 2010, s. 68).

Med hjälp av de många föremålen, och formgivningens inspiration från salongens inredning från 1939 och framåt, skapas en resa bakåt i tiden för besökaren. NK:s franska är i centrum för historieberättandet, där den generella modehistorien och samhällsutvecklingen lyfts i relation till ateljén. Text och föremål berättar om mode som delvis en produkt av tidsanda och samhällsutveckling, men även av individers önskningar, förutsättningar och val där designers och köpare har en central roll i historieberättandet. Genom den lilla, individuella historien skapas narrativa representationer av mänskliga erfarenheter som besökaren kan ta till sig (Insulander 2010, s. 93). Modehistorien berättas genom människan, med ett särskilt avgränsat fokus på NK:s franska.

5.2. Resultat av intervjuer

Jag kommer här kort gå igenom de frågor som ställdes i intervjuerna, och ge en inblick i de svar som gavs. En mer utförlig genomgång och diskussion av svaren kommer att tas upp i analysavsnittet, där svaren delas upp tematiskt i relation till det teoretiska ramverket.

Varje intervju delades upp i två huvudsakliga delar – den specifika modeutställningen och det generella utställningsarbetet på museet. Den inledande frågan kring de specifika utställningarna handlade om varför museerna valde att producera just dessa utställningar och hur idén till dem föddes. Då de två undersökta utställningarna skiljer sig åt i karaktär, där en är en tillsvidareutställning och en är en tillfällig utställning, gav detta en inblick i de olika sätten museer kan arbeta med utställningar i ett inledande skede och de skilda håll idéer kan komma från. Textilmuseets utställning uppstod bland annat till följd av en ambition att skapa basutställningar utefter museets tre övergripande teman, där det då var dags att göra en utställning efter temat mode och kläder, medan Nordiska museets utställning utgick från ett, till en början, separat forsknings- och bokprojekt för Nordiska museets förlag om NK:s franska. Därefter fick respondenterna kortfattat gå igenom arbetsprocessen, från idé till öppning av utställning. Utifrån detta kunde vi då tala om olika arbetsroller, föremålsinsamling och urval, utformandet av textinnehåll, researcharbete, formgivning och rumslighet. Här kan både gemensamma nämnare och skillnader i utställningsarbetet identifieras. Exempelvis kräver textila föremål i form av plagg ett gediget arbete rörande konservatorer och montering, då textila material ofta är sköra och kräver försiktighet vid hantering, särskilt av de äldre plaggen i utställningarna. Det krävs också viss noggrannhet vid montering för att få till tidsenliga silhuetter och former som

ger rätt bild av dåtidens mode. Ytterligare några gemensamma nämnare i de specifika utställningarna är att man har arbetat med olika textnivåer, att det har funnits en ambition att skapa en känsla av att befinna sig på en annan plats och att man i båda utställningar vill berätta om den övergripande modehistorien genom ett lokalt perspektiv. Några skillnader i arbetet är exempelvis vilka föremål som använts i utställningarna, där Textilmuseet tagit föremål från deras egen samling medan Nordiska museet övervägande har föremål från privata inlån och andra museer och en mindre del från de egna samlingarna. Utställningarna är även uppbyggda på olika sätt, där ”Kläder & Couture” följer en tydlig kronologisk tidslinje i sina montrar och ”Nordens Paris” är mer tematiskt uppbyggd med podier där plaggen står mer oskyddade. Andra teman som kom upp under intervjuerna kopplat till de specifika utställningarna var utställningarnas målgrupp och hur besökare engageras utan direkta tilltal och vilka samtidskopplingar som återfinns, hur inspiration kan hämtas från andra utställningar och museer samt vilka utmaningar som har funnits i arbetet med den specifika utställningen.

Intervjuernas andra del avhandlade det generella utställningsarbetet på varje museum. De utställningsspecifika frågorna gav viss inblick i detta, men för att få ett bättre helhetsgrepp vigdes ändå en mindre del av intervjuerna till detta. Här berättade respondenterna hur man överlag går till väga när nya utställningar ska produceras, där liknande svar gavs om att det kan skifta från upplevda interna behov och förslag utifrån. Forskning eller böcker som anses relevanta för museet var även något som nämndes i båda intervjuerna. Ytterligare teman som togs upp var hur museerna ser på historieberättande och om det finns återkommande perspektiv i utställningarna. Intervjuerna avslutades med en fråga om vad som är utmärkande för museerna, där Textilmuseet framhöll deras roll som ett ämnesmuseum som ändå har ett brett innehåll och som därigenom kan ge många ingångar till historien. Nordiska museet framhöll deras stora samlingar, och hur man vill lyfta människorna bakom föremålen och skapa en beröring mellan människor då och nu.

6. Analys

6.1. Utställningsanalys på interpersonell nivå – Textilmuseet

På den interpersonella nivån undersöker jag hur utställningen relaterar till och kommunicerar med besökaren, och huruvida närhet eller distans skapas (Insulander 2010, s.69). Språket i utställningens texter är relativt rättframt och sakligt, så pass att de besökare som inte är insatta i utställningens teman kan förstå dess innehåll. Något som nämndes under intervjun var att de inte behövde anpassa texterna för barn, då dessa besöker utställningen tillsammans med vuxna och ”ändå inte läser texterna” (Informant Textilmuseet). Om exempelvis skolklasser är på besök anpassar pedagogerna utställningen efter gruppen, och därför har extra hänsyn till barn inte varit nödvändigt i textproduktionen. Språket är således korrekt och något formellt utan slangord eller alltför målande beskrivningar. Museets fokus ligger på kunskapsförmedling, vilket speglas i utställningens texter som inte är till för att underhålla utan snarare för att utbilda och fördjupa kunskaper. Ordlistorna som är återkommande i den tredje textnivån, med förklaringar av ämnesspecifika ord, förstärker bilden av ett kunskapsförmedlande fokus. Det finns inte heller något direkt tilltal till besökaren i texterna, utan utställningen förhåller sig till besökaren som en observatör, eller en mottagare av kunskap, snarare än som en deltagare.

Det finns endast ett fåtal stora fotografier i utställningen, däribland två uppförstorade marknadsföringsbilder från Bröderna Magnusson vid in/utgång och ett uppförstorat fotografi på Ylva Segh i ett av salens hörn. Marknadsföringsbilderna hänger något högre upp, där den ena bilden är av en modell som tittar in i kameran och den andra bilden av en som tittar bort. På grund av höjden, delvis avsaknad av ögonkontakt, och framförallt för att personerna på bilderna inte omnämns i någon text och således är okända, känner besökaren ingen direkt kontakt till dem (Insulander 2010, s. 107). Dessutom har besökaren oftast dessa bilder ”i ryggen”, bakom sig på grund av deras placering vid utgången. De är således inte i fokus. Detta är förståeligt då det är de autentiska plaggen och företaget som är i fokus, inte enskilda personer som bar plaggen. Ett förstorat fotografi finns även som bakgrund i den första inledande montern, ”Tre perioder”, och ett mellan de två montrarna ”New look” och ”Fint och festligt”. Båda dessa är reklamfotografier på plagg som återfinns i anslutande monter, och ingen av modellerna har ögonkontakt. Då de är i bakgrund samt i mellanrum är dessa inte heller i fokus, men ger ändå en bild av hur plaggen bars då de skapades. De fungerar som fokusförstärkare för plaggen och inte individerna på bild. Tidigare nämnda fotografi på Ylva Segh är dock placerat i ögonhöjd, och hon tittar in i kameran. Maktförhållandet är på så vis mer jämlikt, och kontakt

skapas (Insulander 2010, s. 89). Ylva Segh är också omnämnd i några av utställningstexterna, särskilt i den avslutande montern ”Design och tillverkning”, då hon hade en mer framträdande roll på företaget som direktis. Visst fokus hamnar därigenom på henne, men det är inget personporträtt utan starkt kopplat till hennes professionella roll och till företaget. Ett fotografi kan därför vara befogat, men kan också ifrågasättas. Under intervjun framgick det att det ett tag var tänkt att vara mer fokus på Ylva Segh i utställningen, i form av en text kopplat till fotografiet och en monter som visade några av hennes tillhörigheter. På grund av tid, men även med tanke på vad som verkligen ansågs relevant för utställningens historieberättande, valdes detta bort, men bilden fick vara kvar. Ylva Seghs roll är dock något som kan tas upp under visningar av utställningen, och på så vis kan fotografiet knyta an till utställningens vidare tema och till besökaren. Hur fotografier och bilder används i utställningen förstärker de autentiska föremålens plats och utställningens kunskapsfördjupande karaktär.

6.2. Utställningsanalys på interpersonell nivå – Nordiska museet

I den allra första inledande texten, på den guldkimrande väggen placerad utanför introduktionsrummet, finns ett direkt tilltal till besökaren – ”Nu är det *din* tur” [att uppleva NK:s franska]. Där finns även en hashtag skriven, #nksfranska, som kan tolkas att besökaren indirekt uppmuntras att använda i sociala medier. I denna text upplevs besökaren bjudas in i utställningen som en deltagare, eller som en medskapare till sin upplevelse, genom det direkta tilltalet (Insulander 2010, s. 89). Utöver detta och i rummet med tidslinjen, där besökaren via en skärm uppmuntras dela med sig av sina egna bilder och historier, tilltalas inte besökaren direkt i utställningens texter. Inga retoriska frågor ställs, utan besökaren får själv reflektera över utställningens teman. Språket i texterna är sakligt och tydligt, de kräver ingen förkunskap av besökaren utan är enkla att ta till sig. Man har även använt ett mer målande språk i berättandet, med beskrivande ord som ”himmelriket”, ”mytomspunnen” och ”juvelen i kronan” angående ateljén, vilket bidrar till att besökaren kan förflyttas tankemässigt i tid och rum. Detta stämmer överens med Nordiska museets tankar kring historieberättande i deras utställningar, där informanten uttryckte det som att ”vi har en ambition att uttrycka oss för att skapa bilder och känslor hos mottagaren” (Informant Nordiska museet). Texterna ger utställningen en något lyxig och drömsk framtoning, vilket svarar väl mot ateljéns och couture-världens exklusivitet. Även i texterna om arbetet i ateljén finns en något skimrande framtoning, då en anställning där ansågs vara eftersträvarsvärd. Samtidigt betonas det hårda arbetet och det gedigna hantverket, vilket indirekt uppmuntrar besökaren till att reflektera och göra kopplingar till samtidens

modeindustri. Texternas tilltal i kombination med föremål och rumslighet ämnar ge besökaren en helhetsupplevelse av salongen och ateljén.

Fotografier är sällan i fokus i utställningen, förutom i introduktionsrummet där det hänger fotografier från taket och en vägg är täckt av fotografier. Fotografierna är modebilder från NK:s franska, som kommer från NK:s arkiv vilket Nordiska museet förvaltar, och visar flertalet kreaturer designade av olika modeskapare och ger en bild av bredden och massan som skapades i ateljén. De enskilda personerna på bilderna presenteras dock inte närmare, då individen här inte är i centrum. I introduktionsrummet finns även tre fotografier på ateljéns chefer, vilka är återkommande genom hela utställningen. Presentationen av cheferna i introduktionsrummet med text och bild känns därför relevant, och en viss relation kan etableras mellan dessa och besökaren. I resterande utställningsutrymmen är fotografierna inte centrala, utan fungerar snarare som bakgrund eller komplement till texter och föremål. De är sällan placerade i ögonhöjd eller med ögonkontakt, vilket kan skapa en viss distans till fotografiernas subjekt (Insulander 2010, s. 69). I ”Salongen” är arkivfotografier lågt placerade tillsammans med föremålstexterna på podierna, vilket även detta skapar viss distans. Dock är personerna på fotografierna starkt kopplade till de utställda plaggen som dess beställare och köpare, och i föremålstexterna står det inte helt sällan mer om personen som ägt plagget än om själva plagget i sig. Besökaren som läser dessa föremålstexter och tar del av de tillhörande arkivbilderna kan därför känna en viss närhet till personerna bakom föremålen. Detta, tillsammans med chefernas närvaro i de övergripande texterna, stämmer väl in på Nordiska museets ”tanke om att vi vill lyfta människorna och berätta om livet i Sverige och i Norden” (Informant Nordiska museet). Genom föremål, texter och bilder får dagens besökare ta del av dåtidens berättelse om livet i NK:s franska ateljé, som i sin tur ger ett utsnitt av den svenska modehistorien.

6.3. Utställningsanalys på textuell nivå – Textilmuseet

På den textuella nivån undersöker jag hur en röd tråd skapas genom utställningens texter, och vad som framställs som perifert kontra centralt i utställningen (Insulander 2010, s. 69). Som tidigare nämnt är utställningens texter uppdelade i tre nivåer – en övergripande basnivå, en mellannivå som knyter an modehistorien till utställningens föremål samt en ännu mer fördjupande nivå med gedigna föremålstexter och faktarutor. Den fördjupande nivån fungerar som en utvidgning av de andra nivåerna, där flera aspekter kan kopplas till det övergripande temat (Insulander 2010, s. 93). Genom att de olika nivåerna är placerade på samma sätt i alla montrar, med mellannivån tryckt på själva montrarna och med den fördjupande nivån längs montrarnas nederkant, skapas ett pedagogiskt mönster där besökaren vet vad hen kan förvänta

sig vid varje monter (Insulander 2010, s. 94). Detta, i kombination med att utställningen utgår från en typ av historisk översikt av modets förändringar, skapar en röd tråd i utställningen som besökaren enkelt kan följa. Med hjälp av historiska nedslag i årtal, modemässiga trender och fenomen, samhällseliga förändringar och händelser som knyter an till utställningens föremål skapas en sömlös berättelse som ger utställningen sin kohesion.

Det är även tydligt att föremålen är det mest centrala i utställningen, både i texter och utställningsdesign. Man har gett plaggens materialitet, med dess uppbyggnad och detaljer, mest utrymme i föremålstexter, och knyter an till plaggens silhuetter och stil i texternas mellannivå, istället för att lyfta proveniens eller fokusera på personerna bakom plaggen. Detta kan bero på att plaggen främst kommer från Textilmuseets egen samling av Bröderna Magnusson-plagg, som till största del har kommit från företagets egna arkiv och inte från privatpersoner. Ytterligare en anledning till det föremålsfokus som är närvarande kan vara att Textilmuseet är ett ämnes-museum som på så vis "har råd" att gå på djupet med textila föremål och plagg, då det är förväntat av många besökare. Något som uppkom under intervjun var just hur "Kläder & Couture" är en utställning som skapats med både nörden och den bredare publiken i åtanke. Informanterna uttryckte att den är "nördens utställning" med sina fördjupande, föremålsfokuserade texter, samtidigt som utställningen därmed kan tilltala den som är mindre insatt i ämnet. Genom sin utställningsdesign kan "Kläder & Couture" förstås även utan att läsa texterna. Då den är visuellt uppbyggd efter en tydlig tidslinje kan en besökare endast titta på föremålen och ändå få med sig en bild av modets förändringar från 1930-talet till 1970-talets slut, besökaren kan alltså "läsa" föremålen. En kohesion har således byggts upp med visuella medel. Med hjälp av utställningens design får föremålen en central plats genom luften och rummen som finns både i utställningssalen och inuti själva montrarna. Det är inget överflöd av plagg, och besökaren kan på så vis se de enskilda plaggen väl trots att de befinner sig bakom glas. Detaljer som kan vara svåra att se utan att komma riktigt nära visas med hjälp av bildspel på mindre skärmar. Det finns inte heller några accessoarer eller annan rekvisita i montrarna utöver bakgrundsvåderna, vilket även detta bidrar till att plaggen, deras estetiska uttryck och detaljer framstår som det viktigaste.

6.4. Utställningsanalys på textuell nivå – Nordiska museet

Utställningens texter har sin tydliga grund i fakta och berättelser om NK:s franska och de människor som figurerade där, och modehistorien berättas på så vis genom ateljéns "ögon". Cheferna, i synnerhet Kurt Jacobsson, är återkommande genom hela utställningen och "tar besökarens hand" och leder hen genom utställningen. På så vis skapas kohesion och

utställningen upplevs som sammanhängande, trots att de olika delarnas uppbyggnad skiljer sig något åt. ”Salongen” är tematiskt uppbyggd med podier efter de olika typer av plagg som ateljén var mest känd för – kappan, dräkten och klänningen – och sätter på så vis återigen NK:s franska i centrum, framför den generella modehistorien. Genom att ha ett separat rum med en tidslinje kan ateljéns historia kompletteras med den vidare modehistorien. I ”Syateljén” upplever sig besökaren följa arbetet bakom kulisserna, och där skapas alltså en typ av tidslinje över arbetets gång som skapar en kohesion även i den enskilda delen av utställningen. Scenografin som skapats med inspiration från salongen är genomgående i utställningen och håller på så vis samman de olika delarna och skapar en visuell kohesion (Insulander 2010, s. 90). Tillsammans ger utställningens olika delar en omfattande och sammanhängande bild av NK:s franska.

”Salongen” har det största rumsliga utrymmet i utställningen, vilket gör att plaggen och upplevelsen av att befinna sig i ett återskapande av den dåtida salongen blir det mest centrala i utställningen. I texterna är berättelsen om NK:s franska och personerna som på olika sätt befann sig där det mest centrala. Genom chefernas framträdande roll genom utställningen, plaggens ägare som lyfts i föremålstexterna i ”Salongen” och enskilda arbetare som lyfts i text och film i ”Syateljén” blir den personliga berättelsen av stor vikt. Särskilt i ”Salongens” föremålstexter är personerna som beställt och burit plaggen ofta i centrum, snarare än föremålen i sig. Där finns bland annat texter om när personerna använt plaggen, vad de arbetade med och deras relation till NK:s franska. I föremålstexten till en glencheckrutig dräkt står det exempelvis att modejournalisten Pia Hård af Segerstad hade ”en garanterad plats på första parkett under NK:s Franskas pressvisningar”, och i en annan text till en klänning i silverlamé kan besökaren läsa att Karin Ekelund Sachs, skådespelare och Radioteaterns första kvinnliga producent, var en ”självklar stamkund i decennier och även kallad NK:s första dam” samt att plagget ”syddes upp till en middag på Kungliga slottet”. Nordiska museets önskan om att ”lyfta individerna och personerna bakom föremålen” (Informant Nordiska museet) genomsyrar hela utställningen, och sätter in den i det större museala sammanhanget med andra utställningar på museet. Den generella modehistorien hamnar således något i periferin, där samhällsförändringar och världshändelser främst berörs genom berättelsen om ateljén. I tidslinje-rummet bryts dock detta av, där en modehistorisk översikt berättas, och där NK:s franska berörs i relation till denna. Då detta dock endast är en mindre del av utställningen, och placerad på så sätt att besökaren behöver gå igenom ”Salongen” och film- och teatterrummet med sina tydliga person- och NK:s franska-fokus, bryts inte utställningens övergripande teman. Genom världshändelsernas

perifera funktion skapas en känsla av att salongen var en egen värld, en fristad mot omgivande samhälle, som bidrar till att ge besökaren en helhetsupplevelse av den dåtida ateljén.

6.5. Analys av intervjuer – isomorfa krafter i utställningsarbetet

I analysen av intervjumaterialet kommer jag att titta närmare på de svar som gavs under intervjuessionerna. Med hjälp av representativa citat undersöks hur de olika typerna av isomorfism yttrar sig i arbetet med modeutställningar på de valda museerna. Jag inleder med att diskutera de olika museernas svar separat, där jag delar upp svaren utefter tvingande, mimetisk respektive normativ isomorfism. Viktigt att påpeka här är att denna uppdelning av de olika typerna av isomorfism är just en analytisk sådan och att skillnaderna dem emellan inte alltid är så tydlig (DiMaggio & Powell 1983, s. 150). En diskussion av likheter och skillnader mellan de båda museernas arbetssätt avhandlas därefter i nästföljande kapitel, ”Diskussion och slutsatser”.

6.5.1. Textilmuseet

6.5.1.1. Tvingande isomorfism

Tvingande isomorfism är ett resultat av lagar och regler som museerna måste förhålla sig till i utställningsarbetet, samt upplevda samhälleliga förväntningar på utställningarna (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 79). Textilmuseet är ett kommunalt museum och en del av Borås Stads Kulturförvaltning och lyder således under museilagen (SFS 2017:563). I 2 § fastställs vad som avses med ett museum och vad dess uppdrag är, och där återfinns bevarande som en av museernas uppgifter. Bevarandenaspekt spelar en stor roll i utställningsarbete med känsliga och ömtåliga material, dit textila material och kläder räknas. Under intervjun med de två informanterna på Textilmuseet blev det tydligt att detta haft en markant påverkan på utställningsarbetet med ”Kläder & Couture”. En informant påpekar att de utställda föremålen ”ska påverkas så lite som möjligt under utställningsperioden, med ljusnivåer, hantering och montering som ska vara korrekt”. Hen menar även att då de har ”inmärkta föremål i utställningen så ska de ju hanteras på ett korrekt sätt, musealt, best practice” vilket bland annat innebär att föremålen ”ska vara i monter för att skydda mot både skadedjur och damm”. Trots att museilagen inte nämns explicit betonas vikten av det bevarande arbetet och hanteringen av materialet flertalet gånger under intervjun. Det textila materialet som modeutställningar till stor del består av kräver således en viss typ av hantering, vilket resulterar i en tvingande isomorfism. I 7 § av museilagen (SFS 2017:563) står även att ”utställningar och annan publik verksamhet vid ett museum ska vara tillgänglig för alla och anpassad till användarnas olika förutsättningar”.

Tillgänglighet är således ytterligare en aspekt museerna måste förhålla sig till, vilket en informant bekräftar. Hen uttrycker det att ”tillgänglighetsmässigt ska vi alltid tänka på det där, som vi ibland misslyckas med, tillräckligt stora typsnitt så att det går att läsa, och att det ska vara tillgängligt utrymmesmässigt”. Utställningsrummets luftighet ger även exempelvis rullstolsburna utrymme att röra sig i lokalen, och de olika sätten att ta till sig utställningens innehåll med texter och audioguide på olika språk visar att Textilmuseet tagit tillgänglighetsaspekten i beaktning under utställningsarbetet, vilket kan vara ytterligare ett resultat av den tvingande isomorfismen. De erkänner även att de ibland misslyckas med att till fullo tillgängliggöra en utställning för alla, vilket kan säga något om de höga krav lagar och regler kan sätta på museer, och vilka begränsningar som ibland kan hindra museerna att följa dessa till fullo.

Som tidigare nämnt kan tvingande isomorfism även vara ett resultat av de förväntningar ett samhälle upplevs ha på organisationer. För museer kan besökaren ha, eller upplevas ha, vissa förväntningar på hur utställningarna ska se ut, vilket tydliggjordes under intervjun. ”Kläder & Couture” följer en kronologisk ordning, vilket en informant förklarade med att ”det är det folk vill ha, det är det folk frågar om och vill veta”. Det ska dock påpekas att den kronologiska ordningen inte endast var ett resultat av besökarens upplevda önsknings, utan resultatet av en diskussion kring textmässigt och förmålmässigt innehåll och riktning, men besökarens åsikt kan ses ha bekräftat valet av utställningsform. I ”Kläder & Couture” har man arbetat mycket med utställningstexterna och dess olika nivåer, och det är en relativt textrik utställning. Ordet nörd används flera gånger under intervjun i olika former, där informanterna menar att de skapat en utställning som kan tilltala just nörden, likväl som en bredare publik. En informant menar att mängden text och fördjupningar är motiverat då ”vi märker ju att människor tycker det är intressant att nörda ner sig och få reda på toiller och hur det går till, och läsa, de står där och läser liksom”. Då Textilmuseet är ett ämnesmuseum vet besökaren till viss del vad hen kan förvänta sig, och Textilmuseet själva vet också att de som besöker museet är med stor sannolikhet intresserade av just textil och kläder. På så vis öppnas det upp för både en viss frihet i att få tillåtelse att ”nörda in sig” på ämnet, men även för tvingande isomorfism då de kan förväntas att göra just det. Under intervjun lyfter informanterna hur en tidigare utställning på museet lett till detta fördjupade, innehållsmässiga fokus:

Det var en brytpunkt för oss när det var Balenciaga[utställningen], dels för att vi hade så gallet mycket besökare, och dels för att vi dessutom var mycket ute i utställningen och såg hur folk reagerade på saker och märkte att folk stannade i utställningen i två timmar! Och gick runt och faktiskt läste vartenda ord.

Informant Textilmuseet

Under denna tidigare utställning märkte alltså Textilmuseet hur besökare stannade länge och läste allt, vilket sedermera resulterat i ett nytt förhållningssätt till text i utställningar. Då besökaren upplevs vilja ha valet att kunna fördjupa sig i utställningens tema har detta, som en informell isomorf kraft, lett till en skiftning i konventioner gällande text där texten får ta plats och bli mer innehållsmässigt fördjupande och nischad. De olika nivåerna i utställningstexterna är dock viktiga då informanterna är medvetna om att inte alla har en vilja att läsa allt. En informant menar att:

Man skulle kunna gå in i utställningen och bara läsa den ena nivån av texter eller den andra nivån av texter och inte alls behöva titta på den sista och ändå få med sig precis så mycket som vi känner att vi kan skicka med folk.

Informant Textilmuseet

De vill alltså ge besökaren så mycket de känner att de kan skicka med denne, vilket påverkar hur texterna utformas. Besökaren är således en betydande isomorf kraft, som kan definieras som informellt tvingande då den inte är resultatet av lagar och regler utan av upplevda förväntningar (DiMaggio & Powell 1983, s. 150).

6.5.1.2. Mimetisk isomorfism

Mimetisk isomorfism sker som ett resultat av att museer imiterar andra museer som uppfattas vara framgångsrika och legitima (DiMaggio & Powell 1983, s. 152). Genom att diskutera hur andra utställningar har använts som inspiration har olika yttringar av den mimetiska isomorfismen identifierats under intervjun. Mimetisk isomorfism kan då bland annat vara ett resultat av att ett museum tittat på andra museers utställningar och hämtat inspiration. Ett specifikt museum som varit en inspiration för utställningens sätt att låta föremålen vara i centrum för berättandet nämndes under intervjun med Textilmuseet, nämligen Ludwigsburg slott. På Ludwigsburg hade man gjort en dräkthistorisk utställning, och en informant menar att de ”gjorde en väldigt nördig utställning på föremålen premisser. Just det här att det ska vara lite ljus, man hade byggt upp utifrån föremålen och verkligen gått in på detaljer”. Återigen är nördigen i fokus, besökaren som vill ha det fördjupade perspektivet, och föremålen egenskaper, och här har Ludwigsburg kunnat agera som lyckat exempel. Dock har man på Textilmuseet valt att låta föremålen ta plats i texterna i själva utställningsutrymmet, något som skiljer sig från

Ludwigsburg där en informant berättar att ”de hade väldigt lite texter i utställningen, så man fick en hörlur och så fick man välja precis hur mycket man orkade lyssna på och ville veta, så då kunde man välja de här nivåerna”. Inspiration kan alltså hämtas och sedan användas på ett sätt som är anpassat efter den egna utställningen och det egna museet. Textilmuseet tog med sig idén om att utgå från föremålen i historiebyggandet, och gjorde en översättning av idén så att den kunde anpassas till den egna utställningen (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 128). En informant menar att inspiration från andra utställningar och museer hämtas på ett ”mer generellt plan”. Till ”Kläder & Couture” berättar en informant att formgivaren ”plockade fram mycket inspirationsbilder från andra modeutställningar, både sådana vi själva har besökt och sådana vi hittar på nätet” och att enskilda och gemensamma studiebesök sker då och då. Detta för att hämta inspiration och hålla sig uppdaterad om vad som sker i utställningsväsendet. Detaljer och koncept kan således imiteras och införlivas i de egna utställningarna, och på så vis sker en mimetisk isomorfism.

Mimetisk isomorfism kan även vara ett resultat av att museet tittar på egna, tidigare utställningar som ansetts lyckade. Redan i föregående del där den tvingande isomorfismen avhandlades gör den mimetiska isomorfismen sig påmind i hur Textilmuseet inspirerats av en tidigare Balenciaga-utställning i arbetet med texter. De kan således sägas ha imiterat ett tidigare lyckat utställningsarbete, och på så vis har mimetisk isomorfism skett. Just textformen, med dess olika nivåer, diskuteras under intervjun som något som finns med i många utställningar och inte bara i ”Kläder & Couture”:

Det är ju i och för sig något man oftast egentligen kanske jobbar med, det här att du har en introduktion och någon övergripande text. Sen den här föremålstexten som ofta finns, där det kanske står [inventarie]nummer, det finns ju med i många utställningar egentligen. Och så har man någonting däremellan.

Informant Textilmuseet

Genom att utforma utställningstexter efter tidigare, lyckade utställningar kan en homogeniseringsprocess ske där texter i olika utställningar börjar likna varandra alltmer formgivningsmässigt. Här blir även de olika isomorfa krafternas påverkan sinsemellan tydligare, då den mimetiska processen kan leda till att skapa normativa isomorfa krafter.

6.5.1.3. Normativ isomorfism

Normativ isomorfism sker som ett resultat av en professionalisering av ett yrke eller en bransch, där likartade utbildningar skapar liknande värderingar och arbetssätt (Boxenbaum & Jonsson 2017, s. 79). I arbetet med ”Kläder & Couture” var flera professionella roller involverade så som intendent, formgivare och konservator, vilka kan ses som återkommande roller i arbetet

med modeutställningar. Det finns yrkesroller som är normativa i arbetet, och som därigenom fungerar som en isomorf kraft. Föreställningar om museets uppdrag kan också spela en normativ roll. En informant på Textilmuseet berättar hur de resonerat kring sitt museala uppdrag kopplat till utställningen:

Det var ju mycket just det här att, vad är ett museum? Jo, i vårt fall har vi samlingar med föremål, och att faktiskt gå tillbaka och titta på föremålen och se att man kan rota det vi berättar i föremålen.

Informant Textilmuseet

De egna samlingarna med dess föremål lyfts som särskilt viktiga för museets identitet och uppdrag, vilket påverkar utformningen av utställningen. I diskussion kring urval av föremål till utställningen berättar en informant att de ”ville välja plagg som var tydliga och visa modehistorien, 30-tal till 70-tal, att man ser tydligt med silhuetter och material”. För att kunna visa den tydliga modehistorian som eftersträvades i utställningen har Textilmuseet varit tvungna att förhålla sig till den kulturhistoriska syn på mode som är rådande. Utbildning och forskning kan sägas sätta en standard för hur trender och skiftningar i modets silhuetter uppfattas, där en samsyn kring modehistoria bland museer som arbetar med modeutställningar är viktig för att bibehålla legitimitet. Det finns alltså en modehistoria att förhålla sig till och utgå från i utställningsarbetet, vilket resulterar i normativ isomorfism.

6.5.2. Nordiska museet

6.5.2.1. Tvingande isomorfism

I intervjun med Nordiska museet refererar informanten till museilagens 2 § där ett museum definieras som en institution som ”förvärvar, bevarar, undersöker, förmedlar och ställer ut materiella och immateriella vittnesbörd om människan och människans omvärld” (SFS 2017:563). Att förmedla och ställa ut ett föremål går inte alltid så väl ihop med att även bevara föremålet, där informanten berättar att det ”alltid sker en avvägning mellan vad ett museum vill visa för besökarna och bevarandenaspekten”. Detta påverkade till viss del utformningen av ”Nordens Paris” för att möjliggöra både bevarandet och uppvisandet av vissa föremål. Den första delen av ”Salongen” kan ses som ett resultat av detta. I resterande delar av ”Salongen” har man använt sig av öppna montrar eller podier, men i den första delen med sekelskiftet har man varit tvungen att använda en stängd monter på grund av plaggens ömtålighet. Informanten uttrycker det på följande vis:

Sekelskiftet står för sig själv, för där var vi tvungna att hålla oss till den här montern för att klimatanpassa och sådär. Så sekelskiftet kunde inte vara tematiskt uppdelat på det sättet [som övriga delar av utställningen], vi kunde inte plocka en svart aftonklänning från sekelskiftet och sätta upp i drömklänningen.

Informant Nordiska museet

Till följd av bevarandenaspekten och föremålets ömtålighet tvingades man alltså här att frångå den tematiska uppbyggnaden för att ändå kunna visa upp plaggen. Tvingande isomorfism kan således påverka utställningsformen och vilka möjligheter som finns gällande formgivning och förmedling. Informanten berättar även att en sekelskiftesklänning från de egna samlingarna inte fick ställas ut ”för att det riskerar föremålets livslängd, det förkortas alldeles för mycket för att ställas ut”, vilket ger en inblick i hur museets bevarandeuppdrag begränsar vad som faktiskt kan visas upp. I ”Nordens Paris” var dessutom en stor mängd av de utställda föremålen inlån från privatpersoner och andra museer, vilket innebär att Nordiska museet måste påvisa sin legitimitet i hanteringen av föremål. Informanten berättar att de för potentiella långivare måste visa att ”vi har dom här protokollen, vi har dom här säkerhetsrutinerna, konservatorerna går igenom och gör underhåll si och så här många gånger i månaden”. Andra aktörer kan på så vis agera som tvingande isomorfa krafter som ytterligare befäster regler och konventioner gällande föremålshantering. Tvingande isomorfism kan även vara ett resultat av interna regler och förhållningssätt på museet, något som informanten lyfter:

Vi har i vårt styrdokument, eller vår varumärkesplattform, där det står vad vår vision är, vad vi erbjuder, våra värderingar och sen vår mission, vad vårt uppdrag är. Så det är det som styr oss i det övergripande när vi tänker så här, passar den här utställningen in på Nordiska museet?

Informant Nordiska museet

Det finns alltså ett styrdokument som påverkar vilka utställningar som produceras och hur, vilket kan fungera tvingande, men även i förlängningen normativt då dessa typer av dokument skapar konventioner kring utställningars innehåll och produktion.

Även i ”Nordens Paris” kan besökaren ses som en isomorf kraft i utformningen av utställningens texter. Informanten berättar om tanken med texternas utformning på följande vis:

Dels var det en beställning på ett enkelt och tydligt språk, så tröskeln inte blir så hög att ta till sig. Men också texter som ska ge en känsla för tid och plats, och dom ska vara målande och förflytta en till platsen men inte kräva en massa förkunskap.

Informant Nordiska museet

Då Nordiska museet inte är ett ämnesmuseum på det sätt som Textilmuseet är förväntas inte besökarna ha särskild förkunskap, vilket också minskat behovet av fördjupande texter.

Textmassan upplevs vara mindre i ”Nordens Paris” än i ”Kläder & Couture”, vilket kan vara ett resultat av att eftersträva en låg tröskel in i temat. Språket i texterna anpassas även efter vad som tros kan ”skapa bilder och känslor hos mottagaren” enligt informanten, vilket även kan vara ett resultat av besökarens isomorfa kraft.

6.5.2.2. *Mimetisk isomorfism*

I likhet med Textilmuseet har den mimetiska isomorfismen kunnat identifieras på olika sätt i intervjun med Nordiska museet. I arbetet med ”Nordens Paris” har man både inspirerats av utställningar på andra museer och utgått från tidigare arbeten internt. Informanten menar att inför en ny utställning ställs frågan om ”vad är vårt uppdrag som museum, och som specifikt Nordiska museet?”. Det styrdokument som tidigare nämnts som en tvingande kraft fungerar alltså i förlängningen även som mimetisk kraft, då det styr hur utställningar skapas och sedermera vilka egna utställningar som kan agera förebilder. Informanten berättar att:

Vi har en varumärkesguide, ett bra styrdokument som går igenom vad Nordiska museet är, vad vi vill åstadkomma och varför det är betydelsefullt i samhället och så vidare.

Informant Nordiska museet

Genom att utgå från tidigare arbeten och grunda allt utställningsarbete i ett gemensamt styrdokument kan en koherens i de egna utställningarna skapas. Då en del av styrdokumentet handlar om arbetets betydelsefullhet för samhället kan det även bidra till att ge museet viss legitimitet (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 103). Att utgå från tidigare utställningar kan således fungera till museets fördel. I arbetet med utställningens texter berättar informanten att ”där går vi väl lite på tidigare erfarenheter och vad vi anser är rimligt mycket text”. Genom att utgå från tidigare erfarenheter om vad som är ett lyckat koncept kan det aktuella arbetet underlättas, varför den mimetiska isomorfismen kan ses som ett resultat av en önskan att göra effektiva och framgångsrika val. Informanten berättar vidare att ”vi har jobbat efter modellen, att vi har en rumstext och sen så har vi en tematext per podium, och sen så föremålstexter”. Modellen känns igen från Textilmuseets ”Kläder & Couture”, och från flera andra utställningar, vilket kan visa på en vidare konvention i hur texter förväntas utformas i utställningar.

En specifik utställning som agerat inspiration till ”Nordens Paris” nämns under intervjun:

Dior-utställningen på [Musée des] Arts Décoratifs i Paris, den som var 2017, det är en återkommande utställning på bilder och sådär som vi gillat visuellt. Den har ändå återkommit på moodboards med känslan liksom, med den här trappan.

Informant Nordiska museet

Här berättar informanten hur en utställning kan agera inspiration på ett mer diffust plan där man vill komma åt en känsla, men även på ett handfast plan där visuella grepp och detaljer används i den egna utställningen. Informanten nämner specifikt en trappa som tagits upp och använts i ”Nordens Paris”, anpassad efter lokala omständigheter. På så vis kan både abstrakta koncept och konkreta detaljer vara ett resultat av mimetisk isomorfism.

6.5.2.3. Normativ isomorfism

Som tidigare nämnt har professionen en betydande roll för den normativa isomorfismen, vilket tydliggörs under intervjun med Nordiska museet. Bland de professionella roller som arbetat med ”Nordens Paris” och som nämns under intervjun finns bland annat utställningsproducent, formgivare, konservator, föremålslogistiker och in house-verkstad. Informanten berättar även om ett antal personers professionella bakgrund, där en person ”har jobbat med utställningar i 20-25 år”, en annan är modejournalist som ”har sett väldigt många modeutställningar i sina dar”, och ytterligare en person ”har jobbat väldigt många år som curator på V&A [Victoria & Albert Museum i London]”. All denna erfarenhet bidrar till att legitimera och professionalisera utställningsarbetet, specifikt riktat mot modeutställningar. En bred grupp av olika yrkesroller är således involverade i arbetet, vilka alla med sin utbildning och professionella bakgrund bidrar till en normativ isomorfism i arbetet med modeutställningar. Samtidigt anas vissa erfarenheter som synnerligen värdefulla, där en bakgrund inom mode och utställningsarbete skapar särskild legitimitet för museet och den specifika utställningen.

I likhet med Textilmuseet har även Nordiska museet behövt förhålla sig till en typ av gemensam syn på modehistoria i vilka silhuetter och plagg man valt att visa upp. Utbildning och forskning har som tidigare nämnt format synen på modehistoria vilket leder till normativ isomorfism. Den normativa isomorfismen kan då i sin tur leda till en viss homogeniseringsprocess i vilka plagg och silhuetter som får synas mest. För att gestalta 1950-talet bör Christian Diors ”New Look”-silhuett finnas med, under 1960-talet bör minikjolen visas upp, och som informanten berättar att ”den lilla svarta var en tydlig modeikon” som platsar i vilken modehistorisk utställning som helst som gestaltar 1920-talet och framåt. Historiekorrekthet och en samsyn mellan museer kring modets visuella egenskaper och kopplingar till en bredare kulturell historia är dock viktig för museer för att behålla legitimitet och auktoritet i det förmedlande uppdraget. Normativ isomorfism kan således även ske till följd av en legitimeringsprocess.

7. Diskussion & slutsatser

7.1. Jämförande diskussion

Efter utförda utställnings- och intervjuanalyser kan likheter och skillnader identifieras, både i utställningarnas innehåll och utformning och i arbetssätt, värderingar och mål som präglat det bakomliggande arbetet. I detta kapitel kommer en jämförande diskussion göras, för att sammanfatta och tydliggöra utställningarnas likheter och skillnader. Jag kommer här utgå från både utställningsanalyserna och intervjusvaren för att få en sammanfattande översikt över de konventioner som kan präglar arbetet med modeutställningar.

7.1.1. Likheter

En av de mest framträdande likheterna som kunde identifieras efter analyserna är det visuella centrala betydelse för de båda utställningarna. Under de båda intervjuerna var ord som relaterade till syn, seende och det visuella återkommande. Det visuella och upplevelsebaserade kan även ses i utställningarnas utformning där miljöer byggts upp för att skapa en känsla hos besökaren av att befinna sig på en viss plats. I "Kläder & Couture" skapas en känsla av att befinna sig på en shoppinggata i Paris, då dockorna är placerade så att varje plagg ses tydligt bakom glaset i montrarna som i ett skyltfönster. I "Nordens Paris" skapas en känsla av att kliva in i den dåtida franska salongen, då de många plaggen är placerade mer omlott och övervägande utan monter och de scenografiska detaljerna är skapade utifrån bilder på salongens inredning från 1939 och framåt. Båda utställningarna har även använt sig av ljud för att förstärka upplevelsen, där Textilmuseet använt sig av en ljudmatta med slamrande bestick, dovt sorl och stereotypisk fransk musik, och Nordiska museet spelar dämpad instrumental musik i "Salongen". Det finns således fortfarande en vilja bland museerna att skapa en atmosfär som förstärker besökarens upplevelse (Riegels Melchior 2011, s. 5). Detta tyder på att det finns en medvetenhet bland de som arbetar med utställningarna om att många besökare inte läser mycket av texten som finns i modeutställningar och att de därför måste kunna "läsas av" rent visuellt med endast föremål och rekvisita som hjälp. På så vis riskerar modeutställningen att endast bli det dramatiska visuella narrativ som kritiserats av historiker (Crawley & Barbieri 2013, s. 56). Då kläder är en del av alla människors vardag kan besökaren, medvetet eller omedvetet, uppleva sig ha en inneboende förmåga att analysera det mode som visas i en utställning och därför inte anse sig behöva läsa utställningstexterna (Palmer 2013, s. 268). Synen på mode är att det är en visuell upplevelse och en estetisk uttrycksform för gemene man, vilket kan leda till att modeutställningar behandlas som modevisningar eller så kallad "fönstershopping", där modets

djupare och vidare betydelse riskerar att gå förlorad. Utställningstextens fördjupande möjligheter är därför viktig för modeutställningen, även om vissa besökare väljer att inte ta del av all text.

Textens övergripande utformning är ytterligare en likhet mellan de båda utställningarna. Trots att föremålen upplevs vara det mest centrala framkom det under intervjuerna att textarbetet är en viktig del av utställningsarbetet. Museernas lagstadgade uppdrag som kunskapsfrämjande institutioner (SFS 2017:563) motiverar till att utveckla väl genomarbetade texter med relevant, fördjupande innehåll på olika nivåer som kan tilltala olika grader av intresse. Under intervjuerna uttrycker informanter från båda museer att de olika textnivåerna är ett återkommande sätt att arbeta med text i utställningar, och att de utgått från vad de ansett har varit lyckat i tidigare arbeten i enlighet med den mimetiska isomorfismen (DiMaggio & Powell 1983, s. 152). Det finns alltså en typ av informell mall att utgå från i textarbetet som resulterar i ett liknande upplägg i olika utställningar och i olika museer. Utställningstexterna gör även att en trivialisering av modet kan undvikas, och de båda utställningarna sätter de utställda föremålen i ett vidare sammanhang och relaterar plaggen till personer och samhällseliga händelser som ger en fördjupad förståelse av modets betydelse.

I båda utställningarna har man även valt att visa upp modets skilda världar, där "Kläder & Couture" har en särskild monter med namnet "Design och tillverkning" och "Nordens Paris" har en del i utställningen som fått namnet "Syateljén". I "Nordens Paris" visas uppdelningen mellan konsument och producent av plagg även på ett rumsligt sätt i utställningens inledande rum, där besökaren ser hur två olika dörröppningar leder in till två olika världar, "Syateljén" och "Salongen". Genom denna utformning visar utställningarna modevärldens uppdelning och hierarkiska ordning, där konsumenten av det färdiga plagget inte hade någon direkt kontakt med producenten, sömmerskan. Genom att redovisa hur mycket ett färdigt plagg kunde kosta, och hur mycket en sömmerska tjänade i snitt, kan besökaren även få en förståelse för plaggens tillgänglighet för den arbetande kvinnan. Museerna har här utnyttjat möjligheten till att nyansera och utvidga modehistorien något, och visa hur mode även tangerar teman som industri- och arbetarhistoria, hantverkskunskaper och ideal genom tiderna (Palmer 2013, s. 268).

I arbetet med de båda utställningarna har man fått göra avvägningar i urvalet av föremål, där hänsyn tas till både förmedling av kunskap och bevarande av föremål. I båda utställningarna fick föremål ibland väljas bort på grund av deras skick, där de ansågs för sköra och ömtåliga för att visas upp, och där det bevarande uppdraget fick stå över förmedlingen till publiken.

Bevarandenaspekten påverkade även till viss del hur föremål kunde visas upp, där Textilmuseet hade alla sina plagg i montrar då de var inmärkta museiföremål som krävde att de följde vissa föreskrifter, och där Nordiska museet fick ha en monter för de äldsta plaggen från sekelskiftet då de var för sköra för att ställa ut på oskyddade podium. Urvalet av föremål påverkades även av den gemensamma synen på modehistorien, vilka silhuetter och plagg som var mest framträdande, där de plagg som passar in i den rådande bilden av modehistorien getts företräde.

Sammanfattningsvis kan det konstateras att den visuella upplevelsen är central i de båda utställningarna, och att museerna i framtagning av text har utgått från tidigare utställningar. Urvalet av föremål kan ses som en balansakt mellan museernas bevarande och förmedlande uppdrag, där konservatorer har en viktig roll. Det finns en samsyn mellan museerna emellan kring vilka silhuetter och plagg som var rådande under den utställda tiden, och det finns även en gemensam syn på modevärlden som uppdelad.

7.1.2. Skillnader

Museernas olika förutsättningar, mål och inriktningar har resulterat i ett antal skillnader i utställningarna. Utställningarnas tänkta varaktighet, där Textilmuseet har gjort en tillsvidareutställning som är tänkt att stå under en längre tid och Nordiska museet har gjort en tillfällig utställning, har även till viss del påverkat hur man har resonerat kring form och innehåll vilket genererat skillnader i utställningarna emellan.

En av de tydligaste skillnaderna är hur modehistorien berättas och hur utställningarna formgetts därefter. ”Kläder & Couture” följer en kronologisk ordning där besökaren får följa modets utveckling efter en tidslinje. Förändringar i modets silhuett relateras till samhällsutvecklingen och händelser i omvärlden, och utställningen upplevs därför ha blicken vänd utåt. Den kronologiska ordningen kan kopplas till hur modeutställningar innan 1970-talet har presenterat mode i en tidsenlig följd där silhuetter utvecklats på ett till synes logiskt vis, och visar hur konventioner och trender kan gå i vågor (Teunissen 2014, s. 33). Utställningen upplevs även ha ett mer generellt fokus på modehistorien med fördjupande texter kring bland annat detaljer och material, med en viss fördjupning i företaget Bröderna Magnusson. Chefsdirektrisen Ylva Segh omnämns med namn, men överlag är inga enskilda personer i fokus. Detta kan bero på att plaggen i utställningen är konfektionsproducerade och inte har tillhört privatpersoner, utan till största del skänkts till museet av företaget.

”Nordens Paris” är till skillnad från ”Kläder & Couture” tematiskt uppbyggd, där plagg av samma typ men från olika tidsperioder främst placerats tillsammans med en tanke om att visa

de plagg som var den franska ateljéns signum. Det finns en tidslinje i utställningen som berättar mer om modets sammankoppling till samhällsutvecklingen, men den finns i en separat del av utställningen. Utställningen upplevs därför som mer inåtblickande, då den största delen av utställningen fokuserar på hur livet och arbetet i salongen och ateljén såg ut, och på vilka personer som rörde sig där. Människorna bakom plaggen får ta plats i utställningen, där ateljéns chefsdesigners får en betydande roll i utställningstexterna och plaggens beställare och ägare presenteras i föremålstexterna. Genom att berätta om olika människor som var närvarande i ateljén kan de modehistoriska perspektiven breddas (Palmer 2013, s. 268). Då den franska ateljén arbetade med couture och måttsydda plagg skapade för en enskild individ, och då flera plagg även lånats in från privatpersoner, har ett personfokus möjliggjorts. Detta är även återkommande för Nordiska museets utställningar, något informanten uttryckt med att ”Vi tror att vittnesmål och erfarenheter från dom som har levt i Norden före oss är betydelsefulla för dom som kommer efter oss”.

Sammanfattningsvis kan det konstateras att skillnaderna mellan de båda museernas utställningar visar att samma tidsperiod och liknande teman kan visas upp på olika sätt, där olika ingångar har använts för att berätta om Paris inflytande på det svenska modet. Museernas övergripande fokus och policys påverkar utformningen och innehållet, liksom var utställningens föremål kommit från.

7.2. Slutsatser

Efter genomförda analyser av utställningarna och intervjuerna och en jämförande diskussion av utställningarnas likheter och skillnader kan ett antal slutsatser dras som svarar mot uppsatsens frågeställningar. Varje frågeställning tas således upp i punktform, där slutsatserna ordnas efter den frågeställning de svarar på.

- Vilken typ av historia konstrueras med hjälp av text, objekt och rumslighet i modeutställningar på två olika typer av museum?

Hur museerna konstruerar historia kring mode är ett resultat av aktiva val, där vilka antaganden som görs kring det historiska modets roll i kulturen är av stor betydelse (Petrov 2019, s. 1). I båda utställningar berättas ett utsnitt av modehistorien, från sekelskiftet 1800-1900 fram till 1970-talets andra hälft. Utställningarna fokuserar även på ett specifikt segment av modevärlden, konfektion respektive handsydd couture, och utger sig således inte för att vara allomfattande och inkluderande i de perspektiv och berättelser som tas upp. Den jämförande diskussionen

visar hur ett och samma tema, Paris inflytande på den svenska modevärlden, kan berättas på flera olika sätt med hjälp av olika fokus i text, samlingars innehåll och föremålets härkomst.

Isomorfa krafter har dock gett upphov till likheter och konventioner som museerna förhåller sig till i skapandet av modeutställningars narrativ. Det finns en etablerad tidslinje över modets utveckling i relation till händelser och fenomen i samhället, och plaggens silhuetter utvecklas enligt den gemensamma syn på mode- och kulturhistoria som är rådande. Genom att museerna har en samsyn på historien skapas auktoritet i ämnet och i kunskapsförmedlingen. Att frångå denna samsyn kan således vara att riskera museets legitimitet (Eriksson-Zetterquist 2009, s. 103), varför nya upptäckter och vinklar på ämnen kan vara svåra att etablera i en utställning där besökaren förväntar sig en viss typ av innehåll. Det finns dock tecken på att museerna försöker nyansera den rådande bilden av modehistorien. Både Textilmuseet och Nordiska museet har i sina utställningar visat hur modevärlden var uppdelad i konsumenter och arbetare – två åtskilda världar som sällan eller aldrig hade kontakt med varandra, där besökare kan dra paralleller till nutida förhållanden. I båda utställningarna lyfts det hårda och ofta lågbetalda arbete som möjliggjorde modeindustrins utveckling och tillgången till moderiktiga plagg. På så vis nyanseras den ofta glamouriserade bilden av mode som främst estetiskt uttryck och visar hur mode även spelar en roll i arbetar- och industrihistoria.

I Textilmuseets utställning har man även nyanserat bilden av Paris som den aktuella tidsperiodens absoluta auktoritet gällande modebilden genom att inkludera en tyroler-inspirerad kjol och blus. I utställningstexten kan besökaren läsa om hur Paris hämtade inspiration från sydtyska och österrikiska dräkter under 1930- och 1940-tal, mitt under brinnande världskrig. Detta mode kan ses ha nationalromantiska kopplingar till Tyskland med alla de negativa konnotationer som kan uppstå i samband med detta, varför Textilmuseet här går emot tidigare konventioner om att visa upp en fläckfri och lättsmält version av modehistorien (Crawley & Barbieri 2013, s. 51).

Museer har genom vilka föremål de väljer att samla och visa upp en möjlighet att forma historien, eller besökarens uppfattning om vilka föremål som är historiskt viktiga. Museer har således ett ansvar för vad de väljer att visa upp, och hur detta görs, då de är medskapare av historieskrivningen (Crawley & Barbieri 2013, s. 51). Genom att visa upp plagg som delvis tar ett steg bort från den rådande bilden av dåtidens mode och genom att visa på modeindustrins olika sidor har Textilmuseet och Nordiska museet skapat mer nyanserade utställningar, så som Riegels Melchior efterfrågade i "Fashion Museology: Identifying and Contesting Fashion in Museums" (2011, s. 8). Det kan således konstateras att en viss utveckling har skett i hur

modeutställningar konstruerar historia, och att konventioner kring historieskapande är föränderliga.

- Vilka faktorer kan ha påverkat utformningen av modeutställningarna?

Olika faktorer har påverkat vilka möjligheter museerna haft vid utformningen av utställningarna, där rumsliga förutsättningarna och föremålets egenskaper kan ses som två centrala kategorier.

Gällande rumsliga förutsättningar har hur stora ytor det funnits att tillgå och hur planlösningen sett ut haft en stor betydelse för hur utställningarna kunnat byggas upp. Informanterna på Textilmuseet berättade om att det begränsade utrymmet, och att de ville ge rum för att kunna ta emot grupper för visningar, påverkade hur många plagg som kunde tas in. Informanten på Nordiska museet talade om hur planlösningen påverkade hur utställningens olika delar, ”Syateljén” och ”Salongen”, fick olika mycket utrymme trots en önskan om att de skulle få ta lika mycket plats.

När det kommer till föremålets egenskaper har plaggens ålder och skick påverkat huruvida de har kunnat placeras utan monter på podier eller inte. Om plaggen har varit gamla och sköra har de varit tvungna att ställas ut i monter som kan hålla luftfuktighet och temperatur på rätt nivå, samt hålla damm och skadedjur borta (Riegels Melchior 2011, s. 5). Även om plaggen stått på podier utan monter har deras skick påverkat hur de kunnat placeras, vilket informanten på Nordiska museet lyfte då hen berättade att vissa plagg fick placeras längre bak på podier och längre bort från besökaren av säkerhetsskäl, trots att de kanske av estetiska skäl hade varit intressanta att placera längre fram. På Textilmuseet har alla plagg placerats i monter, vilket informanterna berättat är till följd av att de är föremål som är inmärkt i samlingarna och därför måste visas på det sättet. Tvingande isomorfism gällande hanteringen av museala föremål spelar således en stor roll i hur modeutställningar kan visa upp mode för sina besökare.

- Vilka konventioner kring modeutställningar finns närvarande på museerna, och hur förhåller sig museerna till dessa?

Efter utförda analyser av utställningarna och intervjuerna kan det konstateras att konventioner är högst närvarande i modeutställningar, vilket blir särskilt tydligt i relation till den historiska bakgrunden. En av informanterna talade dessutom om modeutställningar som något som kan vara traditionellt kontra trendigt och ”inne”, vilket visar på en medvetenhet kring konventioners existens. En stark konvention som identifierats i de undersökta utställningarna är det visuella

centrala roll, som tidigare nämnts under ”Diskussion”. Den estetiska upplevelsen är minst lika viktigt som, eller ibland till och med viktigare än, den textbaserade kunskapsförmedlingen. Historisk korrekthet är fortfarande viktigt i hur plagg visas upp för att bibehålla legitimitet, men den visuella betoningen innebär att modeutställningar skapas för att kunna förstås utan att läsa utställningstexterna – modehistoria ska således kunna berättas genom endast föremål.

Det estetiska intrycket är alltså särskilt viktigt i modeutställningar. Detta kan ses vara till följd av publikens påverkan, där besökarens upplevda önskningar leder till ett estetiskt upplevelsefokus. Besökaren vill ha en estetiskt snygg upplevelse i modeutställningen, samtidigt som museerna har ett kunskapsförmedlande uppdrag vilket de undersökta museerna båda lägger stor vikt vid. Därför har olika textnivåer skapats för att tilltala olika grader av intresse och förkunskaper, samtidigt som man har skapat ett narrativ med endast museala föremål och rekvisita som resurser för att även den visuella upplevelsen ska kunna bidra med kunskap. Anpassningen efter publikens upplevda önskningar kan ses som ett resultat av den nya museologin, som i sin tur är en stor del av mode-museologin. Detta skapar en typ av upplevd tvingande isomorfism med besökaren som isomorf kraft. Den kan upplevas tvingande då museer i och med den nya museologin är alltmer besökarorienterade, och det är alltså dessa förväntningar samhället upplevs ha på museerna – att museerna främst ska tillgodose publiken (Bennet 2013, s. 90; Riegels Melchior 2011, s. 7). Besökarens förväntningar och önskningar gällande modeutställningen leder således till en informell tvingande isomorfism i utställningsproduktionen. Besökarens isomorfa kraft kan även uppfattas som normativ, då de som arbetar med modeutställningar kan uppfatta besökarorienterade arbetssätt som moraliskt korrekta och att de därför införlivats som norm i arbetet (Boxenbaum & Jonsson 2017, s. 79). Om arbetssätten och modeutställningarna de resulterar i dessutom anses vara lyckade kan de imiteras av andra museer, och på så vis innehar besökaren i förlängningen även en mimetisk isomorf kraft (DiMaggio & Powell 1983, s. 151). Detta visar även hur de olika isomorfa krafterna ”går in i” varandra och påverkar varandra (DiMaggio & Powell 1983, s. 150).

Det visuellas centralitet och plaggens viktiga roll i modeutställningen innebär att arbetet relaterat till föremålshandling är av betydande vikt, vilket även påtalats under intervjuerna. Äldre textilt material kan ofta vara känsligt och ömtåligt, vilket innebär ett stort arbete för konservatorer att ta hand om och avgöra om plagg kan ställas ut. Historiska plagg kan även kräva särskild sakkunskap hos de som arbetar med modeutställningar, i handtering men även i modehistoria för att kunna återge en så korrekt bild av historiska silhuetter som möjligt. Detta för att kunskapsförmedlingen är central för museerna, och för att besökaren därför kan förvänta

sig en kunskapsupplevelse där hen kan få en fördjupad förståelse för de utställda föremålen historiska bakgrund och kulturella betydelse när hen tar del av en utställning (Kirshenblatt-Gimblett 1998, s. 21). När särskild sakkunskap gällande mode saknas i arbetet med modeutställningar finns det således en risk att besökaren går miste om en tillförlitlig kunskapsupplevelse, en risk som växer i takt med att modeutställningens popularitet ökar. Expertisen upplevs inte följt med i alla de sammanhang modeutställningar produceras, vilket även påpekades av en informant på Textilmuseet:

Det är ju en sak hur plaggen ska visas på docka, det är ju en speciell grej med den monteringen jämfört med allt annat material man ställer ut. [...] Och det är ju en kompetens, det har ju blivit populärt med modeutställningar de senaste 15 åren kanske, så att ibland blir man ledsen när man går på andra museer, ingen nämnd ingen glömd så. Men genom årens lopp har man sett monteringar som inte har varit bra. Inte ens att dom har ångat plaggen kanske ens en gång. Som textilnörd blir man ju ledsen då.

Informant Textilmuseet

Det finns alltså stor utvecklingspotential i arbetet med modeutställningar på flera institutioner. Kläders centrala plats i människans vardag som resulterat i en upplevelse av inneboende kunskap gällande värderingen av mode kan ha verkat som ett hinder för den utveckling som behövs (Palmer 2013, s. 268). En fortsatt uppvärdering av modets roll för historieskrivningen i museala och akademiska sammanhang är därför av stor betydelse, där mode kan legitimeras som en viktig och nödvändig del för vårt kulturella arv (Riegels Melchior 2011, s. 6). Här kan även isomorfa krafter i den museala världen fungera till modeutställningens fördel, där museer så som just Textilmuseet och Nordiska museet som har lång erfarenhet och gedigen sakkunskap i mode- och dräktutställningsproduktion kan fungera som förebilder för museer med mindre erfarenhet av modeutställningar.

Sammanfattningsvis kan det konstateras att rumsliga förutsättningar och föremålens skick är centrala faktorer som påverkar modeutställningens formgivning. Museerna presenterar med hjälp av text, objekt och rumslighet en bild av en uppdelad modevärld som är beroende av flera olika aktörer, där producent och konsument sällan möts. Tydliga kopplingar kan således göras till vår samtid, där majoriteten av all klädproduktion sker i fabriker i utomeuropeiska länder. Det visuella centralitet är den mest framträdande konventionen som följs på de undersökta museerna, där modeutställningar ska kunna läsas rent visuellt med hjälp av endast föremål. Expertis i ämnet är därför av stor vikt, något som inte upplevs ha vuxit i paritet med modeutställningens popularitet.

8. Vidare frågeställningar

I denna uppsats har jag avgränsat min analys till två specifika museer av kulturhistoriskt slag, och två specifika modeutställningar med plagg från en begränsad tidsram. Detta har inneburit att perspektiv som kunnat vara av intresse inte har varit möjliga att ges utrymme inom ramen för denna uppsats, vilket öppnar upp för möjligheten till fortsatta undersökningar på temat. Genom att analysera flera modeutställningar med olika inriktningar och på olika typer av museer kan ytterligare perspektiv på konventioners uppkomst och påverkan på modeutställningen ges. Under arbetets gång har även andra teman identifierats som kan vara relevanta för fortsatt forskning kring modets roll på museer. Vid insamlingsarbetet kunde det konstateras att det främst är kvinnligt kodat mode som både samlas in och visas upp i modeutställningar. Frågor om varför kvinnligt mode fått ta som mest plats i museer, och hur detta påverkar hur historiska narrativ formas i relation till isomorfa krafter kan ge relevanta ingångar till fortsatta undersökningar. Den historiska dräkten och folkdräktens roll i det alltmer modefokuserade museet och hur detta påverkar synen på mode- och textilhistoria kan även vara av betydelse för fortsatta studier kopplat till konventioner och narrativ.

I arbetet med denna uppsats har det tydliggjorts hur mode kan sammanföra dåtid med nutid och hur mode är en stor del av vårt kulturella arv, varför mode på museer bör ges de förutsättningar som krävs för att kunna ge rättvisa presentationer av modehistorien och varför forskning inom det mode-museologiska fältet är fortsatt relevant och betydelsefull.

9. Litteraturförteckning

9.1 Tryckta källor

Bennet, T. (2013). *The birth of the museum. History, theory, politics*. London: Routledge.

Boxenbaum, E. & Jonsson, S. (2017). Isomorphism, Diffusion and Decoupling: Concept Evolution and Theoretical Challenges. I Greenwood, R., Oliver, C., Lawrence, T.B. & Meyer, R.E. (red.) *The SAGE handbook of organizational institutionalism*. 2 uppl., Thousand Oaks: SAGE Reference, ss. 77-101.

Crawley, G. & Barbieri, D. (2013). Dress, Time, and Space: Expanding the Field through Exhibition Making. I Black, S., de la Haye, A., Entwistle, J., Rocamora, A., Root, R.A. & Thomas, H. (red.) *The Handbook of Fashion Studies*. London: Bloomsbury Publishing, ss. 44-60.

DiMaggio, P. J. and Powell, W. W. (1983). The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review* 48: ss. 147–160.

Eriksson-Zetterquist, U. & Ahrne, G. (2011). Intervjuer. I Ahrne, G. och Svensson, P. (red.) *Handbok i kvalitativa metoder*. Malmö: Liber, ss. 36-57.

Eriksson-Zetterquist, U. (2009). *Institutionell teori: idéer, moden, förändring*. Malmö: Liber.

Hjemdahl, A. (2014). Exhibiting the Body, Dress and Time in Museums: A Historical Perspective. I Riegels Melchior, M. & Svensson, B. (red.) *Fashion and museums: theory and practice*. New York: Bloomsbury Publishing, ss. 108-125.

Hume, D. (1975). *Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*. 3 uppl., Oxford: Clarendon Press.

Insulander, E. (2010). *Tinget, rummet, besökaren. Om meningsskapande på museum*. Avhandling. Stockholms universitet. ISBN 978-91-7447-021-5.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination culture: tourism, museums and heritage*. Berkley: University of California Press.

Palmer, A. (2013). Looking at Fashion: The Material Object as Subject. . I Black, S., de la Haye, A., Entwistle, J., Rocamora, A., Root, R.A. & Thomas, H. (red.) *The Handbook of Fashion Studies*. London: Bloomsbury Publishing, ss. 268-300.

Petrov, J. (2019). *Fashion, History, Museums: Inventing the Display of Dress*. London: Bloomsbury Visual Arts.

Rasmussen, P. (2010). *Skräddaren, sömmerskan och modet. Arbetsmetoder och arbetsdelning i tillverkningen av kvinnlig dräkt 1770-1830*. Stockholm: Nordiska museets förlag.

Riegels Melchior, M. (2011). Fashion Museology: Identifying and Contesting Fashion in Museums. *Fashion: Exploring Critical Issues*. 3rd Global Conference Paper 22-25 september. Oxford: Mansfield College.

SFS 2017:563. *Museilag*. Kulturdepartementet.

Taylor, L. (2013). Fashion and Dress History: Theoretical and Methodological Approaches. I Black, S., de la Haye, A., Entwistle, J., Rocamora, A., Root, R.A. & Thomas, H. (red.) *The Handbook of Fashion Studies*. London: Bloomsbury Publishing, ss. 23-43.

Teunissen, J. (2014). Understanding Fashion Through the Museum. I Riegels Melchior, M. & Svensson, B. (red.) *Fashion and Museums: Theory and Practice*. New York: Bloomsbury, ss. 33-45.

9.2 Digitala källor

Göteborgs stadsmuseum (u.å.). *Augusta Lundin – Sveriges första modehus*.

<https://goteborgsstadsmuseum.se/utställningar/augustalundin/> [2023-05-26]

Konst i Halland (2021). *Mode: Yta med djup – Halland 2021*.

<https://www.konstihalland.se/mode-yta-med-djup-halland-2021/> [2023-04-19]

Kristinehamns kommun (2023). *Marimekko – Design i tiden*.

<https://www.kristinehamn.se/kristinehamns-konstmuseum/utställningar/marimekko---design-i-tiden/> [2023-05-26]

Malmö stad (2023). *Modest fashion*. [https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-](https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-museer/Malmo-museum/Utställningar/Aktuella-utställningar/Modest-Fashion.html)

[museer/Malmo-museum/Utställningar/Aktuella-utställningar/Modest-Fashion.html](https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-museer/Malmo-museum/Utställningar/Aktuella-utställningar/Modest-Fashion.html) [2023-05-26]

Nordiska museet (u.å.). *Detta är stiftelsen Nordiska museet*.

<https://www.nordiskamuseet.se/detta-ar-stiftelsen-nordiska-museet> [2023-02-20]

Nordiska museet (2021). *Nordens Paris*.

<https://www.nordiskamuseet.se/utställningar/nordens-paris> [2023-03-16]

Rescorla, M. (2019). *Convention*.

<https://plato.stanford.edu/entries/convention/> [2023-05-17]

Textilmuseet (u.å.). *Samarbeten*. <https://textilmuseet.se/om-museet/samarbeten> [2023-02-20]

Östergötlands museum (2012). *Om Mode & Minne*.

<https://modeochminne.wordpress.com/about/> [2023-04-19]

9.3 Bildförteckning

Figur 1-6: Sigfridsson, B. (2023). "*Kläder & Couture*" på *Textilmuseet*. [digitalt fotografi].

Figur 7-14: Sigfridsson, B. (2023). "*Nordens Paris*" på *Nordiska museet*. [digitalt fotografi].

9.4 Empiriskt material

Insamlande av material till utställningsanalys av "*Kläder & Couture*" genomfördes på Textilmuseet 2023-03-02.

Insamlande av material till utställningsanalys av "*Nordens Paris*" genomfördes på Nordiska museet 2023-03-08.

Intervju med två informanter från Textilmuseet genomfördes på plats i Textilmuseets lokaler 2023-03-03.

Intervju med en informant från Nordiska museet genomfördes digitalt via tjänsten Teams 2023-03-15.