

Anna Dahlgren (red.), 2020. *Fashioned in the North: Nordic Histories, Agents, and Images of Fashion Photography*. Lund, Nordic Academic Press, 204 sider.

Anmeldt av Hanne Hammer Stien

Antologien *Fashioned in the North: Nordic histories, Agents, and Images of Fashion Photography* (2020) samler forskere fra de nordiske landene som hver for seg kommer fra ulike felt og disipliner, men som har en felles interesse for mote-fotografi. Spesielt fint synes jeg det er at forfatterne har et overgripende perspektiv, som ikke skiller mellom forskningspraksiser og museale samlings- og utstillingspraksiser. Slik får boken på en god måte frem økologien både i de fotografiske praksisene som undersøkes og i kunnskapsproduksjonen knyttet til disse praksisene. Boken gjør det også tydelig at den akademiske fotoforskningen og museenes og arkivenes samlings- og utstillingsarbeid gjensidig er avhengig av hverandre. I innledningen blir det påpekt at det i de nordiske landene mangler arkiver og museer som har mote og motefotografi som ansvarsområde. Spørsmålet er om institusjoner med et slikt ansvar ville ha fanget opp mye av det fotografiske materialet som behandles i boken, ettersom det på ulikt vis er i randsonen av den vertikale historieskrivingen som redaktøren Anna Dahlgren påpeker har preget fortellingene om mote og motefotografi.

I hennes velformulerte og oversiktlige innledning skisseres de teoretiske og metodiske tilnærmingene. Dahlgren poengterer også at antologien bidrar til å belyse et felt som tidligere ikke har fått særlig stor akademisk oppmerksomhet. Forskningen på fotografi har i liten grad

vært preget av nordiske perspektiver samtidig som forskning på fotografi i Norden i liten grad har vektlagt motefotografi. Antologien bidrar på denne måten til en desentrering av historien om motefotografi, som har vært dominert av det som har skjedd i metropolene Paris, London og New York. Desentrering er en tendens som også har funnet sted i studier av avantgarden og annen kunsthistorieskriving, der visse geografiske sentre inntil nylig har vært dominerende. Her viser Dahlgren til Piotr Piotrowskis produktive term *horisontal historieskriving*. I motsetning til vertikal historieskriving, som utgår fra en ide om at det finnes et sentrum som for eksempel alle stilarter utgår fra, setter den horisontale historieskrivingen ideen om et slikt senter til side, og undersøker ethvert materiale, eller geografiske område ut fra sine egne forutsetninger. I lys av denne tenkningen må også det som har vært forstått som et sentrum forstås som noe lokalt og regionalt, og med rette problematiserer en slik forståelse begrepet om det internasjonale.

Ved å anvende nord i tittelen på boken underbygges Dahlgrens poeng om forskningens desentrering, og forholdet mellom geografi og imaginasjon tydeliggjøres. Det er samtidig en nokså vid definisjon av nord forfatterne forholder seg til, der Norden, ut fra det fotografiske materialet som undersøkes, hovedsakelig fungerer som metaramme. Her opplever jeg at bokens potensial ikke er helt forløst. Spesielt kunne jeg ønsket meg perspektiver på motefotografi fra et urfolksperspektiv.

Et teoretisk hovedpoeng for redaktøren er at fotografier både har fysiske egenskaper og fungerer sosialt. Boken kaller slik på aktør-nettverksteori, der tingene i verden forstås å inngå i komplekse

og bevegelige nettverk av mennesker og annen-enn-mennesker, og der relasjonene mellom de ulike aktørene og deres agens vektlegges. Det prosessuelle aspektet ved fotografi blir i denne sammenhengen fremhevet. Her viser Dahlgren til Joanna Zylinska og Kamila Kucs begrep *fotomediering*, som de anvender i stedet for fotografi for å peke på den hybride karakteren til fotomedier og den flytende medieringen som konstant foregår når fotografier sirkuleres, både fysisk og digitalt. Slik forskyver Zylinska og Kuc fokus over fra fotografiens innhold til deres medieringskontekster. Selv om jeg synes foto-mediering som begrep er relevant å nevne i lys av digitaliseringen som over tid har skjedd og som fungerer som et overordnet begrep til å tenke med, er det hovedsakelig økologibegrepet i dette teoretiske perspektivet det gjøres nytte av i enkeltforskernes bidrag. Dahlgren påpeker også at kjernen i forfatterens interesse for materialitet spesielt, ligger i oppfatningen om at fotografiens innhold og deres presentasjonsform samvirker. Og det er nettopp det fotografiske materialet i all sin kompleksitet, som gjør boken riktig god. Ettersom det empiriske materialet forfatterne belyser vil være ukjent for de fleste leserne fra før, hadde jeg ønsket meg at det ble gitt mer plass til fotografiene.

Ved å se nærmere på tre motereportasjer fotografert av den britiske fotografen John Cowan (1929–1975) og franskfødte (Eugene) Gene Laurents (1931–2016), opptatt på lokasjoner i henholdsvis Canada, Grønland og Island på 1960- og 1970-tallet, gjør Æsa Sigurjónsdóttir i bokens første kapittel synlig de tette relasjonene mellom geopolittikk og motefotografi. Den interessante teksten oppleves særlig relevant i en tid der diskusjon omkring kolonialisme, klimaendring og

ressurskamp gjør Arktis, både som geografisk og diskursiv størrelse, til en het potet. Ikke bare viser Sigurjónsdóttir at motefotografi er særlig effektivt som produsent av stereotypier, men også hvor sentrale koloniale diskurser og ideer om hvithet har vært for etterkrigstidens militarisering og industrialisering av Arktis, og konsekvensene det har hatt og har for urbefolkningene. Christine Sjöberg diskuterer i sitt kapittel hvordan ideer knyttet til lys har hatt betydning for kunst og fotografi fra Norden, og kobler denne diskusjonen opp mot to samtidige svenske motefotografier, Julia Hetta (1972–) og Martina Hoogland Ivanow (1973–). Begge fotografene introduserer et mørke i sine fotografier, og ut fra deres fotografiske verdener, med klare referanser til kunsthistorien, klarer Sjöbergs å skape gode refleksjoner, ikke bare om lysets betydning, men også virkningen fraværet av lys har. Refleksjonen synliggjør samtidig i hvor stor grad hvithet (lys) har vært signifikant for konstruksjonen av det nordiske, både i billedkunsten og populærkulturen. I kapittelet om svensk motefotografi går vi lengre tilbake i tid, til perioden mellom 1930-tallet og 1950-tallet. Her kartlegger Anna Dahlgren et nettverk av fotografer og fotografiske praksiser, heriblant de spennende fotografene Inga Ohlsén, tidligere Runnquist, (1913–2015) og Karin Olofsdotter (1915–1998). Dahlgren påpeker at svensk motefotografi er offer for et dobbelt stigma. På den ene siden fremstår svensk motefotografi, sett ut fra den vertikale mote- og fotografihistorien, perifert og uinteressant, på den andre siden er motefotografi i randsonen av den svenske fotohistorieskrivingen. I kontrast til det doble dilemmaet Dahlgren beskriver, viser dette kapittelet frem at både de enkelte fotografene og fotografier som

behandles inngår i transnasjonale nettverk. Ved å sette søkelys på de svenske mote-fotografene og deres praksiser handler det ikke bare om å skape et større geografisk bilde, men å vektlegge de ulike strataene som til sammen utgjør motefotografiets topografi, for å låne Dahlgrens egne ord. Kapittelet til Ane Lyng-Jorlén tar oss igjen frem i tid, når hun undersøker den danske fotografen Gunnar Larsen (1930–1990) komplekse praksis. Hans virksomhet har et vidt spenn, og beveger seg fra utgivelse av selvpubliserte motemagasin, til produksjon av omreisende og alternative moteshow, i tillegg til at han fungerte som modellagent og i en lang periode laget motereportasjer for danske aviser. Den avantgardistiske, og til tider kaotiske praksisen til Larsen, som hovedsakelig var basert i Paris, blir i artikkelen rammet inn av begrepet entreprenørskap uten at jeg opplever at det er helt forløst. For meg blir det i denne artikkelen tydeligst hvor tett kjønn og seksualitet er koblet til både mote og motefotografi, og også de populærkulturelle diskursene som mote og motefotografi til tider trekker på og inngår i. Forholdet mellom kunst og mote kommer også til syne.

Anne-Sofie Hjemdal kom for noen år tilbake over en konvolutt i arkivet til Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo. Her lå en serie fotografier fra 1956 som viser Edle Due Kielland (1903–1978) og Tor B. Kielland (1894–1963) som poserer i ulike kontekster ikledt antrekk fra norske og nordiske motehus. Ekteparet var på daværende tidspunkt henholdsvis leder av tekstilavdelingen og museumsdirektør på Kunstindustrimuseet i Oslo. Ved å forfølge det ”hybride” fotografiske materialet, slik Hjemdal selv karakteriserer det, får hun øye på hvor tett sammenvevd det private og det faglige var

når det gjelder Kiellandekteparets virke på Kunstindustrimuseet. På en overbevisende måte argumenterer hun for at de uoffisielle fotografiene viser hvordan ekteparet spilte ut sin identitet, ikke bare som moteeksperter, men også som en del av borgerskapet.

Marie Riegl Melchior ser i kapittelet hun har skrevet nærmere på motereportasjer som er publisert i det danske motemagasinet COVER i perioden fra oppstarten i 2005 til magasinet ble lagt ned i 2016. Mens dansk mote i etterkrigstiden har skapt seg en identitet som er knyttet opp mot en ide om demokrati, viser Melchior hvordan COVER har bygget opp en identitet som får næring fra oppfatninger om eksklusivitet. Spesielt interessant er det å se hvordan motereportasjene i COVER er et eksempel på overgangen fra motefotografiets søkelys på klærne i seg selv, til en vektlegging av en fortelling eller historie.

I kontrast til moteindustriens eksklusivitet har Merja Salo (1953–2018) hentet frem et særlig interessant materiale, som har hengt med meg i tiden etter at jeg leste hennes kapittel i boken. Finland hadde i etterkrigstiden en bilateral handelsavtale med Sovjetunionen, og i bytte mot olje leverte finsk tekstilindustri masseproduserte klær designet for det sovjetiske markedet. En serie fotografier som Salo presenterer, kom hun over i et museumsarkiv i Tampere, sentrum for den finske tekstilindustrien, som ble kraftig nedskalert etter Sovjetunionens fall i 1991. I motsetning til motefotografiene fra Marimekko og Vuokkos portefølje, som Salo presenterer i begynnelsen av kapittelet, fremstår fotografiene av tekstilarbeidere i blomstrete forklekjoler frem som et antibilde. Der Marimekko og andre finske merker utstodert kobler klesdesign opp mot finsk, nasjonal identitet gjennom utstrakt bruk av

naturmiljøer i sine fotografier, er det andre symbolske mekanismer som trer i kraft i de amatørmessige fotografiene Salo har funnet i arkivet. Jeg skulle ønske Salo hadde levd videre, sånn at hun kunne gått dypere inn i disse problemstillingene i senere forskning. Også Tone Raschs kapittel, som er det siste i boken, tematiserer tekstilindustri. På samme måte som Dahlgren, har kapittelet til Rasch et oversiktlig preg, og hun setter søkelys på den norsk motefotografi i en periode hvor tekstilindustrien i Norge var på sin høyde, sirka 1930- til 1960-tallet. Konstruksjonen av nasjonal identitet knyttet til mote hadde selvfølgelig en viktig funksjon i denne perioden, men samtidig viser Rasch i artikkelen at mote og motefotografi er steder for kontinuerlig forhandling. Jeg fester meg spesielt ved et fotografi fra Sohlberg Foto fra 1960-tallet, hentet fra arkivet til Teknisk Museum. Sohlberg Foto, skriver Rasch, var spesialisert på å fotografere strikkegensere for kvinnemagasiner og garnindustrien. Fotografiet viser en modell som er fotografert innendørs, i en garasje eller et lager. Hun ser ikke på fotografen, men har stilt seg opp for å på frem silhuetten i antrekket, som består av en nikkers og en overall inspirert av norsk bunadstradisjon. På hodet har hun en hette som kan minne om en hjelm eller en baklava, og på føttene har hun samisk vinterfottøy, det som på norsk kalles skaller, og som er avledet fra nord-samisk av *gállohat* eller *nuvttohat*. I sin analyse av fotografiet viser Rasch til asymmetrien i bruken av tradisjonelle elementer i antrekket uten å anvende begrepet kulturell appropriasjon. Det kunne kanskje brakt inn interessante refleksjoner, men åpner samtidig opp for at analysen måtte fått større plass. Rasch nevner i tillegg referansen til science fiction, markert av den

spesielle hetten og kolbingen til Mary Quants univers, og argumenterer for at bruken av fremmedgjøring er med på å destabilisere klærne som vises frem i fotografiet. Heri åpner også motefotografiet seg opp for meg som genre og medium, eller som en del av en praksis som har evnen til å se forbi klærne det peker på og bidra til fabulering. Selv om skallene tar liten plass i forhold til antrekket som helhet, så er det de som står i forbindelse med jorda, og som med sine særlige egenskaper kan bidra til at modellen lydløst og uten å skape særlig spor kan bevege seg. Det skaper visjoner for en fremtid som ennå ikke har kommet, og som samtidig har evnen til å se seg tilbake.

Fashioned in the North er relevant både for de som er opptatt av fotohistorie og motehistorie, og ikke minst har den både kulturhistorisk relevans og demonstrerer på en god måte hvordan fotografi kan fungere som kilde eller inngang til en rekke tematikker, fra geopolittikk til industrihistorie. Boken har selvfølgelig sine blindsoner. Som tidligere nevnt klarer ikke boken helt å forløse sitt potensial til også å desentrere Norden, de nordiske landene og deres hovedsteder. Det er behov for å involvere urfolksperspektiver i forskningen for å skape et bredere bilde. En annen blindsoner er kjønn. På den ene siden mangler kjønn tidvis som kategori. På den andre siden er det hovedsakelig kvinner som fremstilles i det fotografiske materialet, med noen få unntak, og på den måten fremstår mote- og motefotografi som ensbetydende med det kvinnelige kjønn. Utover det jeg her har pekt på finnes det sikkert en rekke andre innganger til materialet, hvilket betyr at boken har åpnet opp et større felt for videre utforskning. Jeg ser frem til fortsettelsen.