

Mode og klædedragt

- om modens bestandige flygtighed, dragtens fortidige ynde og fotografiets bedrageriske livagtighed

af Bodil Marie Thomsen

Den franske kulturrevser og moralist La Bruyère filosoferer i 1688 som én af de første over moden som samfundsfænomen. Han giver en karakteristik, der forsåvidt kan møntes på enhver tids mode fra renæssancen og frem til i dag:

"En mode har knap nok fordrevet en anden mode, før den afskaffes af en endnu nyere, der selv må vige for den, der følger efter og som ikke vil være den sidste: sådan er vores flygtighed. Under disse revolutioner er et århundrede, som har aflejret alle disse besmykninger af forgangen rang og stand, svundet bort. Så den mode, der vækker størst nysgerrighed og som det giver mest nydelse at se, er den ældste: hjulpet af tiden og årene får den samme form for ynde som den romerske klædedragt på teatrene og som kappen, sløret og tiaraen på vore vægtæpper og malerier."

Dette citat rummer ret præcist, hvad der altid har været modens gåde og fascination - nemlig dens evne til at være en slags tidsindikator, seismograf eller spejl. Moden illustrerer tidens paradoks, da den altid postulerer aktualitet og peger fremad, aldrig bagud. Dens aflejringer tager sig på kort sigt ud som uvedkommende stads og prunk, men på længere sigt påkalder de sig ny interesse. Der sker en slags 'naturalisering' af de kulturelle udtryk, efterhånden som fortidens moder bliver genstand for dannelsesinteresse og studeres på afstand, som Bruyère siger det, på teatret og på billeder. I denne proces, hvor moden bliver billede, får den ny betydning og bliver *klædedragt*; dvs. et kulturhistorisk levn, der belyser en tilbagelagt fortids skikke. Vores egen Karen Blixen har sagt det så godt som nogen: "... der findes en mystisk indre Sammenhæng mellem en Tidsalders Principper, Idealer, Ambitioner, Fordomme og Drømme - og saa dens Sofaer, Blomsterbuketter og Damehatte".

Denne opfattelse af modens gradvise omdannelse til klædedragt deles ikke umiddelbart af det 20. århundredes kulturrevsere eller med et moderne ord -kritikere. Især tyske kulturkritikere har i mellemtiden leveret nogle ganske andre domme over billedets og modens fremmedgørende effekt. Siegfried Kracauer skriver i 20'erne nok, at "ruinens skønhed opnår den helt forældede dragt først, når den har mistet enhver føling med nutiden". Men dette hindres beklageligvis ved, at den moderne fotografiske afbildning, der befinder sig i et "rumligt kontinuum" med nutiden, forstyrrer dén "kontur", som afstanden i tid kunne skabe hos La Bruyère. Holder man i hånden et fotografi af sin bedstemor, iklædt sit fineste skrud, må man derfor indse, at selv dette har været nutid. Udødeliggjort på et fotografi hævder tidligere tiders moder paradoksalt nok en fortsat livagtighed, der gør dem bastant synlige som "kostumer", som "kunstige" iklædninger. Og således, lyder kritikken, skjules de levende kroppe og de individuelle livserfaringer karikeres af de mere eller mindre naragtige kostumer.

Kritikken af det kunstiges dominans bliver herefter del af snart sagt enhver mode- og vareidiagnostik. Det kulturpessimistiske argument mod moden lyder: Det moderne menneske forsøger at regulere sin dødsangst i dyrkelsen af moden og i den fotografiske fastholdelse af en flygtig skønhed. Men disse løsevne feticher dokumenterer for eftertiden ironisk nok dødens triumf over det levende.

Bliver man i dag spurgt om forskellen mellem mode og klædedragt, vil mange forstå ordet mode som et kunstprodukt, der i alt for høj grad er præget af sin tids tegn på rigdom og status, mens ordet klædedragt mere diffust leder tankerne mod hjemmegjorte eller masseproducerede beklædningsgenstande, der ligesom bedre dokumenterer den hverdagslige krop. Eller sagt på en anden måde: *mode* bliver ensbetydende med varens markedsværdi, mens *klædedragt* i langt højere grad forbindes med varens anvendelse og nytte. Men dette er som sagt en moderne skelnen, der udbygger La Bruyères definition i det ovenstående citat forkert - i hvert fald hvis man ser på moden i et kulturæstetisk og idéhistorisk perspektiv. For moden har siden renæssancen, hvor den betegnede konkurrencen mellem den europæiske adel og de nyrige købmænd, gradvist spredt sig til alle lag og klasser, lande og verdensdele. Så selv massemode og hjemmelavet tøj er i sidste instans underlagt en modeprægning, omend de stilmæssigt ofte udviser en usam-

tidighed, forskudt fra den mode, der i Paris, London, Bologne, New York eller Hong Kong formulerer sig som 'ny' og moderne.

Modens visuelle karakter

Først inden for de sidste 20 år er den kulturpessimistiske modetolkning blevet suppleret med en idéhistorisk aflæsning, der forsøger at aflæse modens æstetiske spor i kulturen, som man altid har aflæst f.eks. arkitektur eller billedkunst. Den omtalte sammenblanding af moden og dens fotografiske afbildning, der har affødt en nærmest billedbestormende kritik af modens skiftende stilarter, er afløst af en mere sober diskussion af, hvad der betinger modeskift. En af de nyere modeanalytikere er den franske filosof Gilles Lipovetsky, der ikke *kun* ser modens opkomst i den sene middelalder (1350) som et tegn på bystaternes voksende handelsrelationer, pengeøkonomiens opkomst og en deraf følgende konkurrence mellem adelen og købmændene om at besidde tegnene på stand og rang. Han tilføjer, at modens æstetiske foranderlighed stemmer nøje overens med idéen om det frisatte individ, der, repræsenteret først ved ridderen, er defineret ved sin bevægelighed. Ridderen må for ikke at blive betragtet som et udskud i egne, hvor han ikke er kendt, bære sin samfundsmæssige status *synligt* på kroppen. Denne sammenknytning af renæssancens nye forestillinger om individet og modens hastige skift, gør det synlige til en central drivkraft i en historisk proces, hvis perspektiv er demokratiet. Lipovetsky siger det kortfattet og præcist:

"det er, fordi individualiseringen af udseendet er blevet en ny social grundsætning, at moden er blevet dette permanente teater af flygtige metamorfoser."

Med dette in mente, er det muligt at præcisere tre afgørende træk ved moden, hvis historiske opkomst som nævnt angives til den begyndende renæssance. Alle tidligere stilskeft i antikkens, middelalderens og andre ikke-vestlige påklædningsformer bliver på grund af deres tilfældige og ofte lokale karakter herefter ikke forstået som mode. De rubriceres ofte trods deres indbyrdes forskellighed under ét - som (klæde)dragt.

For det første er det karakteristisk for moden, at det er de øverste stænder, klasser og lag, der bestandigt (iscene)sætter tegnene for rang, stand, så det samfundsmæssige hierarki kan forblive uantastet. Men netop modens

stadige proces er undergravende for enhver forestilling om, at alt forbliver det samme, og inspirationerne til de nye moder kommer ofte 'nedefra' i samfundet. *For det andet* er moden en synlig magtdemonstration, der foruden et bestemt tilhørsforhold til en gruppes rang og stand også signalerer individuel æstetisk sans og dannelse. I den kulturelle efterligning og udveksling af de skiftende smagsdomme ligger en vigtig tilskyldelse til demokratiske tilstande, til udligning af forskelle. *For det tredje* må man ikke glemme, at denne visuelle iscenesættelse af kroppen som kulturelt formbar i grunden relaterer sig til menneskekroppens spaltning mellem natur og kultur, mellem at være synlig og seende på samme tid. Modens basale materiale for formgivning er kroppen som en synlig gestalt. Udvekslingen mellem den kulturelt betegnede krop og den naturlige, erotiske nøgenhed, angives altsammen i tøjet, der for et vestlig blik først bliver mulig at få øje på i et dynamisk spil mellem fremtrædelse og skjul, mellem tilsløring og afsløring.

Dette næsten u håndgribelige, æstetiske og filosofiske element, der er en vigtig forudsætning for, at moden gennem 600 år har kunnet fungere kulturelt regulerende, er funderet i to vestlige traditioner, hhv. den jødiske og den græske. I tidlige nærorientalske (egyptiske, babyloniske og hebraiske) samfund var det at være upåklædt tegn på en degradering, der overgik fanger, slaver eller prostituerede. I jødiske samfund havde klædedragten relation til begrebet *chabod*, der betyder ære, rigdom og værdighed. Præstens rober symboliserede guds egen jordiske fremtræden - lysende og mægtig, for da gud er overjordisk, må hans ånd være tilsløret, beklædt. Ingen kan tåle at se guds åsyn og himmelens strålende lys, guds almagt kan kun materialisere sig i tilsløret form. Dette er den religiøse betydning af beklædningen i en nærorientalsk tradition. Det forholder sig lige omvendt i den græske tankeverden, hvor det ideelle viser sig i den nøgne, idealiserede krop. Fra og med Platon blev viden, evnen til at gennemskue og til at teoretisere ensbetydende med at af-sløre noget bagvedliggende, hinsides fremtrædelserne. Således er græske skulpturer af smukke menneskekroppe - mandlige og kvindelige ynglinge - ikke afbildninger af kunstnerens samtidige. De er ideelle, ofte uendeligt kopierede fremstillinger af en metafysisk orden eller idéverden, som de faktiske menneskekroppe kun kan mime. De legemliggør en idé, der ellers ikke lader sig fremstille.

Disse to former for metafysik, beklædningens og afklædningens, og de



Fransk mode 1793. Håndkoloreret stik fra en serie af modebilleder, der udsendtes flere gange om året.

skiftende vægtninger af dem kommer tydeligt til udtryk i kunstens afbildninger men også i moden.

Modehistorisk skitse

De første gotiske moders opadstræbende linier fra det 13. århundrede balanceres æstetisk af en horisontal kropsudvidelse i slæbet og i (herre)skoenes langstrakte form. Denne beklædning, der, skønt religiøst inspireret, tydeligvis sigtede mod at besmykke kroppen og bedrage øjet, var ren djævelskab i præsteskabets øjne. Omkring 1350 forenkledes modens detaljerigdom til gengæld for enklere, kropsnære former med snit, der på længere sigt underminerede adelens klædedragsprivilegier. Moderevserne fik for alvor vind i sejlene omkring Reformationen, hvor moden var meget stofkrævende, idet 'overtøjet' var gennemskåret af revner og huller, hvorigennem 'undertøjet' posede ud. De dertil hørende 'pludderbukser', der kom til Danmark med de tyske landsknægte, blev anledning til en lutheransk fejde i Tyskland. Biskoppen Musculus' tordenprædiken over hoserne oversattes i 1556 til dansk af Peder Palladius under titlen Hosedjævelen. Heri hedder det bl.a.: "en vng Bengel eller Spøttegøg skal nu langt førre end det gule voxer aff Nebbet paa hannem haffue flere Pendinge til it par Hoser/ end hans Fader haffde behoff til sine Brøllups kleder".

Barokmodens overvældende stofmængder er både klart beslægtet med malerkunstens religiøst inspirerede konventioner og med det italiensk inspirerede masketeater, der morede solkongens, Ludvig den 14.s, hof. Maleren og billedhuggeren Lorenzo Berninis skulpturelle lysvirkninger i Peterskirken i Rom forstærkedes gennem modellering af marmorstenens massive form. Foldninger og draperinger blev så at sige "kød" og selv nøgenafbildninger fremstillede kroppen med udposninger og folder. Kroppen opfattedes alt i alt ikke bare som den substans, som beklædningen dækkede over, hvilket de populære anatomiske tegninger af dissekerede kroppe, der til forveksling ligner draperet klæde, vidner om. Moden var en scene, hvor en pompøs religiøsitet kunne bringes til skue samtidig med, at enhver iklædning kunne ses som en tragisk, ironisk påpegning af, at al forfængelighed er forgængelig. Barokkens kendte vanitasmotiv kunne ikke tænkes uden et spejl og en beklædningsdel fra modens univers. Dette element af

absolut tilsløring, der i barokken illustrerede dødens tilstedeværelse i alt levende, forstærkedes forsåvidt bare i rokokkoens miniaturer, pastelfarver og grotesk forstørrede parykker.

Det var også solkongen, der satte den franske modeproduktion i system. Han støttede skrædderne, silkeproduktionen i Lyon og kniplingsindustrien. Inden længe var ordet "mode" gængs og fransk elegance fik markedsværdi. Den første modejournal, *Le Mercure Galant* (1670), fulgtes dog først i 1800-tallet af en række massefremstillede modejournaler, illustreret med stål- og kobberstiksgravurer, der mod århundredets slutning koloreredes. I mellemtiden blev de parisiske skræddersnit eksporteret på små dukker eller mannequiner i to størrelser, den lille og den store Pandora. Deres påklædning forstørredes og kopieredes så af den lokale skrædder. I 1776 brød modehandlerne ud af manufakturhandlerbranchen og selvstændiggjorde dermed det kreative arbejde i syningen. Marie Antoinettes skrædderinde, Rose Bertin, var én af de første, der (i England, hvortil hun var flygtet) gjorde syning til en kunstart - før *haute couture*.

Den franske revolution i 1789 gjorde med ét slag antikke stiltræk (til kvinderne) og engelsk skrædderkunst (til mændene) moderne. Lord Byrons romantiske dyrkelse af en melankolsk, men ironisk overlegen individuel stil, udfoldedes i moden med den moderne dandy, Beau Brummel, prototypen for mandlig elegance indtil vor tid. Hans upudrede hår, barberede kinder, stramtsiddende kravatte, tætsiddende tøj og personlige hygiejne revolutionerede forestillingen om mandlig elegance. Det er den diskrete perfektion uden overdrivelser, der siden har været dandyens - og paradoksalt nok også den lighedssøgende mands - kendemærke. Dandyen, hvis første stræben, det er at blive set, forsøger at overgå moden, idet han tilegner sig dens perfektion i stilsikker enkelhed. Men med samme logik som adelens privilegier undermineres ved efterligning, foregriber dandyens bestræbelser jakkesættets ensartethed, der et helt århundrede har repræsenteret kultiveret individualitet indenfor demokratiets rammer.

Anderledes var det med damemoden, der blev en vigtig økonomisk faktor i det unge kejserrige. Allerede i 1810 anskaffede tekstilindustrien på Napoleons foranledning kopier af automatiske engelske spinde- og vævemasiner. Den franske stofproduktion øgedes kraftigt, og import af engelske stoffer blev forbudt. Den tidligere hofskrædder, Leroy, var allerede engage-

ret til at skabe en ny fransk mode, der måtte være fri for l'ancien régimes stiltræk og som kun skulle anvende franske tekstiler. Resultatet, empirestilen, hvis vigtigste kendetegn var den 'antikke' brysttalje, blev mode under kejserligt påbud. Leroy's modeller offentliggjordes i *Le Journal des Modes* og bredte sig hastigt til hele Europa. Fra 1850'erne til århundredeskiftet blev damemoden igen luksuriøs - og med krinolinemoden omfangsrig som aldrig før. Charles Frederick Worth, der etablerede sig som den første *couturier* i 1851, signerede krinolinemodens udbredelse, idet han succesfuldt lagde såvel skrædderhåndværk som tekstilindustri under designets prægning. Han formgav som en anden kunstner moden i akvarelskitser og modeldrapering, og gjorde i de nyriges og kokotternes glansperiode Paris til (dame)modens ubestridte centrum. Worth gjorde som kreatør selve fænomenet modedesign til en vare med kunstnerisk værdi på lige linie med et maleri eller en bog, men dette kunne kun realiseres på baggrund af den industrielle seriefremstilling, der også er synlig i hans produktionsform. Han forberedte modellerne *forud* uden indflydelse fra kunden og lod sine modeller skifte regelmæssigt efter årstiderne.

Således forenedes kunst og industri i et moderne modebegreb, hvor tiden og det visuelt flygtige, indbegrebet af de nye modernitetsforestillinger, kunne funktionaliseres i et ekspansivt begreb om den foranderlige (kvinde)krop. Forskellen mellem dame- og herremode findes ikke større og mere markeret end i 1900-tallets sidste halvdel, hvor kvindernes krinoliner endog gjorde det meget vanskeligt for de to køn at komme i nærkontakt, f.eks. i dansen. Mændenes mørke tøj, der aldrig udsattes for dramatiske skift, blev udtryk for samfundsmæssig stabilitet og redelighed. Som samfundsborger, der havde forladt adelsmandens selv fremvisende stil var manden i princippet usynlig men til gengæld seende, handlende og bevægelig i fremskridtsoptimismens ånd. Kvinderne derimod iscenesatte den "tabte" eller "kommende" tid, der i hjemmets fritidsrum blev antitesen til arbejdet og den lineære tid, der ikke desto mindre illustreredes i modens æstetisk flygtige men synlige skift. Moden udspalter sig som sagt som industrielt produceret 'vare' og som håndforarbejdet 'kunstværk' på samme tid. Den nye industriarbejder iklædes konfektionstøjet, mens det nyrige borgerskabs damer iklædes *haute couture*. Begge former, der i årene fremover markerer klassernes (uniformerede) forskellighed, har dog de samme tekniske forud-

sætninger, og i 1920'erne tilnærmer designet sig igen masseproduktionen.

Kreatørens eller designerens arbejde gjorde fra starten syerskens og kundens individuelle smag mindre vigtig, da den æstetiske formgivning bliver et visuelt anliggende, der skal gøre tøjet uafhængig af kroppen, til en attråværdig vare for principielt alle. Ganske særligt kommer dette til udtryk i Worths anvendelse af dobbeltgængere (*sosies*), forformen til voksmannequinen og den levende model. Modelfremvisningen foregik i en særlig "salon de lumière", hvor vinduerne var mørkelagt og væggene beklædt med spejle. Oplyst af 100 gaslamper kunne kunden se, hvordan den udvalgte kjole tog sig ud i balbelysning på en model, der i højde og drøjde lignede kunden selv. Kroppen, der i romantikken var blevet individets talerør, der udtrykte indre følelsestilstande, langt fra barokkens idé om kroppen som iklædning og maske, bliver nu bærer af en ny form for uniformeret dannelse, hvor det gælder om at være som de andre, blot en anelse forskellig.

Mode og fotografi

Worth, der er mest kendt for krinolinen, tournuren og for den smukke kejserinde Eugénies lancering af hans moder blandt bourgeoisie, anvendte aldrig den nyopfundne teknik, fotografiet. Det stod i modsætning til opfattelsen af moden som kunstnerisk design. Paul Poiret, der fra 1904 og frem til 20'erne designede teatraliske, orientalske moder med en brysttalje, der overflødiggjorde korsettet, anvendte også kun fotografiet i mindre målestok. Litografiske illustrationer (af Iribe, Lepape og Erté) præsenterede bedre de nye lysende kunstige farver, udvundet af anilin og stenkulstjære. Selv 20'ernes kortskortede mode, der om noget illustrerer det nye filmmedies revolutionerende gengivelse af bevægelige kroppe, gengives ofte i litografier eller stregtegninger. Nogle få undtagelser findes dog: I den sandsynligvis første danske modeforevisning på film, præsenterer "kendte Københavnerinder" hatte- og tøjmoder fra 1912. Et af de modehuse, der først lancerede sig ved hjælp af modefotografiet, var Maggy Rouff (i 1935). Ellers var fotografiet forbeholdt modebladene, hvor *Vogue* (oprettet 1892, amerikansk ejet fra 1909) fra 1913 gik forud med eksperimenterende fotografier, hvor moden og modellen dog ofte underordnedes fotografiets kunstneriske perfektionering.



Chanel i arbejde med en model. Fra Axel Madsen: *Chanel - en kvinde i eget design*, 1992.

Massemoden blev gennem Chanel's enkle designs i holdbare og nye kunstige stoffer moderne. Den udbredte amerikanske praksis med at kopiere franske modeller i billige udgaver til varehuse blev udbredt, efterhånden som et utal af snitmønster-blade og 30ernes krise gjorde symaskinen nødvendig i en moderne husholdning. Filmens internationale succes gjorde (også i 30erne) snitmønstre af filmstjernernes rober til en indbringende biindtægt i Hollywood. Men ellers prægede filmen især moden ved teknikens understregning af hastighed og bevægelse, slankhed og ansigtets make-up. Skønhedsindustrien fik en eksplosiv vækst i 20erne, og Max Factor, der opfandt en ny sminke til filmkameraets nærbilleder, grundlagde sammen med Helena Rubinstein og Elisabeth Arden en hel ny kosmetikindustri. Alle ønskede at modellere deres eget skønne billede efter filmens stjernebilleder, den nye tids ideal-modeller, der i bogstaveligste forstand i udvælgelsen og gennem kosmetisk kirurgi var modelleret over den græske ynglings form. Den parisiske *haute coutures* monopolstilling havde udspillet sin rolle, men helt frem til 1960erne, hvor den massedesignede konfektionsmode, *prêt-à-porter*, for alvor fortrængte enhver rest af traditionsbundet tøj og lokale stilarter, fungerede de parisiske designere som en slags mode-avantgarde. Blandt disse er det værd at nævne Sonia Delaunay, Elsa Schiaparelli og Jean Paul Gaultier som fornyere, der især har arbejdet med modens særskilte funktion som betydningsgiver i det kulturelt synlige.

Et nyt modemønster?

Moden er blevet allestedsnærværende, men dens funktion som 'revolutionær' tidsindikator er siden Kracauers tid blevet stadig svagere. Alt er mode i dag og intet er i absolut forstand moderne. Det har siden 1980erne været tydeligt, at modens centrum er forsvundet. Ingen designer - parisisk eller ej - kan længere sætte dagsordenen for snit, farver og længder. Efter en 10-årig periode, hvor alle stilarter siden 20erne på skift blev genopvækket, udkrystalliserede der sig en trend-mode, en såkaldt livsstil-mode, der angiveligt har den "personlige stil" på programmet. Designede men massefremstillede mærkevarer fra Armani, Benetton, Esprit, Ferré, Boss med mange flere, der placerede sig såvel prismæssigt som æstetisk mellem *haute couture* (fra 1850erne) og *prêt-à-porter* (fra 1960erne), muliggjorde en hastig

gennemslagskraft. Livsstil-moden formulerer sig som et tilbud til den enkelte om at sammensætte sin garderobe i overensstemmelse med forestillinger om "personlighed", "stil" og "identitet" - forestillinger, der ikke har megen materiel basis i vores masseorganiserede samfund. Moden, der tilsvarende ens livsstil eller ønsker om job og selvfremtræden, skal sammensættes under skyldig hensyntagen til kroppens højde og drøjde. Det er dette sidste, visuelle element, der så at sige præger et (selvkontrollerende) blik på kroppen, endnu før det i formel forstand er omdannet til billede, der er livsstil-modens vel nok mest prægnante træk. Farvekort og computerspejle kan vejlede den æstetisk usikre forbruger, ligesom udskiftelige kontaktlinser og brillestel i forskellige farver og kosmetisk kirurgi kan give kropsudtrykket klarere konturer og former.

Det er bemærkelsesværdigt, at den visuelle afbildning, som La Bruyère og Kracauer på hver deres måde har som omdrejningspunkt i deres udlægning af moden, *efter* at den har mistet den betydning, den havde i sin samtid, nu forsøges integreret i modens aktuelle udtryk. I livsstil-modens forsøg på at beherske et eget "look" gennem demonstrationen af æstetisk sans, genformuleres en gammel vesterlandsk drøm om at annullere spaltningen mellem synets aktive og passive side - mellem at se og at blive set, mellem at være subjekt og objekt for et syn.

Blixen, Karen: *Daguerreotypi I*, Daguerreotypier, 1951.

Kracauer, Siegfried: *Die photographie, Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M., 1977.

Lipovetsky, Gilles: *L'empire de l'éphémère*, Paris, 1987.

Perniola, Mario: *Between Clothing and Nudity*, Michel Feher (ed.) *Fragments for a History of the Human Body II*, New York, 1989.

Erotik des Schleiers und Erotik der Bekleidung, Kamper/ Wulf (red) *Der Schein des Schönen*, Göttingen.

Thomsen, Bodil Marie: *Tilsløring og afsløring - blik spejl og mode. I: Slidser - en bog om mode*, Århus, 1986.

Thomsen, Bodil Marie: *Lærredets flade dybde - perception, teknologi og genre på stumfilmens tid. I: Kulturstudier 11: Synets Medier*, Århus, 1991.

Thomsen, Bodil Marie: *Fra krop til tegn - de første filmstjerners ikonografi. I: Kulturstudier 18: Sanseligheder*, Århus, 1993.

Thomsen, Bodil Marie: *Den berlinske kabaret som film-topos. I: Kulturstudier: Berlin*, Århus, udg. 1993.