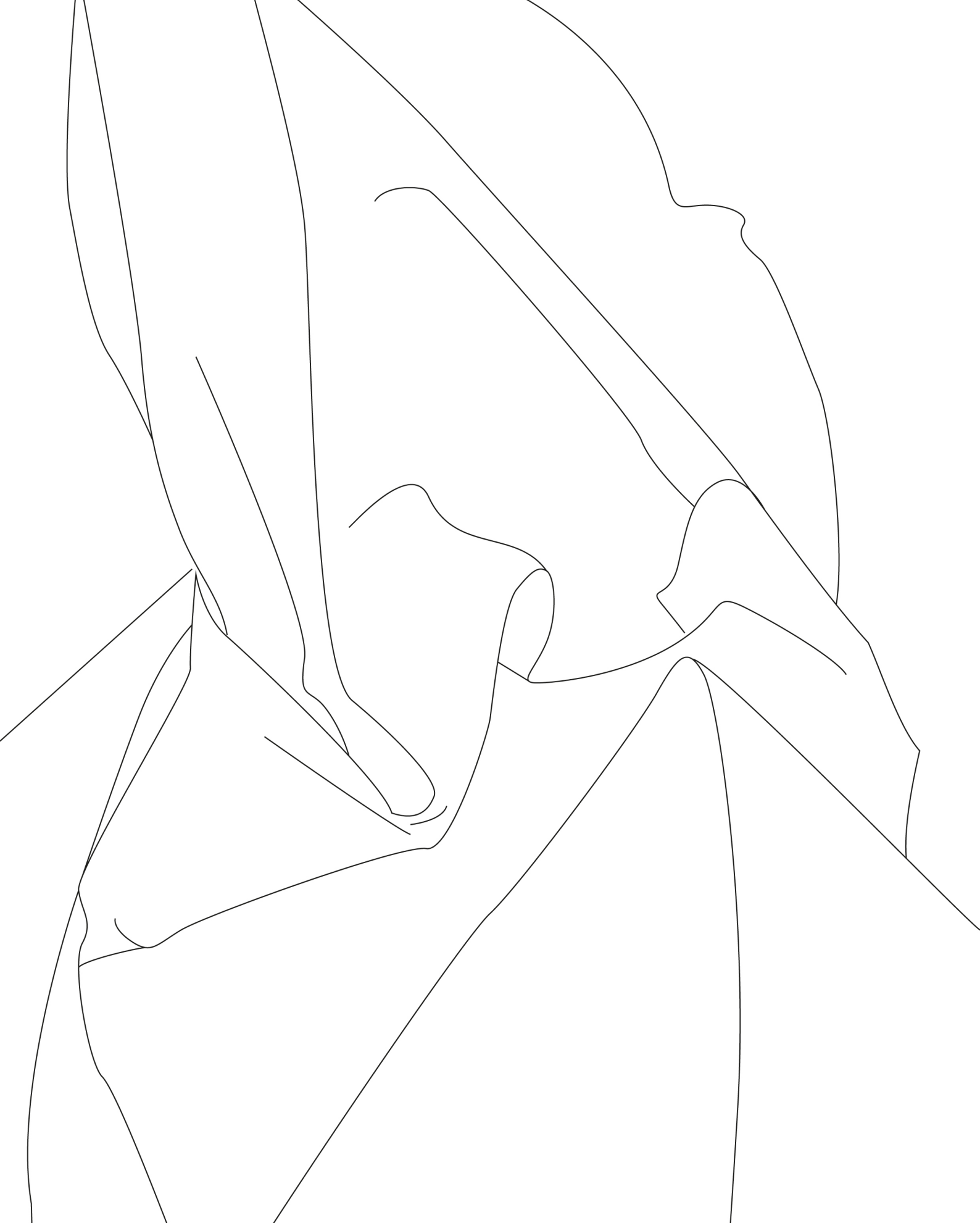


# F R A I N N S I D E N

.

En praksisledet utforskning  
av sansning fra et  
moteperspektiv





**Masteroppgave i estetiske fag:**

Mote og Samfunn,

2 0 1 6

Kristin Andrea Hansen

“Fra Innsiden: En praksisledet utforskning av sansning fra et moteperspektiv”

Kandidatnummer: 524

Høgskolen i Oslo

og

Akershus,

Fakultet for teknologi, kunst og design,

Institutt for estetiske fag.

Emnekode: MEST5900

## T a k k t i l:

... Mine kunnskapsrike veiledere Sissel Gunnerød og Eva Schjølberg for inspirerende samtaler, gode råd og reflekterte tilbakemeldinger. Takk for at dere har gitt meg pågangsmot og vært en uvurderlig støtte i utviklingen av oppgaven.

... Lillunn for å sponset meg med materialer av ypperste kvalitet. Og takk til Elisabeth Stray-Pedersen for verdifulle tips og muligheten til å få innblikk i fabrikkens virksomhet.

... Stylist Vilde Bjørnødegård for kunstnerisk bistand og gjennomføringskraft.

... Fotograf Janne Rugland, makeup-artist Jens Wiker (Pudder Agency), Hanna Hansen (Heartbreak Managment), Mathilde Sofie (Team Models) for et godt samarbeid og en fantastisk innsats.

... Mine venner i moteklassen. Tusen takk for utrolig hyggelige studieår. Det har vært en glede å studere med dere. Takk for gode samtale, spennende diskusjoner og mye moro.

... Mine foreldre som alltid stiller opp, med godt humør.

... Min beste venninne Mariann og min kjæreste Erik for tålmodighet, støtte og oppmuntring.

Kristin Andrea Hansen

Oslo, 14.04.2016



# Innhold

1. Introduksjon	9
Sanselighet i en motekontekst	9
Draperi som sanselig inngang	10
Struktur	12
Problemstilling	12
Mål for oppgaven	14
Bakgrunn for valg av tema	15
Begrepsavklaring	16
Relevans for fagfeltet	18
2. Kontekstualisering av oppgaven	21
Mote som en immateriell tilleggsverdi	21
Mote og endring	23
Moten som distinksjon	25
Moten som språk	25
Mote som en kroppslig praksis	28
En ny tilnærming i det praktiske feltet	29
3. Metode	39
Forskningsdesign	39
Tolkningsstrategier	44
Forventning til metode	48
4. Den praktiske undersøkelsen	51
Fase 1: Intuitiv tilnærming til drapering	52
Fase 2: Gruppering av ulike typer drapering	53
Fase 3: Sammensetning av kolleksjon og utvikling av intensjonen	58
Fase 4: Utvikling av hvert plagg	63
Fase 5: Opplevelse av kolleksjonen	79
5. Teoretiske perspektiver	95
Gernot Böhme-Estetiseringen av det reelle og dens kritikkpotensial	95

Michel Serres 97	99
6. Drøfting	113
En teoretisk-filosofisk refleksjon	113
Draperi som sanselig form: Hvordan?	114
Draperi som alternativ tilnærming til motens dominerende fokus på det immaterielle: Hvordan?	123
Materielt perspektiv i motefeltet	133
Et overordnet blikk på forskningen	139
Draperiets sanselige potensial	143
7. Konklusjon	147
8. Kilder	153
Bibliografi	159



## Summary

This thesis presents a practice-led research project which explores sensuous perceptions from a fashion perspective. As a researcher and designer, I have examined drapery as a sensual form through the creation of a clothing collection. Fashion today is largely about abstract values and the staging of lifestyles. This study seeks an alternative approach to the fashion field, with a material emphasis. The purpose of this study is to create a basis for reflection on how we interact with clothes. I have chosen two specific complimentary research questions which forms the basis for the study: How can the development of a fashion collection explore drapery as sensual form? Furthermore: Can drapery be used as an alternative approach to fashion's predominant focus on the immaterial? And if so, how?

The thesis is structured by the methodological approach common in creative research design, where I have delved into the materials with an explorative mindset. Throughout the process, an interplay has arisen between the creative exploration of the problem area and the theoretical understanding. The empirical material for the study was collected through documenting the process of creating the clothing collection. The theoretical study aims to put the creative practice in context and reflect upon the practical approach. Sensuous perceptions of draping have been linked to the philosophical concepts extracted from Michel Serres: the sense of touch, mixture, variety and chaos. Moreover, a discussion about staging value, based on Gernot Böhmes definition, and fashion as a social phenomenon highlights different aspects of the concept, developed through the clothing collection.

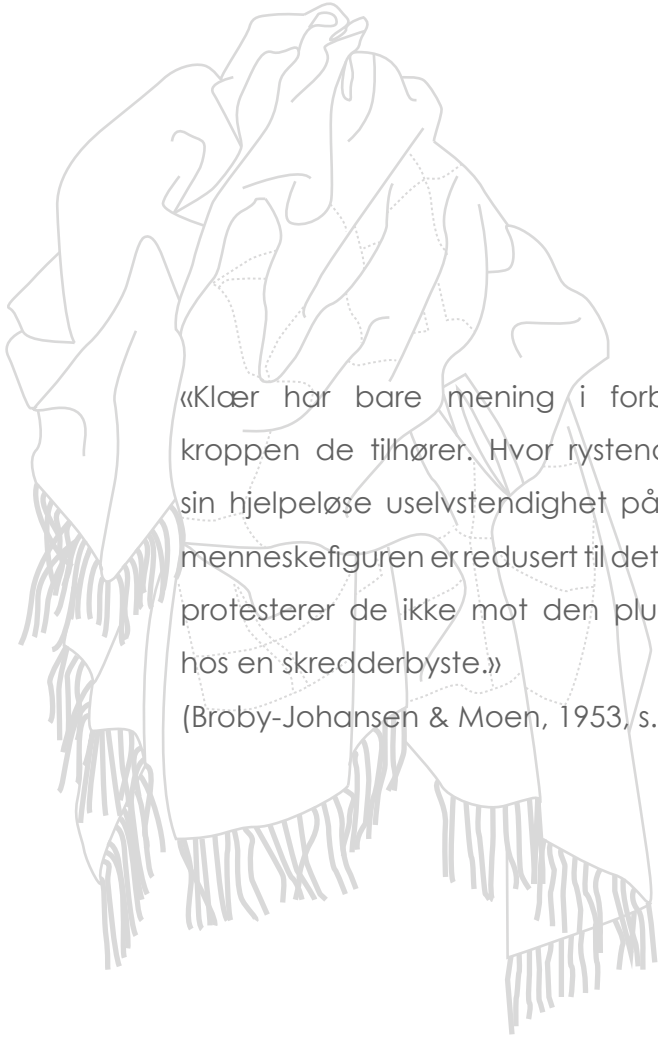
The study has shown that tactile perceptions of draping has potential to create a new understanding of fashion as a bodily contextual practice. By understanding touch as a way acquiring knowledge through skin has opened up insights of draping as a meeting between textile and the body. The bodily and the material becomes a prerequisite for drapery as a technique. In shifting the value from outside the object which is communicated through fashion's performance, the intention is to rebalance the relationship between the immaterial and the material in fashion. Thus, perhaps aspects of the concrete, such as how clothes are formed, conceived, the materials that are used and how garments feels on the body, can be equally important as what clothes express and their symbolic values.

# S a m m e n d r a g

Denne masteroppgaven presenterer et praksisledet forskningsprosjekt om sansning ut fra et moteperspektiv. Gjennom utvikling av en kleskolleksjon har jeg som forsker og designer hatt et materielt fokus hvor draperi er undersøkt som sanselig form. Mote i dag handler i stor grad om iscenesettelse av livsstil og abstrakte verdier. Studien søker en alternativ tilnærming til motefeltet, hvor det er skrevet marginalt om klær fra en sanselig vinkel. Hensikten med oppgaven er å skape et utgangspunkt for refleksjon over hvordan vi omgås klær. Jeg har valgt å ha to utfyllende spørsmål i problemstillingen som danner grunnlag for undersøkelsen: Hvordan kan en utvikling av en kleskolleksjon undersøke draperiet som sanselig form? Og: Kan man bruke draperi som en alternativ tilnærming til motens dominerende fokus på det immaterielle? I så fall hvordan? For å komme tilbake til verden, tekstilene og huden har jeg gått rett til materialene.

Oppgaven er strukturert etter praktiskledet forskingsdesign Det empiriske materialet har blitt samlet gjennom dokumentasjon av en kolleksjonsutvikling, som leder studiens retning. Det oppstår en vekselvirkning mellom den kreative utforskningen av problemområdet og den teoretiske forståelsen. I den teoretiske undersøkelsen fokuseres det på å sette den kreative praksisen i kontekst og reflektere rundt den praktiske tilnærmingen. Sansøyeblikk av draperinger har blitt knyttet til de filosofiske begrepene til Michel Serres: berøring, blanding, variasjon og kaos. Videre har drøfting rundt iscenesettelsesverdi, begrep hentet fra Gernot Böhme, og mote som sosialt fenomen løftet frem aspekter ved kleskolleksjonens konsept.

Studien har vist at taktil sansning av draperinger har potensial for å skape nye forståelse for mote som en kroppslig situert praksis. Anerkjennelsen av berøring som tilegnelse av kunnskap gjennom hud har åpnet opp for innsikt i draperinger som et møte mellom tekstil og kropp. Det kroppslige og det materielle er en forutsetning for draperiet som form. Ved å skyve på verdien som befinner seg utenfor klesobjektet, kommunisert gjennom motens forestilling, er intensjonen å rebalansere relasjonen mellom det immaterielle og det materielle i moten. Dermed kan kanskje forhold ved det konkrete, slik som hvordan klær er utformet, hvilke materialer som benyttes og hvordan det kjennes på kroppen, bli like viktige verdier som hva klærne signaliserer og uttrykker.



«Klær har bare mening i forbindelse med den kroppen de tilhører. Hvor rystende avslører de ikke sin hjelpeløse uselvstendighet på en kleshenger der menneskefiguren er redusert til det absurde, hvor stumt protesterer de ikke mot den plumpe hjerteløsheten hos en skredderbyste.»

(Broby-Johansen & Moen, 1953, s. 5)

# 1. • Introduksjon

## Sanselighet i en motekontekst

Vi lever i dag i en verden med materiell overflod. Sansene fanger opp informasjon fra omgivelsene som vi navigerer etter når vi beveger oss i verden. I en visuell hverdag hvor alt skal sees og forstås på ekstremt kort tid, har man i dag inflasjon av sanselige inntrykk. Den sosiale verden er fylt med ting, laget for å bli sett eller brukt på måter som involverer synet (Sturken & Cartwright, 2009, s. 1). Marita Sturken, professor i media, kultur og kommunikasjon, fastslår at våre liv i økende grad er dominert av visuell og teknologisk kommunikasjon som muliggjør den globale sirkulasjonen av ideer, informasjon og politikk (Sturken & Cartwright, 2009, s. 1). Vi befinner oss altså i en tid hvor det visuelle har større betydning enn før, som representasjon, provokasjon og underholdning, både som en samlende form og en kilde for konflikt rundt om i verden (Sturken & Cartwright, 2009, s. 1). Den raske teknologiske utviklingen de siste tyve årene har bidratt til økende distribusjon av bilder som har overeksponert oss med ulike typer estetiske preferanser, uttrykk og kulturer. Det har hatt innvirkning på vår sanselige bevissthet. Man kan undre seg om utviklingen har ført til at vi har blitt immune mot å legge merke til tings fysiske egenskaper. Dette er en tendens som er spesielt tydelig når det kommer til hvordan vi forholder oss til klær, en orientering som ofte er basert på klærs merkevare og trender. Mote i dag handler i stor grad om display, performance og utstilling. Altså den visuelle fremtreden og ideen om hva som er «inn». Elizabeth Wilson, professor i kulturstudier, fremhever at vi i dag blir mettet med *bilder* av mote (Wilson, 2003, s. 248). Hun forklarer at mote er noe vi finner hengende i eksklusive butikker, men er også like mye en virtuell forestilling, et imageregime, som feirer kontinuerlig endring (Wilson, 2003, s. 248).

José Teunissen, professor ved ArtEZ Institute of the Arts, påpeker at moten i en lang periode har fokusert mest på å skape interessante imager og gjenkjennbare merkevarer (Teunissen, 2015, s. 23). Klærne må enten se bra ut på catwalken, i motemagasinene, eller oppfattes som attraktive på kleshengere i butikkene. Verdien ligger ikke lenger i det konkrete klesplagget, men utenfor objektet, kommunisert gjennom motens forestilling. Det har ført til at fokuset på produktet i seg selv, tekstilet, de taktile egenskapene og håndverket, ble mindre viktig (Teunissen, 2015, s. 23). Wilson observerer at utviklingen også har hatt en innvirkning på hvordan klær blir laget og hvilke materialer som benyttes i produksjonen. Verdien av klær har blitt endret deretter. (Wilson, 2003, s. 249). Eksempelvis trekker hun frem at før kunne et par silkestrømpebukser bli verdsatt, mens nå kan et par tights koste mindre enn en bussbillett. Denne utviklingen kan tyde på at valg av klær kun basert på en visuell tilnærming, kan medføre lite refleksjon rundt klærs materielle egenskaper som kvalitet, funksjon, passform og tekstilt materiale. Det kan føre til at muligheten for å ta bevisste, gode valg forsvinner, både med hensyn til miljøet og som en person som skal leve i klærne over lengre tid. Forholdet mellom forbruker og ting blir svekket. Så hvordan skape oppmerksomhet rundt klærs materielle egenskaper? Her foreslår jeg å dra nytte av draperiets formskapende potensial som en alternativ tilnærming til motefeltet. Det er dette oppgaven har som mål å undersøke.

## Draperi som sanselig inngang

Denne problematikken tas tak i gjennom utforskning av de sanselige egenskapene jeg mener kan finnes i draperiet. For å undersøke det materielle i moten er det hensiktsmessig med en praksiskledet forskningsmetode. På den måten kan jeg vurdere de materielle kvalitetene jeg har for hånd og gå dypt inn i ulike aspekter ved draperiet. Jeg ser for meg at draperiet kan være en egnet teknikk for å oppnå formbare plagg. Teknikken går ut på å skape tredimensjonale formuttrykk ut fra flate stoffstykker. Draperte plagg vil endre seg når kroppen er i bevegelse. Dermed vil draperingen naturlig forme seg i takt med bæreren, som et sanselig uttrykk og inntrykk. Draperiets endringspotensial åpner opp for unike og fleksible tilnærminger til passform. Jeg ønsker å fokusere på draperiets uendelige muligheter til å bli direkte formet og forandret, som en måte å skape og modellere rom. Teknikken muliggjør



design av plagg med endringsmuligheter, hvor bæreren *selv* kan endre uttrykket og formen.

Draperte klær tar ofte utgangspunkt i et helt stoffstykke, og det blir derfor brukt mye stoff til hvert plagg. Denne praksisen kan spores tilbake til antikkens himaton, chiton, peplos, den indiske sarien og japanske kinomoen som ble konstruert av hele stoffstykker. Disse vil jeg komme tilbake til i neste kapittel. Ved å konstruere plagg uten å klippe i stofflaten, har man mulighet for å utnytte kostbare tekstiler. Det kan dermed bli en investering for brukeren å gå til innkjøp av et drapert plagg. På den måten kan draperi kanskje være en inngang til å verdsette tekstilets kvaliteter.

## Lillunn

I prosjektets begynnelse, tok jeg kontakt med konfeksjonsfabrikken Lillunns nye eier Elisabeth Stray-Pedersen som designer og produserer ullpledd og ytterplagg. Fabrikken er en lokalressurs i Drammen som bruker egne tekstiler av god kvalitet. Å bruke ullpledd fra Lillunn gir muligheter for å få draperier med mye spenst. Under et bedriftsbesøk fikk jeg en oversikt over ulike materialmuligheter, både med tanke på størrelser på pleddene og fargevalg. Ullen som før ble produsert av Gudbrandsdalen Uldvarefabrikk, blir i dag produsert i Latvia. Det er likevel et ønske fra den nye eieren om å flytte deler av produksjonen tilbake til Norge. Overtagelsen er basert på en ambisjon om å utnytte lokale ressurser og verdibygging i lokalmiljøet. Som aktør i samme bransje, velger jeg å jobbe med deres materialer for å støtte prosjektet og vise interesse for dets planer.

Hvorfor velge pledd? Det er mange gode assosiasjoner knyttet til pledd som bruksgjenstand. Å pakke seg inn i et pledd som er mykt og varmt kan virke beskyttende mot omgivelsene. Pledd er også et tekstil som forbindes med komfort. Ut over disse assosiasjonene, vil jeg si at pledd er noe som er typisk materielt, ettersom det er en ting og et materiale som vanligvis ikke blir tolket eller analysert som noe som hever seg over sanseverdenens område. Ved å velge pledd kan jeg dra fordel av å bruke et

materiale som er distinkt og oppleves nært som vil gi gjenklang for oppgavens del.

## Struktur

Mitt bidrag til temaet presentert over er en *teoretisk-filosofisk refleksjon* som tar utgangspunkt og er i dialog med en kreativ utvikling av en kleskolleksjon. Jeg som designer ønsker med dette å åpne for refleksjon rundt hvordan vi omgås klær. Som forsker ønsker jeg å utfordre en dominerende tendens til å fokusere på det immaterielle og det visuelle i moten. Denne tendensen vil jeg se nærmere på i det neste kapittelet, *Kontekstualisering av undersøkelsen*. Først vil problemområdet og problemstillingene bli presentert. Deretter vil jeg legge frem målet for undersøkelsen. Videre vil relevante begreper i oppgaven bli forklart. For å gi et grunnlag for videre lesing av oppgaven, vil jeg beskrive mote som fenomen og begrep. I kapittel 2 vil den kreative praksisen bli plassert i relasjon til andre verk og perioder jeg ser som relevant i henhold til kontekstualiseringen av kolleksjonen. For å undersøke draperiet fra et sanselig ståsted, er det formålstjenlig med en praksisledet forskningsmetode. Forskningsdesignet vil bli presentert i et eget metodekapittel, kapittel 3. Oppgaven er strukturert deretter, og starter med å fremstille empirien fra den praktiske undersøkelsen i kapittel 4. På bakgrunn av den empiriske innsamlingen er det plukket ut to teorier som beskrives i kapittel 5. Her vil jeg ta for meg Gernot Böhmes syn på estetikk og designfeltet. Videre vil jeg gå nærmere inn på det sanselige hos den franske filosofen Michel Serres. I drøftingskapittelet, kapittel 6, vil jeg ta i bruk en teoretisk-filosofisk refleksjon hvor jeg setter praksisen inn i ulike kontekster, reflektere over fremtredende erfaringer og vurderer draperingens funksjon i oppgaven. På bakgrunn av at jeg har valgt en praksisledet forskningsdesign hvor jeg reflekterer gjennom teori, er det hensiktsmessig med en tilnærmet lik vektlegging mellom det praktisk-estetiske og den teoretiske delen av oppgaven.

## Problemstilling

Som en reaksjon på tidens utvikling i motefeltet med vekt på det immaterielle, har jeg valgt en alternativ tilnærming til mote hvor jeg fremhever det materielle. Jeg har valgt å ha to problemstillinger med hvordan-spørsmål som utfyller hverandre. Ved valg av praksisledet forskningsmetode, er en tendens at forskeren utdyper hvordan

forskningen tar form og holder seg på et konkret nivå. Imidlertid kan det også være interessant å ta et steg ut av praksisen og se handlingene i et større perspektiv. Derfor har jeg valgt å ha et ytterligere hvordan-spørsmål i problemstillingen, som gir mulighet til å trekke praksisen over på et høyere refleksjonsnivå. Spørsmålene henger sammen: Det første spørsmålet er materielt mens det andre spørsmålet åpner opp for refleksjon rundt det materielle. Gjennom å fremstille en kleskolleksjon ønsker jeg å ta for meg draperiet som en sanselig form. Fokuset på det materielle ved draperiet er valgt som en motvekt til en immateriell forståelse av motebegrepet. Jeg har satt problemstillingen til:

Hvordan kan en utvikling av en kleskolleksjon undersøke draperiet som sanselig form?

Kan man bruke draperi som en alternativ tilnærming til motens dominerende fokus på det immaterielle? I så fall hvordan?

I det første spørsmålet vil jeg se på hva som er blitt gjort i utviklingen av kleskolleksjonen, og på hvilken måte draperiet oppleves som sanselig. I andre del av problemstillingen vil jeg se på om draperiet kan være en alternativ tilnærming. Iscenesettelsesverdien, som jeg vil komme nærmere inn på i teorikapittelet, kan ha en sammenheng med utviklingen av motefeltet og motens dominerende fokus på det immaterielle. Jeg lurer derfor på om draperiet kan skyve på denne verdien.

### Avgrensing

Jeg har valgt å undersøke klær og mote fra et sanselig perspektiv. Sansene er en del av kroppen, og kjønnsperspektivet er en viktig del av forskningen på både kropp og mote. På grunn av oppgavens omfang, har jeg likevel valgt å ikke ta for meg kjønn. Menn og kvinner har ulik oppfattelse av sin egen kropp i det sosiale rom, og det kan ha innvirkning på hvordan man erfarer mote og klær i ulike kontekster. Dette er et fint utgangspunkt for videre utforskning. Samtidig blir ofte kropp og klær sett på som uttrykk for identitet. Identitet og kjønn vil jeg ikke gå nærmere inn på,

fordi oppgaven vektlegger det sanselige. Søken på identitet i abstrakte merkevarer blir i denne oppgaven det aktuelle samfunnsperspektivet, og blir et bakteppe for utforskning av mote som en sanselig praksis. Ved å velge å jobbe med tekstiler fra Lillunn, avgrenses omfanget for hvilke materialer som kan brukes, ettersom de for øyeblikket kun produserer en type ulltekstil. Denne avgrensingen kan medføre begrensinger på grunnlag av materialets egenskaper og hvordan det lar seg anvende, og kan i enkelte tilfeller ikke være egnet til bruk i enkelte typer plagg. Når det er sagt, forventer jeg at materialet har fint fall og er lett formbart, og på det vis er materialet formålstjenlig til dette forskningsprosjektet.

## Mål for oppgaven

Interessen for det valgte undersøkelsesfeltet har vokst frem over tid. Klær er det vi har nærmest kroppen, som objekter er de en betydningsfull del av hverdagen. Klær har unike egenskaper som inngår i et komplekst system av følelser, kulturer, materialer, minner, tid, identiteter, historier, samfunnsstrukturer og forståelser. Det som har blitt gjort og tenkt om klær, det som gjøres nå, og perspektivet vi kommer til å ha på klær, har virkning langt utover det man ser på som mote ved første øyekast. Moten har ringvirkninger som når ut til alle verdens hjørner og folk, gjennom produksjon, bearbeiding av materiell kultur, forståelse av oss selv i en samfunnsstruktur og helhetlig velferd for kloden. Denne oppgaven blir mitt tilskudd til moteforskning som fokuserer på materiell kultur som et alternativt perspektiv til visuell kultur. Målet er å øke bevisstheten rundt klær og tekstilers materielle og sanselige egenskaper for å gi mulighet for å omgås konkret med klær. I denne oppgaven vil jeg også reflektere over min tilnærming til problemområdet.

Hvorfor forske på mote og klær? Mote er interessant fordi det er et totalt felt. Med det menes at det er et felt som kan ses på både fra en økonomisk, psykologisk, sosial, teknologisk, estetisk og historisk vinkel. Hvis man ser bort fra forbruksforskning, er det skrevet marginalt om klær, og da spesielt lite om klær fra en sanselig vinkel. Et av få eksempler er Bjørn Sverre Hol Haugens doktoravhandling *Virkningsfulle tekstiler - i østnorske bønders draktpraksiser på 1700-tallet* (2015). Denne avhandlingen er skrevet om til forskningsartikkelen, «En sanselig kjole» (2015), hvor det sanselige

kommer uttrykkelig frem. Gjennom en sanselig beskrivelse av en kjole fra 1700-tallet vil han vise hvordan den fremdeles bærer estetiske egenskaper som kan oppleves og erkjennes, og undersøker hvordan et slikt sanse-estetisk perspektiv kan brukes i historisk materialitetsforskning (Haugen, 2015, s. 7). Han har et historisk blikk, og tar for seg kjolen gjennom museumskontekst. Jeg vil med denne oppgaven bidra til moteforskningen med et sanselig perspektiv gjennom egen designpraksis.

## Bakgrunn for valg av tema

Motekritikeren Suzy Menkes mener moten drives mot randen for hva samfunnet og designere tåler, og at begrepet «fast fashion» nå kan brukes på flere segmenter enn kun billigkjedene<sup>1</sup>. Hun skriver:

The pressure on retailing, aggravated by on-line sales and the speed of the digital world, has exacerbated the situation. People talk of 'fast fashion' as though it is applied only to H&M or Uniqlo. In fact it is equally present in stores from New York's Bergdorf Goodman to Paris' Bon Marché. New lines are put up constantly, while the rest is marked down. (Menkes, 2015)

Klesgiganter som Zara og Hennes & Mauritz tilbyr det nyeste fra catwalken for en billig penge allerede før de store motehusene har sluppet kolleksjonen for salg. Det er tydelig at forbrukerne ønsker det siste innen mote raskt, helst med en gang, og de venter ikke et halvt år til det som har blitt vist som et merkes høstkolleksjon i februar, kommer i butikkhyllene på høsten. Imran Amed, redaktøren for *The Business of Fashion*, peker på at vår omfavnelse av sosiale medier og internett har ført til at kommunikasjonen rundt de nye trendene og tilgjengelighet av disse kolleksjonene er blitt usynkronisert (Amed, 2016). Ved å svare på kundens behov for fornyelse, har motebransjen skapt overflod av produkter som ikke har nok tid til å bli solgt før neste kolleksjon vises. Dermed begrenses kreativiteten i designet, man utmatt innkjøpere og media, samtidig som forbrukeren overveldes (Amed, 2016). I midten av februar 2016 annonserte Burberry at det som fra nå skal vises på catwalken under moteukene, skal være tilgjengelig for kunder med en gang etter showet (Amed, 2016).

---

<sup>1</sup> «Fast fashion» blir vanligvis brukt for å betegne «moteklær» som er masseprodusert i et stort volum, til lave kostnader. Fletcher definerer det som masseprodusert og standardisert produksjon, hvor store volum av et type klesplagg blir globalt utbredt og homogent fremstilt (Fletcher, 2014, s. 190).

Denne utviklingen i motebransjen sier noe om vårt forhold til klær som er basert på tilgjengelighet og raske beslutninger. I denne konstante utskiftningen mister vi tid til å reflektere over klærs materielle forutsetninger.

Jeg lurer på om tendensen til å plassere mote i en diskurs om symbolverdi og visuell kommunikasjon kan ses i en sammenheng med tidligere neglisjering av kropp i det teoretiske feltet. Denne oppgaven bygger på tanker fra Joanne Entwistle og Elizabeth Wilson sin bok *Body Dressing* (2001), hvor de trekker frem at teoretikere har mislykkes i å forstå at mote er en kroppslig praksis (Entwistle & Wilson, 2001, s. 4). Det er først på slutten av 90-tallet at man ser på mote- og kroppsforskning sammen<sup>2</sup>. Før har teoretikere vært mer opptatt av å beskrive hvordan klær kommuniserer symboler som et slags språk, uten å ta i betraktning kroppen som er på innsiden (Entwistle & Wilson, 2001, s. 2). Jeg vil derfor i denne oppgaven ta for meg mote som materiell kroppslig praksis, noe som jeg vil komme nærmere inn på i kapittel 2: Kontekstualisering av oppgaven.

## Begrepsavklaring

Som en forutsetning for videre lesning er det avgjørende å skille mellom ulike begrep som vil være relevante for oppgaven. Begrepet *symbol* betyr et tegn eller bilde som knytter seg til et meningsinnhold, og representerer noe mer enn seg selv (Svendsen, 2011). Verbet å *overskride* har jeg brukt om ideer og tanker som «overgår» virkeligheten og hever seg over erfaringens og sanseverdenens område. Begrepet *immateriell* henger tett sammen med de to foregående begrepene og står for noe ikke-materielt som er utenfor sansene, slik som verdi.

## Draperi

Enkelt sagt er *draperi*: «tekstil som er lagt i dekorative folder» (Kjellberg, 2009). Begrepet stammer fra fransk og betyr «fint klede» (Kjellberg, 2009). I dagligtalen blir

---

<sup>2</sup> Med unntak av feminismen som har vært opptatt av forholdet mellom kroppen, moten, media og ulike gjeldende former for kroppslig subjektivitet (Sweetman, 2001, s. 59).

draperi brukt for å beskrive hvordan et tekstilt stoffstykke er dandert rundt en kropp eller måten gardinene henger i stua. I den praktiske undersøkelsen er min definisjon av drapering ganske vid, og inkluderer alle ulike måter man kan skape folder. Jeg definerer ulike struktureringer av tekstil som bretteing og sammentrekning under begrepet draperi. Teknikkene skaper skyggeeffekter som er bemerkelsesverdig ved draperinger.

### Konsept

I oppgaven vil jeg bruke begrepet *konsept* på to nivå. Det er vanlig å strukturere en kleskolleksjon etter *base-*, *kjerne-* og *konseptplagg*. Disse ulike klassifikasjonene sier noe om hvert plagg sin funksjon. Base er de enkleste plaggene, som regel uten mange detaljer. Kjerne er de litt mer avanserte plaggene, gjerne jakker eller andre plagg med flere detaljer som koster mer. Konseptplaggene skiller seg ofte ut og kan også kalles spydspissplagg. I disse plaggene skinner konseptet til hele kolleksjonen igjennom, og plaggene betegnes gjerne som *avantgarde*. Begrepet *konsept* bruker jeg også for å referere til kolleksjonens tema: tankene og refleksjonene som er bakgrunnen for kolleksjonen. Konseptet er på den måten en intensjon, for det er ikke slik at alle vil oppleve konseptet på samme måte.

### Sansning

Ordet *sans* kommer fra fransk *sens* av latin *sensus* «følelse, fornuft», avledet av *sentire* «føle, merke» (Caprona, 2013, s. 126). Det er en forbindelse mellom det å sanse og det å forstå. Sansene blir ofte inndelt i fem: syn, hørsel, berøring, lukt og smak. Tradisjonelt antar man at sansene former et hierarki, hvor typisk synssansen regjerer på toppen, og hørsel som nummer to på listen (Connor, 2008, s. 2). Deretter er rekkefølgen i henhold til interesse (Connor, 2008, s. 3). Men for Michel Serres er ikke sansene avgrensede øyer og opererer ikke på ulike frekvenser, for kroppen er en blanding av sanser (Connor, 2008, s. 7). I oppgaven vil utforskning av den taktile sansen bli vektlagt fordi den ofte har blitt underminert som måte å sanse og forstå på.

## Mote

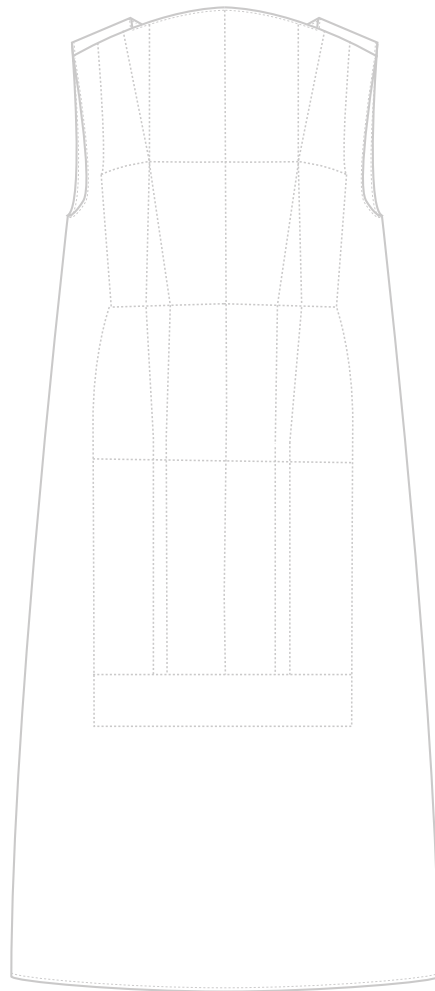
Begrepet *mote* er diffust. På norsk har *mote* sin etymologiske opprinnelse fra fransk *mode*, ledet av latin *modus* som betyr «måte, mål, rytme» (Caprona, 2013, s. 516). *Mote* som begrep kan dermed settes i sammenheng med måten vi gjør ting på, det moderne og endring, og forbindes på den måten med følelsen av å være «på *mote*» eller «inn». Malcolm Barnard, førsteamanuensis i visuell kultur, innleder *Fashion Theory* (2007) med å forklare at det ikke finnes en enkel eller endelig forklaring på hva *mote* er, men at det ofte blir definert med begreper som «klær», «stil», «bekledning», og «pynt» (adornment) (Barnard, 2007, s. 3). Dette er kulturelle fenomener som omhandler «det folk kler seg med» og moteteori bør inkludere alle forekomster av klær mennesker har på seg (Barnard, 2007, s. 3). *Mote* som fagfelt er vanskelig å avgrense, men generelt skiller man mellom to hovedkategorier å forstå *mote* på: *Mote* som klær eller *mote* som en mekanisme, logikk eller ideologi som gjør seg gjeldene blant annet på klærs område (Svendsen, 2004, s. 12). Denne mekanikken blir ofte definert som moderne, vestlig, meningsbærende og kommuniserende (Barnard, 2007, s. 4). Disse definisjonene av *mote* er blitt argumentert både for og imot av forskere fra ulike fagfelt. Likevel har teoretikere nesten gjennomgående definert *mote* som en immateriell tilleggsverdi som uttrykk for identitet, kjønn, religion, klasser, nasjon, smak også videre (Barthes, 2013; Kawamura, 2005; Veblen, 2007; Wilson, 2003). Grunnen til at jeg vil gi *mote forstått som språk* så mye oppmerksomhet i det kommende kontekstualiserings kapittelet, er fordi det har betydning for hvordan moten har utviklet seg til å bli en betydelig stor del av det å uttrykke identitet eller livsstil. Det kan ha en forbindelse til hvorfor designerens fokus har gått fra å være formgiver til å bli merkevarebygger. Dette *mote*begrepet vil jeg i midlertid utfordre.

## Relevans for fagfeltet

*Fra innsiden: En praksisledet utforskning av sansning fra et moteperspektiv* er relevant på bakgrunn av at den tar opp temaet sansning og materialitet i et fagfelt som ofte dreier seg om kommunikasjon, mening og immaterielle verdier. På et samfunnsnivå kan oppgaven være interessant med tanke på hvordan vi forholder oss til vår materielle verden, er av stor betydning for vår egen velferd, generelt for menneskets bearbeiding av verdens ressurser og hvordan vi bevisst kan ta i bruk sansene uten å



bli immune og passive. Jeg ønsker med denne oppgaven å sette praksisen i kontekst og bidra til refleksjon over hvordan man kan behandle og tenke om mote som materiell kultur. På den måten kan oppgaven være nyttig for praksisfeltet siden det ikke finnes mange eksempler på moteforskning gjennom en praksisledet struktur. Oppgaven vil være et forsøk på å identifisere kunnskap *fra innsiden*. Praksisledet forskning gir direkte erfaringer som er unik for konteksten, men kan likevel ha overføringsverdi til andre praksiser: Ved å sette ord på intuitiv kunnskap og kunne være kritisk til egen praksis, kan det utvikles bevissthet som byr på et utgangspunkt for å ta reflekterte, kanskje bedre valg. Refleksjonene rundt draperi som designteknikk kan også være betydningsfull for andre praktikere som vil jobbe videre med dette, og kan brukes som utgangspunkt for hvordan man kan bruke sin praksis som verktøy i problematikk funnet innenfor eget fagfelt.



# 2. Kontekstualisering av oppgaven

Før jeg går i gang med å beskrive den praktiske undersøkelsen ønsker jeg å sette forskningen i sammenheng med fag- og praksisfeltet. Jeg vil også beskrive kleskolleksjonens intensjon. I dette kapittelet vil jeg presentere teoretiske perspektiv på mote sett gjennom en historisk utvikling av begrepet *materialitet*. På denne måten får jeg plassert oppgaven inn i en tradisjon og kontekstualisert motebegrepet som jeg ønsker å forskyve.

For å få en dypere forståelse av hvorfor det er en tendens til å forstå mote som en immateriell tilleggsverdi, vil jeg plassere fenomenet i relasjon til fagfeltet materiell kultur og dets begrepsverden. Professorene i kulturhistorie Bjarne Rogan og Saphinaz-Amal Naguib forklarer i boken *Materiell kultur og kulturens materialitet* (2011) at materiell kultur kan ses på som en potensiell møteplass for alle humanistiske og samfunnsvitenskapelige disipliner (Naguib & Rogan, 2011, s. 9). Hvis vi ser klær og mote i sammenheng med materiell kultur og kulturens materialitet, kan man forstå hvorfor begrepet *mote* er vanskelig å avgrense: motefenomenet det går inn under flere ulike fagfelt slik som antropologi, etnologi, sosiologi, semiotikk samt konsumforskning.

## Mote som en immateriell tilleggsverdi

For å beskrive hva mote er, vil flere teoretikere forstå moten som en tilleggsverdi til et klesplagg. Barnard observerer hvordan moten med første blick kan ses som et bevis på forbrukersamfunnets besettelse av det trivielle og imaginære (Barnard, 2007, s. 2). Likevel, jo mer man setter seg inn i fenomenet, krever moten en dypere og mer kompleks forklaring for hvordan den blir definert. Moteteoretikeren Yuniya Kawamura ser moten som en immateriell prosess, men understreker at man ikke kan fornekte motens sammenheng med klær som råmateriale til motens form og

forklarer: «Fashion as a belief is manifested through clothing» (Kawamura, 2005, s. 1). Hun påpeker at mote betyr *mer* enn bare klær, og konstrueres som en abstrakt idé (Kawamura, 2005, s. 2). For å belyse skillet mellom mote og klær vil jeg trekke paralleller til hvordan man forstår begrepene *materiell kultur* og *materialitet*. Begrepet materiell kultur betegner feltet eller studieobjektet, mens materialiteten viser til et perspektiv (Naguib & Rogan, 2011, s. 10). Begrepene kan forstås komplementære, som også gjelder for hvordan vi forholder oss til klær (som materiell kultur) og mote (som et perspektiv): «Vi forstår 'materialitet' som noe som strekker seg forbi tingenes fysiske (materielle) egenskaper, til den (sosiale) vekselvirkning som oppstår mellom tingene og menneskene på bakgrunn av nettopp tingenes fysiske egenskaper» (Naguib & Rogan, 2011, s. 10). Jeg har valgt å se mote i sammenheng med materialitet som et forsøk å få bedre grep om forholdet mellom mennesker og klær. Naguib og Rogan fremhever at en forutsetning for en slik forståelse av materialitet, er *objektivering* (Naguib & Rogan, 2011, s. 10). De forklarer at begrepet objektivering fanger opp forholdene mellom kulturens materielle form (klær) med sosialt innhold (betydning, verdier og relasjoner) (Naguib & Rogan, 2011, s. 10). I møte mellom ting og mennesker kan tingene ses på som medier for løpende produksjon og reproduksjon av ulike type innhold (Naguib & Rogan, 2011, s. 10). På samme måte som tings betydning eller mening ikke er gitt, er klærs betydning eller mening også i konstant bevegelse. Meningen kan være allmenn, sosialt begrenset eller personlig. Kawamura forklarer at hvis noe skal kunne betegnes som mote, må det bli gjenkjent som mote (Kawamura, 2005, s. 1). Det vil si at en type stil må til en viss grad være utbredt og akseptert av en gruppe mennesker for at det kan beskrives som mote (Kawamura, 2005, s. 1). Det innebærer at hvis meningen skal betegnes som mote, må den til en viss grad være allment eller subkulturelt forstått.

## Mote og endring

Mote som *konsept* har endret seg gjennom historien, det samme har også mote som *fenomen* (Kawamura, 2005, s. 5). Det er en viss enighet blant teoretikere at mote som fenomen sies å ha oppstått i Europa i middelalderen (Wilson, 2003, s. 16). Wilson peker på at det er et klart skille mellom alle former for tradisjonelle klær og den hurtige utskiftningen av klesstiler som skjedde i vesten på 1500-tallet på bakgrunn

av økt handel og utvikling av byliv (Wilson, 2003, s. 16). Når man snakker om en tids mote, refererer det til en gjennomgående bruk av en type klesstil i et samfunn. Tidligere er det skrevet mye rent kulturhistorisk om klær, hvor forskere detaljert beskrev ulike stilarter og historiske drakter. Denne måten å forholde seg til klær på kan ses i sammenheng med museenes storhetstid på siste del av 1800-tallet frem til mellomkrigstiden, hvor blant annet klær ble sett på som *vitne* (Rogan, 2011, s. 319). Enkelt sagt ble ting forstått som vitne på et samfunns utvikling og senere kulturgeografiske spredning. Det var sentralt for fag som etnografi, kulturhistorie og arkeologi, hvor det evolusjonistiske paradigme dominerte (Rogan, 2011, s. 319). I den historiske studien av klespraksis begynte forskere å forstå mote som *endring*, og så en sammenheng mellom mote og en tids generelle tankesett eller tidsånd (Barthes, 2013, s. 3). Endring i mote involverer en endring av stiler innenfor klær og utseende. En stil er en kombinasjon av silhuett, konstruksjon, tekstil og detaljer som skiller et klesplagg fra andre typer klesplagg i samme kategori (Welters & Lillethun, 2011). Disse endringene kan komme fra ytre påvirkninger som økonomisk tilstand, krig og teknologi, eller indre mekanismer som distinksjon, estetisk smak eller søken etter noe originalt. Wilson erklærer i *Adorned in Dreams* (2003) at «Fashion, in as sense is change» (Wilson, 2003, s. 3). Hun skriver: «[...]a new fashion starts from rejection of the old and often an eager embracing of what was previously considered ugly» (Wilson, 2003, s. 9). Filosofen Lars Fr. H. Svendsen er imidlertid uenig i at «forandring» er en tilstrekkelig egenskap for å beskrive moten. Han observerer at «Alt forandrer seg, men alt er nødvendigvis ikke mote» (Svendsen, 2004, s. 13). Forståelsen av at moten er i endring ser jeg likevel som viktig for å kunne gripe mote som fenomen, og en avgjørende faktor for dagens utvikling. Wilson forklarer at motens relativitet ikke er så meningsløs som den først virker, fordi moten tjener som et uttrykk for modernitet og menneskets sosiale tilordninger i byer hvor man søker etter endring og dynamikk (Wilson, 2003, s. 9-10). At mote bindes sammen med urbanisering og forandring, som et uttrykk for det moderne, kommer av motens sterke bånd med kapitalismen. Hun fastslår at «Fashion speaks capitalism», og at både moten og kapitalismen fordrer tvetydig (Wilson, 2003, s. 14). Tvetydigheten kommer til syne gjennom at begge byr på stor rikdom og samtidig stor elendighet. Det er en felles motsigelse i deres kapasitet til å skape og simultant ødelegge med sløseri. Parallelt er det en motsigelse

i mennesket mellom relasjonen kroppsidentitet og identitet i verden. Selv om de fleste er innforstått med endring som et avgjørende kjennetegn for fenomenet, har forskere ofte vært skeptiske til de bakenforliggende forholdene som får moten til å endres.

## Moten som distinksjon

Motens akselerasjon i siste del av 1800-tallet, med raske stilendringer og økt forbruk, kan ses i sammenhengen med at kapasiteten og viljen til å produsere varer økte enormt med den industrielle revolusjonen og kapitalismens fremvekst gjennom 1800-tallet (Rogan, 2011, s. 324). Med dette økte også usikkerheten om hva alle disse konsumvarene ville bety for forbrukeren og samfunnet (Rogan, 2011, s. 324). Det hadde innvirkning på klassiske moteteorier som ofte fokuserte på sosiale distinksjoner og klasseidentitet, hvor mote ble oppfattet som et visuelt kommunikasjonsmiddel for økonomisk og kulturell kapital<sup>3</sup>. Et slikt syn finner man i Thorstein Veblens tekst *Theory of the Leisure Class* som ble først gitt ut i 1899, sitert som en autoritet innen mote helt ut på 1960- og 70-tallet (Entwistle & Wilson, 2001, s. 1). Hans teori går ut på at motens funksjon er å demonstrere sin sosiale stand og privilegier:

Elegant dress serves its purpose of elegance not only in that it is expensive, but also it is the insignia of leisure. It not only shows that the wearer is able to consume a relatively large value, but it argues at the same time that he consumes without producing. (Veblen, 2007, s. 341)

Når Veblen analyserte mote, forstod han det som et fenomen som fremmet sløseri:

---

<sup>3</sup> Mote som et kommunikasjonsmiddel av *kulturell* og *økonomisk kapital* er et begrepssett som stammer fra Pierre Bourdieus tekst *La Distinction*, originalt gitt ut på fransk i 1979. I nyere tid, har Bourdieus begrep *habitus* vært anvendt på mote, blant annet av Entwistle i boken *The Fashioned Body* (2015). Begrepet går ut på at til en hver samfunnsklasses svarer en type habitus, som er et prinsipp hvor kulturell og økonomisk kapital uttrykkes i form av enhetlig livsstil (Bourdieu, 1995, s. 36). Det som skiller hans tekst *La Distinction* fra Veblens «prangende forbruk», er den bærende ideen om at for å eksistere i et rom, for å være et punkt, må man atskille seg, fordi: «Det som har betydning, står i motsetning til det ubetydelige» (Bourdieu, 1995, s. 38). Entwistle mener habitus er nyttig for å studere klær som situert kroppslig praksis: «[...] dress in everyday life cannot be known in advance of practice by examination of the fashion industry or fashion texts alone» (Entwistle, 2015, s. 37). Motesystemet skaper 'råmateriale' for våre valgmuligheter når det kommer til klær, men valgene er tilpasset konteksten basert på personens klasse, kultur, alder, yrke og påvirkes av levd erfaring. Utfallet av denne komplekse interaksjonen kan ikke bli forutsett, nettopp fordi habitus vil improvisere og tilpasse seg de ulike betingelsene (Entwistle, 2015, s. 39).

Endringer av stiler var et resultat av et økonomisk system som var skapt av vestens forbrukersamfunn (Entwistle & Wilson, 2001, s. 2). Ved å fokusere på det umoralske ved moten og å være skeptisk til hvordan overklassen brukte klær, avvises mote som overfladisk og triviell.

Selv om man i dag har fått en mer kompleks forståelse av hva mote innebærer, kan man se at Veblens «prangende uttrykk for forbruk» kan forstås i en sammenheng med dagens forbrukerverden med rask, global vareflyt: En verden hvor mote som et konsept indikerer en tilleggsverdi til klesplagget som virker forlokkende for motekonsumenter (Kawamura, 2005, s. 5). Akselerasjonen og utvidelsen av moten utover på 1900-tallet førte til at moten ble mer demokratisk og at alle, uansett sosial rang, hadde mulighet til å se «moteriktig» ut (Kawamura, 2005, s. 5)<sup>4</sup>.

## Moten som språk

Rogan forteller at forskere på bakgrunn av den poststrukturalistiske vendingen på 1990-tallet, begynte å se på det materielle som «tekst» med mange lag av meninger: «Man erkjente at også ting har et livsløp, at tingens betydning skifter over tid, avhengig av bruker eller observatør, og at en ting suksessivt inngår i rekke ulike kontekster» (Rogan, 2011, s. 323). Forståelsen av at vår interaksjon med ting formidlet mening, fikk utslag for at forskerens oppgave ble både «[...]å dekonstruere objektet, å 'forhandle frem' betydninger knyttet til ulike kontekster» (Rogan, 2011, s. 323). En slik språklig tilnærming stammer fra strukturalismens lingvistiske analyse. Et kjent eksempel er filosofen og semiotikeren Roland Barthes<sup>5</sup> tekst *The Fashion System*, opprinnelig utgitt på fransk, *Système de la mode* i 1967. Teksten er et metodisk forslag til hvordan man kan forske på mote gjennom det Barthes kaller anvendt semiologi, som bygger på Ferdinand D. Saussures strukturalisme (Barthes, 2013, s.

---

<sup>4</sup> Denne demokratiseringen kan imidlertid diskuteres. Wilson forklarer at det er den moderne formen for masseproduserte moteklær som åpner opp muligheten for at alle kan se «moteriktige» ut. På den måten har mote blitt mer demokratisk, i det minste vedrørende stil. For det eksisterer fortsatt tydelige klassesdifferenser i forskjeller, uttrykt gjennom tilgangen på kvalitet og ulike materialet som blir brukt i klærne. (Wilson, 2003, s. 12)

<sup>5</sup> Barthes var først strukturalist, men ble etterhvert poststrukturalist. *The Fashion system* er fra den strukturalistiske perioden.

65). Han forstår klær som «an object of appearance» og ønsker å avsløre den underliggende meningen (Barthes, 2013, s. 20). I boken *Mytologier* fra 1957, forsøker Barthes å avmystifisere varer ved å kaste lys over falske selvfølgeligheter (Barthes, 1999, s. 9). Han ønsker å «avsløre» varen som han ser som falsk:

Det er utvilsomt et uttrykk for vår nåværende fremmedgjøring at vi ikke klarer å komme lenger enn til en vaklende forståelse av virkeligheten: vi pendler hele tiden mellom objektet og avmystifiseringen av objektet, frigjør vi det nok, men samtidig ødelegger vi det, og dersom vi lar det beholde sin egen tyngde, respekterer vi det nok, men samtidig restituerer vi dets mystifiserte vesen.[...][Det er] dette vi må etterstrebe: en forsoning mellom virkeligheten og menneskene, mellom beskrivelsen og forklaringen, mellom objektet og kunnskapen. (Barthes, 1999, s. 212)

Her kommer det til uttrykk hvordan han søker å gå bak den «naturlige» måten man oppfattet virkeligheten på (Barthes, 1999, s. 9). Dette perspektivet er også tilstede i visuell kultur, hvor det å tolke bilder går ut på å undersøke ulike antagelser som vi og andre tillegger bildene til ulike tider og steder, og avkode det visuelle språket bildene «snakker» (Sturken & Cartwright, 2009, s. 46). Sturken forklarer at alle bilder inneholder flere lag med mening som omfatter bildenes formale aspekter, deres kulturelle og sosialhistoriske referanser, måten de er plassert med andre bilder som omgir dem og konteksten som de er satt i (Sturken & Cartwright, 2009, s. 46). Lesing og tolking av bilder er også en måte vi som publikum, deltar i vurderingen av verdi i den kulturen vi lever i (Sturken & Cartwright, 2009, s. 46).

Materiell kultur, i form av enkeltting eller grupper av ting, kan i en viss forstand «leses som tekst» (Rogan, 2011, s. 327). Grunnprinsippet bygger på at klær oppfattes som *tegn* som viser til noe annet enn seg selv, altså at et fysisk objekt blir stedfortreder for et kulturelt meningsinnhold (Rogan, 2011, s. 327). Et klesplagg eller et antrekk kan blant annet fortelle om sosial status, yrke, kjønn, alder, om lokasjon, religiøs tilhørighet og om sosial kontekst. Det er viktig å være klar over at tings meningsinnhold er av ulike typer, og kan forklares ved hjelp av begrepssett hentet fra semiotikken. En gjenstands bestemte betydning fra produsentens side, som vil være allment kjent for de som ser og bruker tingen, blir kalt for *denotasjon* (Rogan, 2011, s. 327). Mens tilleggsbetydninger kjent av en begrenset gruppe mennesker,



eller som bare aktualiseres i bestemte grupper, kalles *konnotasjon* (Rogan, 2011, s. 327). Rogan forklarer at det er konnotasjoner som står i fokus for forskere når vi snakker om *tingens semiotikk* (Rogan, 2011, s. 328). Det går ut på at man signaliserer sine kulturelle og sosiale preferanser til den som forstår å «lese» tingen korrekt, og det er her vi finner en kommunikasjonsintensjon (Rogan, 2011, s. 328). Den tredje type mening som tillegges tingen, er *assosiasjonene*. De omfatter de private minnene som kun eieren kjenner og ingen har mulighet til å kunne lese. Rogan understreker at i en generell forstand ligger 'tingene som tegn' til grunn for de fleste viktige studier av materiell kultur, uten at forfatterne av den grunn bedriver det vi ville kalle semiotiske analyser (Rogan, 2011, s. 328). Videre er det viktig å påpeke at i strukturalismens lingvistiske system, er relasjonen mellom ytre form og mening vilkårlig. Det vil si at tingen i seg selv ikke får noe mening. Det er kun i relasjon til andre ting at ting får mening (Rogan, 2011, s. 329). Rogan skriver:

Kulturens medier for å kommunisere kan være materielle, men det dreier seg i bunn og grunn om organisering og reorganisering av tegn som skal gi mening og sammenheng i et abstrakt univers, det vil si kulturen på språknivå. (Rogan, 2011, s. 330)

Meninger tillagt et objekt kan variere fra miljø til miljø, og er ofte avgrenset til små, lokale subkulturelle miljøer. Det kan være grunnen til at flere moteteoretikere har vært veldig opptatt av mote i en subkulturell kontekst. Rogan observerer at å «lese» materiell kultur som tekst kan være problematiske med tanke på at det ikke finnes noen form for regler eller allment aksepterte koder slik som språket har (Rogan, 2011, s. 327). Han forklarer at en lesning av tingen gir et utall muligheter for tilfeldige tolkninger og feiltolkninger. Med tanke på mote kan det på den andre siden være interessant at meningen ikke er enstydig i forhold til kommunikasjonsintensjonen. Kompleksiteten er kanskje det som gjør moten til et bemerkelsesverdig forskningsfelt. Det som kan være problematisk med å anvende semiologi på mote, er måten dets regler og systemer reduserer moten til symboler. Entwistle og Wilson mener at den strukturalistiske tilnærmingen ikke tar forbehold om motens komplekse sosiale dimensjoner som klær har i daglig bruk (Entwistle & Wilson, 2001, s. 3). I dette abstrakte symbolforbruket er det lett å glemme kroppens plass.

## Mote som en kroppslig praksis

Barthes selv innser semiologiens begrensning av mote som fenomen når han velger å analysere fotografier i motemagasiner. Det han egentlig ønsket å undersøke ble for komplekst: «Originally I had planned to study real clothing, worn by everyone on the street. I gave up.» (Barthes, 2013, s. 93). Rogan observerer at selv om det er mange likhetstrekk mellom materiell kultur og språk, har den semiotiske retningen måtte tåle kritikk. Det har den fått blant annet ut fra forståelsen av materialitet, ved at ting har vist seg å være meningsfulle i seg selv, snarere enn bare å kommunisere mening (Rogan, 2011, s. 333-335). Med semiotikk er meningen tillagt plagg vilkårlig i forhold til hvilket plagg som leses som hva. Meningen er dermed relativ. Wilson hevder at Barthes plasserer mote i et vakuum - i semiotikken har moten verken historie eller materiell funksjon (Wilson, 2003, s. 57). Han er opptatt av å avmystifisere «motens falskhet». Med det impliserer han at det finnes «en annen verden», hvor mening ikke blir kulturelt konstruert og rekonstruert, men er gjennomsiktig og øyeblikkelig åpenbar (Wilson, 2003, s. 58) Wilson fremhever at dette ikke kun ville ha vært en verden uten mote, det ville også vært en verden uten diskurser, uten kultur og kommunikasjon (Wilson, 2003, s. 58).

På 90-tallet oppstod det et brudd med forståelsen av klær som kun symbolske kommuniserende objekter, og det ble et økt fokus innen motefeltet på forholdet mellom kropp og klær. Wilson og Entwistle peker i boken *Body Dressing* (2001) på at teoretikere tidligere har «disembodied fashion». Det vil si at de neglisjerte å se mote og klær som en kroppslig praksis (Entwistle & Wilson, 2001, s. 4). Som et eksempel på hvordan klær virker uten kropp, beskriver Wilson den ubehagelige og forstyrrende opplevelsen av å se utstillingsdukker på et museum (Wilson, 2003, s. 1). Klær oppleves vanligvis levende og fylte, mens på et museum hvor kroppen er fjernet, blir klærne tomme og livløse (Wilson, 2003, s. 1). Hun skriver: «Clothes without a wearer, whether on a secondhand stall, in a glass case, or merely a lover's garments strewn on the floor, can affect us unpleasantly, as if a snake had shed its skin» (Wilson, 2003, s. 2). Det er fordi klær er forbindelsen mellom vår biologiske kropp og vårt sosiale vesen. Derfor kan «tomme» klær oppleves som fremmede (Wilson, 2003, s. 2).

Entwistle fokuserer på at kropp og klær opererer dialektisk; «[...] dress works on the body, imbuing it with social meaning while the body is a dynamic field which give life and fullness to dress» (Entwistle, 2001, s. 36). Den veldig personlige og individuelle handlingen å kle seg, er å forberede kroppen på å bli en del av den sosiale verdenen (Entwistle, 2015, s. 7). Entwistle ser det å kle seg som å operere på grensen mellom seg selv og andre, som et møtepunkt mellom det private og det offentlige (Entwistle, 2015, s. 7). Dermed kan man forstå kropp og klær som et uttrykk for eget selvbylde i samspill med forståelsen av sosiale strukturer. Hun forklarer at: «[...] when we speak of fashion we speak simultaneously of a number of overlapping and interconnecting bodies involved in the production and promotion of dress as well as the action of individuals acting on their bodies when 'getting dresses'» (Entwistle, 2015, s. 1-2). Kroppen er en avgjørende del av moten, den vil være både deltagende i produksjonen og promoteringen av ulike moter, samtidig som måter å kle seg på vil ha innvirkning på kroppens fremtoning og virkning.

Fokuseringen på mote som en kroppslig praksis kan ses i sammenheng med 'den kulturelle vendingen' på 1980-tallet, som utfordret den gamle dikotomien mellom menneske og ting, mellom det handlende subjekt og et passivt ting-objekt (Rogan, 2011, s. 335). Gjennom vektlegging av det sanselige ønsker jeg ikke å bekrefte gamle dikotomier mellom subjektet og objektet eller det immaterielle og det materielle, men heller å oppnå en balanse i en moteteori som jeg opplever som antimateriell.

## En ny tilnærming i det praktiske feltet

For å plassere min kolleksjon i motefeltet vil jeg presentere designere som har arbeidet med sanselighet og moten som en kroppslig praksis. Jeg vil spesielt trekke frem den japanske designeren Issey Miyake og den konseptuelle belgiske designeren Martin Margiela.

På samme tid som teoretikere begynte å argumentere for mote som en kroppslig praksis, skjedde det omveltninger på motescenen i Paris. De japanske designernes inntog på 1980-tallet brakte med seg en ny tilnærming til hvordan man forholdt seg til kroppen. Akiko Fukai, direktør ved Kyoto Costume Institute, peker på at vestlig

mote tar kroppens naturlige former for gitt (Fukai, 2005, s. 22). Kunsthistoriker Karun Nordgård bruker designer Rei Kawakubo som et eksempel på japanernes unike moteestetikk: «Vår tids mote følger vanligvis kroppens form. Kawakubo derimot, draperer, svøper og 'bygger' sin egen form i stoffer og polstringer, slik at grensene mellom kropp og klær utydeliggjøres» (Nordgård, 2006, s. 214). Hun forklarer de japanske designernes unike uttrykk ved å knytte deres designpraksis opp mot kimonoen (Nordgård, 2006, s. 215). Kimonoen følger ikke kroppens former slik vestlige skredderplagg gjør, den nærmest ignorerer kroppens silhuett (Nordgård, 2006, s. 215). Plagget kan gjenkjennes som kimono først når den draperes rundt kroppen og festes med belte (Nordgård, 2006, s. 215). De japanske designerne viser en ny tilnærming til å skape klær. Plaggets form visker ut skillet mellom kjønn, alder og ulike kroppsfasonger (Nordgård, 2006, s. 215). Fukai presiserer at i japansk estetikk blir stoffer drapert på kroppen som en anerkjennelse av tekstiler som todimensjonale. Det resulterer i overflødig stoff kalt *ma*, som kan oversettes til rom (space) (Fukai, 2005, s. 22). Et eksempel på en japansk designer som har jobbet med rom og form er Issey Miyake.

### Issey Miyake

I vestlig design ser man helst at rynker og krøller skal bort. Man ønsker at klærne skal være rene, rette og strøkne. Issey Miyake forsto at han ikke kunne gjøre noe for å forbedre den vestlige moten, han ønsket heller å tilføre en ny tilnærming:

Western clothing is already perfect,[...] even if I tried, there is not much I could do to improve it. On the other hand, the Japanese kimono is a tradition frozen in time. It does not belong to contemporary life. My challenge as a clothing designer has been to create something different, not traditionally Japanese, not purely Western, but something which has the best of both: a new genre of clothing. (Sitert i Holborn, 1995, s. 44).

Etter å ha jobbet for store franske motehus, lanserte Miyake sin egen kolleksjon med sin egen visjon, i Paris i 1973 (Miyake, Udatert). Hans slagord ble *frihet*, som er spesielt fremtredende i måten han undersøker forholdet mellom klær og kropp (Holborn, 1995, s. 30). Den kroppslige friheten kommer til sin rett i hans ultimate plagg: *A piece of cloth* (Figur nr 1). Konseptet går ut på å forme klær av et enkelt firkantet klede som ofte har fått tilført ermer (Holborn, 1995, s. 42). Dette minimalistiske plagget har





Figur 1: A piece of cloth Issey Miyake, Spring/Summer 1976. Foto: Noriaki Yokosuka.

tydelige referanser til kimonoens tradisjonelle form (Holborn, 1995, s. 42). Miyake behersker kunsten å få et tekstil til å flyte med kroppen, en tydelig kontrast til vestens strenge konstruksjon av klær (Holborn, 1995, s. 42). Enkelheten i *A Piece of Cloth* er både klassisk og tidløs (Holborn, 1995, s. 42). Miyake presiserer: «I always try to get all my answers by returning to one piece of cloth, the most basic form of clothing» (Sitert i Holborn, 1995, s. 42). Fukai konstaterer at Miyake ble en anerkjent designer utover på 80-tallet med sine plisserte plagg (Fukai, 2005, s. 25). Han skaper voluminøse klær uten å klippe eller sy i tekstilet. Hans design er tilpasset det moderne livet, med lette, rynkefrie og rimelige klær (Fukai, 2005, s. 25).<sup>6</sup>

Miyakes utstilling *Making Things for the People* på Museum of Contemporary Art i Tokyo ble kuratert av Junichi Shioda. Han trekker frem at med Miyakes plisseringer, forandrer hver enkel kjole utseendet etter brukerens form og bevegelser (Shioda, 2000, s. 6). Dermed slipper han også unna uniformeringsfellen som masseproduksjon kan fange en i (Shioda, 2000, s. 6). Shioda konkluderer med at Miyakes tilnærming til å lage klær er en effektiv strategi: «This kind of clothing adds charm to life and is emotionally gratifying to the wearer» (Shioda, 2000, s. 6). Miyake har selv sagt:

I am interested in the space between the body and the clothes so that the body can feel entirely at ease. Because each person's body shape is different, this space creates an individual form. It also gives the wearer freedom of movement for body and spirit. (Sitert i Fukai, 2005, s. 65).

I plisseringene er det altså friheten som er gjeldende. Den japanske arkitekten Arata Isozaki beskriver hvordan Issey Miyake har rettet sitt fokus mot sameksistensen av tekstil og kropp: I bevegelse vil plagget bølge, flagre og folde seg i rommet rundt

---

<sup>6</sup> Fra Miyakes design vil jeg trekke en linje tilbake til antikken hvor man hadde et annet forhold til klær. De draperte og omslyngede klærne fra antikken endret seg sakte over tid (Welters & Lillethun, 2011). Nå beskrives ofte klassiskinspirerte klesdrakter som tidløse, noe som antyder at slike stiler befinner seg på utsiden av motens endrende natur. Her er det viktig å understreke at Miyake, og de andre japanske designerne, befant seg på innsiden av fenomenet *mote*, men med en ny tilnærming til klærs utforming og visjon for hvordan moten skulle tilpasses det moderne, frie mennesket.

En designer det er naturlig å sammenligne med Miyake, er den spanske designeren Mariano Fortuny, inspirert av klassisk stil lagde han mange variasjoner av plisserte silkekjoler på starten av 1900-tallet (Koda, 2003, s. 167). Disse kjolene var fleksible og fremhevet de naturlige formene til kroppen.

kroppen. Gjennom bevegelse blir tekstil og kropp til en felles enhet (Isozaki, 1978, s. 56).

### Martin Margiela

Den belgiske designeren Martin Margiela reflekterer rundt kropp og mote gjennom en kolleksjon basert på skredderbyster, som ble vist i 1997. I denne kolleksjonen brukte modeller klær laget av byster (Figur 2). Det jeg finner interessant ved denne kolleksjonen er forholdet mellom den «ekte» kroppen og kroppens mimesis i form av en skredderbyste. Ved å kle seg i bysten, blir forholdet vrent, og man berører spørsmål om hva som er ekte og hva som er konstruert (Brackman, 1997). Margiela syntes å vitenskapelig dekonstruere coutureteknikker, gjennom å identifisere og stykke opp måten klær ble skapt på, og rekonstruere praksisen og ideene til nye formasjoner (Evans, 2003, s. 35). Et annet eksempel er en anvendelig herrejakke, sydd sammen av sterkt industriepapir, formet for å minne om flatt mønsterkonstruksjonspapir (Evans, 2003, s. 36). Caroline Evans, professor i motehistorie og moteteori ved Central Saint Martins, forklarer at Margiela reflekterte rundt motesystemet med sitt design, og signaliserte den mørke siden av kapitalistisk modernitet (Evans, 2003, s. 36). Margielas design plasserer seg i historien som en virkning av de japanske avantgardene, som på 1980-tallet satt i gang en omveltning av hva som tidligere hadde blitt sett på som mote. De utfordret hva vesten hadde betraktet som «vakkert». Designet deres ble som sagt et motforslag til etablerte forestillinger om form, den kvinnelige silhuetten, kjønn og alder. Virkemidler som asymmetri, arkitektoniske former og fillete klær er noen av kjennetegnene.

Margiela ble en del av denne bølgen sammen med den nederlandske avantgarde gruppen *Antwerpen Six* og enkelte britiske designere. Utover på 90-tallet artikulerte deres arbeid en opplevelse av kulturell diskontinuitet, og transformerte «negative» ideer til kritisk og utforskende design (Evans, 2003, s. 7). Deres dekonstruerte form og eksperimentelle design var blant annet en reaksjon på moteverdenens luksusforbruk, hvor de så det som hyklersk å kun presentere lykkelige og skinnende *imager*, fremfor å utforske hele spekteret av menneskelige følelser (Evans, 2003, s. 7). Martin Margiela var en av de første designerne til å vende blikket tilbake til klesobjektet og prosessen



bak produktet (Teunissen, 2015, s. 23). Han lagde blant annet en kolleksjon som kunne bli brettet tilbake til dens originale mønsterdeler (Teunissen, 2015, s. 23).

Jeg ser likhetstrekk mellom intensjonen med min egen kolleksjon og Margielas designpraksis, ved at jeg ønsker å rebalansere måten man forstår klær på og skape en balanse mellom det sanselige og det immaterielle i moten. Med denne kontekstualiseringen som bakteppe, vil jeg nå presentere kleskolleksjonens intensjon.

### Intensjon

Konseptet har jeg hentet fra begrepet *utvikling*: bevegelse, endring, tilpassing, forandring. I dette ligger tre nivåer: det teoretiske i utvikling av motebegrepet (mot det sanselige), praktisk utvikling av draperi (uttrykk) og konstruksjon av foranderlige plagg (funksjon). Jeg vil benytte meg av pleddets fysiske egenskaper ved å lage en kolleksjon som fremhever og forsterker det materielle. Dette gjør jeg ved å antyde pleddets stofflighet i drapert form. Jeg velger å jobbe med pledd som utgangspunkt for å undersøke forholdet mellom mennesker og klær. Pledd er et tekstil som blir brukt i sin helhet, noe de fleste har et forhold til. Med dette forholdet tenker jeg på vår hverdagslige bruk av pledd i hjemmet, hvor pleddet blir brukt for dens varmeegenskaper og innpakking av kroppen - en beskyttelse og trygghet. Ved å lage klær av pledd har jeg til hensikt å formidle verdier som nærhet og sanselighet, som jeg mener har forsvunnet fra oppfatningen av mote. Her vil jeg hen vise til kapitlene *Mote som språk* og *Mote som en kroppsligpraksis* over. Kolleksjonen vil være en metamorfose, hvor pledd utvikles fra et rett og kroppsnært plagg til en komplisert sammensetning av form. Ved at jeg som designer vektlegger det sanselige og de praktiske aspektene i draperiet, utfordrer jeg motens immaterielle verdi. Jeg velger å fokusere på sanselighet for å undersøke alternative verdier i motebegrepet, hvor det sanselige vil være en motvekt til iscenesettelsesverdien som jeg mener har forstyrret vårt forhold til klær. Isenesettelsesverdien ser Gernot Böhme som et problem utviklet i kapitalismen. Plagg som blir kjøpt, som ikke blir brukt, og som ikke har noen verdi utenom iscenesettelse, kan påvirke oss slik at vi blir fremmedgjorte overfor klær.

Draperiets materielle forutsetninger, spenst og kvalitet, kan fungere som en





Figur 2: Antrekk fra Maison Margiela 1997. Foto: Condé Nast Archive

refokusering for gjeldende motepraksis. Intensjonen er å spille på og utnytte iscenesettelsesverdien, ved å iscenesette det materielle gjennom draperingsteknikk. Draperiet får da en iscenesettelsesfunksjon, og løfter frem pleddenes formegenskaper og sanselighet. I overført betydning kan det indikere at mote som et konsept kan skifte fokus fra overfladisk symbolbruk som uttrykker abstrakte livsstiler og fiktive identiteter, til å ha et reelt fokus på faktiske materialers egenskaper, kvalitet og passform. I en rebalansering vil mote kunne forstås som en immateriell tilleggsverdi til klær, samtidig som moteklær kan være meningsbærende i seg selv. Stikninger som illustrerer mønsterkonstruksjon vil være med på å iscenesette draperiet, som en kontrast til den materielle, draperte formen og som et bilde på den abstrakte kroppen som jeg mener moten står for i dag<sup>7</sup>. Oppgaven er bygget på en forståelse av at en fokusering på de sanselige kvalitetene (materiell kvalitet) i klær og mote kan bidra til mer holdbar klesproduksjon og forbruk.

### Målgruppe

Ved å skape personas for en kolleksjon, kan man ende opp med å konstruere en målgruppe som tipper over og blir fiktive identiteter ingen kjenner seg igjen i. Hvis man har en typisk generell målgruppe kan man risikere å ikke treffe noen. Derimot kan man med en spesifikk og konkret kundebeskrivelse plutselig treffe flere enn intensjonen, ettersom det distinkte kan være interessant. Derfor har jeg tenkt til å beskrive en bestemt person: Kvinnen som vil ønske å gå i denne kolleksjonen er interessert i kultur. Hun deltar jevnlig ved ulike arrangement som vernissasjer og går i operaen. Jeg velger å kalle henne Anne. Hun har et minimalistisk preg over garderoben med et gjennomgående rent fargeutvalg. Til tider kjøper hun noen spesielle antrekk som skiller seg ut. Anne er materialbevisst og ønsker å investere i enkelte plagg som setter henne ut av komfortsonen, men som likevel holder seg innenfor den sosiale settingen. En gang i måneden går hun til frisøren, hun har et ungt og «naturlig» utseende. Hun bruker minimalt med sminke og håret er voksent og strukturert i en moderne «bob». Klesstilen hennes kan til tider bli beskrevet som

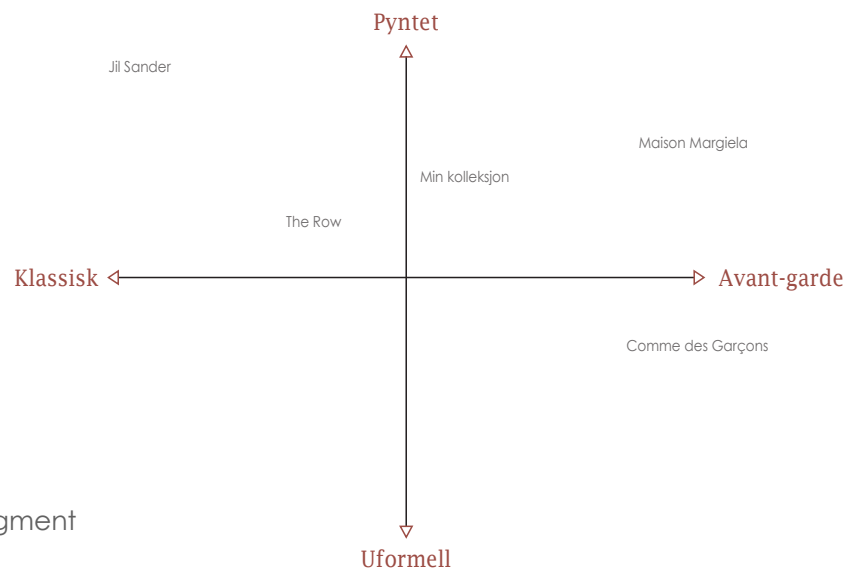
---

<sup>7</sup> *Stikninger* er en rettsøm, ofte brukt til å stikke sømmonn fast. I denne oppgaven bruker jeg begrepet om pyntestikninger sydd med symaskin, som en variant av broderi.

sanselig og kreativ, men er for det meste moderne og enkel. Anne har en ledende stilling innen den kreative bransjen og har god råd. Hun er som regel en veldig opptatt person, men drar på en lang ferie en gang i året. Da drar hun til Argentina og besøker familien til mannen hennes. Vennene hennes beskriver Anne som intelligent og selvstendig, og mener hun har en elegant fremtoning.

## Segment

Jeg har plassert kolleksjonen i et høyere segment, grunnet bruk av materialer med høy kvalitet og produkter som er tidskrevende å utvikle. For å illustrere hvor kolleksjonen plasserer seg i forhold til andre eksisterende merker, som jeg mener er opptatt av form og materialitet, har jeg laget en graf (Figur 3). Kolleksjonen vil være mer pyntet enn uformell på bakgrunn av at snittene og passformene har et stramt uttrykk. Ullmaterialet vil imidlertid myke opp helhetsinntrykket og løsne opp de stramme formene. Jeg har derfor plassert den mellom The Row, som har klær som har et mer avslappet uttrykk, og Maison Margiela (Ready to wear) som er strammere i uttrykket. Min kolleksjon er mer avantgarde enn klassisk. Det er blant annet en konsekvens av materialvalget som kommer til å gi et fyldig og maksimalistisk uttrykk. Derfor har jeg plassert den nærmere Comme des Garçons (mer eksperimentell) enn Jil Sander (mer klassisk) på aksene. Alle disse designerne er plassert i modellen på bakgrunn av at de etter min mening er merker som er opptatt av snitt, farge og fasong, samt at de fleste har en del draperi i sine kolleksjoner.



Figur 3: Segment



# 3. Metode

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for oppbygningen av oppgavens forskningsdesign. Jeg vil ta for meg hvilke fagfelt som vil bli benyttet. Videre vil jeg gå inn på oppgavens metodologi, metodiske verktøy og forventet resultat av forskningsarbeidet.

## Forskningsdesign

Dette forskningsarbeidet er ikke bygget opp på en fastsatt og standardisert metode. Metoden avhenger av forskningsspørsmålet, som i dette tilfellet er en undersøkelse av en praktisk utvikling, for å få innsikt i et problemområde hentet fra praksisen: et dominerende fokus på immaterielle imageverdier samt fravær av oppmerksomhet rettet mot materielle kvaliteter. I oppgaven vil jeg forflytte meg mellom praksis og teori, som vil ha en innvirkning på hverandre. Gjennom bøkene *Practice-led research, Research-led Practice in the Creative Arts* (Dean & Smith, 2009) og *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (Barrett & Bolt, 2007) har jeg funnet ulike forskningsmetoder som anerkjenner forskeren som praktisk aktør.

## Sansning og hermeneutikken

Det valgte forskningsspørsmålet bygger på et kunnskapssyn hvor sansene og erfaring vektlegges. For å utforske det sanselige i moten blir det naturlig for meg å gå rett til materialene og jobbe praktisk. Jeg støtter meg til det Estelle Barrett skriver i *Practice as Research* (2007): «We propose that artistic practice be viewed as the production of knowledge or philosophy in action. Drawing on materialist perspectives [...], our exploration of artistic research demonstrates that knowledge is driven from doing and from the senses» (Barrett, 2007b, s. 1). Gjennom en kreativ praktisk tilnærming til forskning fremmes synet på at kunnskap blir erkjent gjennom å gjøre, erfare og sanse. På bakgrunn av problemstillingen vil jeg som moteaktør ta i bruk kunstens fagfelt og bruke estetisk filosofi for å hente ut kunnskap fra det empiriske materialet.

Dette fagfeltet kan ha overføringsverdi til motefeltet med tanke på at design og kunst har mange likhetstrekk, blant annet at både kunst og mote er visuell og materiell kultur og ofte refererer til noe uten for seg selv. Gjennom begreper funnet i estetikken og filosofien vil jeg hente ut nye perspektiver på sanselighet i moten fra det empiriske materialet. For at ikke teoriene skal overgå kleskolleksjonen, vil jeg bruke en hermeneutisk vekselvirkning under prosessen mellom teori og praksis. Jeg baserer meg på Barrett som skriver at en hermeneutisk forskningstilnærming anerkjenner individuell forståelse, subjektive tolkninger og at det finnes ulike perspektiver på virkeligheten (Barrett, 2007b, s. 4-5). Dermed blir det viktig å sette forskningen og praksisen inn i ulike kontekster og kunne reflektere rundt hva de genererer, og forstå at de aldri vil stå alene og isolert. Denne formen for forståelse av verden kan ses i sammenheng med den *aletiske hermeneutikken*, også kalt den undersøkende hermeneutikken. Hermeneutikken er både en vitenskapelig metode og filosofisk teori om forståelse (Alnes, 2015). Innenfor den aletiske retningen søker man teori om *forståelse for sammenheng*. Konteksten er imidlertid ikke absolutt og uforanderlig. Alvesson og Sköldberg peker på at man ved å sette saker inn i nye kontekster kan oppnå original forskning (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 206). Ved å bruke estetiske og filosofiske perspektiver som omhandler sanselighet og benytte meg av deres begreper, kan praksisen settes inn i nye kontekster og sammenhenger. Jeg støtter meg til Sissel Gunnerøds avhandling når jeg benytter meg av begreper for å få kolleksjonen i tale (Gunnerød, 2014, s. 19). Hun skriver at noen ganger er verket større og rikere enn begrepene, og det taler for å være eklektiker (Gunnerød, 2014, s. 19). Derfor bruker jeg flere begreper for å fremhente kolleksjonens mening. Begrepene blir også en hjelp til å «systematisere» kunnskapen. Målet med analysen av kolleksjonen er hentet fra problemområdet: å skape et utgangspunkt for refleksjon for hvordan vi omgås klær og utfordre en dominerende tendens til å fokusere på det immaterielle og det visuelle i moten.

## Forskningsmetodisk univers

### Kvalitativ forskning

Valg av metode må tas ut fra muligheter for å kunne svare på problemstillingen. Med



tanke på at jeg ønsker å gå dypt inn i et bestemt tema, sanselighet, med en bestemt teknikk, drapering, vil jeg argumentere for at en triangulering mellom kvalitativ- og performativ forskningsparadigme egner seg best som utgangspunkt. Innenfor kvalitativ forskningsmetode har jeg mulighet for å gå inn i et spesifikt fenomen med innlevelse, parallelt som jeg kan ta et steg utenfor for å forsøke å se et større perspektiv, en helhet eller mening. Refleksjon blir en avgjørende faktor for å sette fenomenet i en helhet. Gjennom boken *Tolkning och Reflektion* (2008) fokuserer Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg på kunnskap som en utviklingsprosess der det empiriske materiale konstrueres og tolkes (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 20). Deres metode passer mitt epistemologiske syn, hvor jeg vektlegger en balansegang mellom det sanselige konkrete og det konstruerte abstrakte. Ved å aktivt tolke, skaper man bilder for seg selv og andre som kan løfte frem hvordan opplevelser, situasjoner og relasjoner kan forstås (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 21). Derfor blir den kritiske refleksjonen av hva det empiriske materialet betyr og hvorfor man akkurat velger disse tolkingene, viktig som en validitetsfaktor (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 21). Ut fra disse perspektivene har jeg valgt å kalle den teoretiske delen av forskningsdesignet en *teoretisk-filosofisk refleksjon*.

### Performativ forskning

Professor Brad Haseman observerer i *A Manifesto for Performative Research* hvordan den kvalitative forskningskategorien de siste tiårene har blitt strukket utover sine grenser, på grunn av en økende interesse for å utføre forskning gjennom praksis (Haseman, 2006, s. 4-5). Derfor introduserer han et tredje paradigme i tillegg til det kvalitative og kvantitative, et *performativt forskningsparadigme*. Dette tredje paradigme har likheter og bygger på kvalitativ forskning, men skiller seg fra det ved måten forskeren velger å uttrykke forskningens resultat (Haseman, 2006, s. 5). Innenfor det performative paradigmet vil forskningens resultat bli presentert som symbolsk data, i mitt tilfelle som en kleskolleksjon der formålet er å utforske et konsept (Haseman, 2006, s. 5). Videre skilles det kvalitative og performative perspektivet ved at kvalitativ forskning gjerne handler om forskning *på* praksis, ikke *i* praksis (Haseman, 2006, s. 2). På bakgrunn av at jeg ønsker å utforske sanseligheten *i* praksis samt forske *på* sanselighet som et bidrag til moten, vil jeg benytte meg av

en kombinasjon av relevante metoder fra dette nye paradigme, med mer tradisjonelle metoder som blir brukt i kvalitativ forskning. Formuleringen 'å forske *på* sanselighet' betegner den teoretiske diskusjonen hvor jeg benytter meg av teorier og begreper for å reflektere og skrive om det praktiske som er gjort.

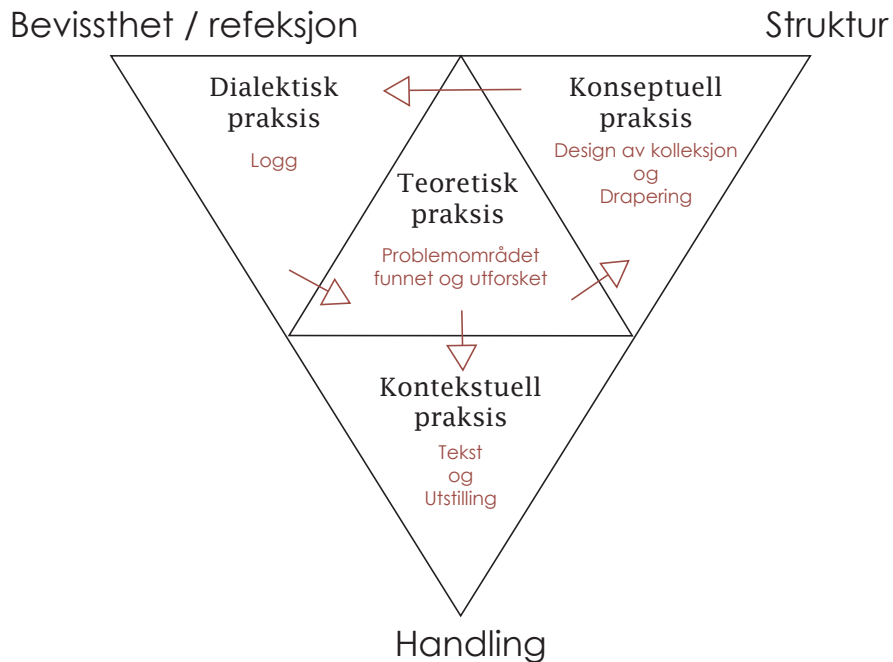
### Praksisledet forskning

Rammene for den kreative praksisen er å lage en kleskolleksjon som utfordrer mote forstått som immateriell.

Innenfor det performative forskningsparadigmet finnes det flere variasjoner av metoder. Design er mitt praksisfelt, mens det meste som er skrevet om praksis som forskning er forbeholdt kunst. Likevel finnes det mange likheter mellom de kreative prosessene i kunst og design. Jeg ser derfor en overføringsverdi fra det kunstneriske forskningsfeltet til annen kreativ praksis, og har valgt en *prosessdreven tilnærming* til området som skal forskes på. Mitt utgangspunkt er at draperinger egner seg til å uttrykke sanselighet, men har fri og åpen tilnærming til undersøkelsens utfall. Hazel Smith og Roger T. Dean forklarer at en prosessdreven tilnærming tillater at forskningsarbeidet endres i takt med oppdagelser som gjøres underveis (Dean & Smith, 2009, s. 23). I oppgaven har jeg valgt å gå i gang med praksis fra første stund, basert på metoden praksisledet forskning, hvor oppgaven har formet seg etter hvert som prosessen formet forskningsfeltet mitt. I praksisledet forskning (practice-led research) vektlegges innsikten, konseptualiseringen og teoretiseringen som trer frem når en kunstner reflekterer over og dokumenterer sin egen kunstneriske praksis. Dean og Smith konkluderer med: «Practice as research can best be interpreted in terms of a broader view of creative practice which includes not only the art work but also the surrounding theorisation and documentation» (Dean & Smith, 2009, s. 5). Figur nummer 4 illustrerer rammeverket til oppgavens praksisledede forskningsmetode. Den er basert på kunstteoretikeren Graeme Sullivans modell fra teksten *Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research* (Sullivan, 2009, s. 49). Den teoretiske praksisen jeg har valgt å kalle en teoretisk-filosofisk refleksjon, binder de fire områdene sammen. Her er oppgavens problemområde funnet og utforsket, som i masteroppgavens tilfelle er klær forstått som symbol i motefeltet og dermed



et transendert fenomen. De intuitive tankene og refleksjonene som skal analyseres, springer ut fra *den konseptuelle praksisen*, og tar form gjennom drapering av pledd og design av en kleskolleksjon som en praktisk utforskning av problemområdet. Sullivan understreker at det er i denne delen av forskningen at forskeren bruker sin kapasitet til å «tenke gjennom mediet» (Sullivan, 2009, s. 50). I *den dialektiske praksisen* får jeg mulighet til å undersøke og tolke prosessen som har blitt opplevd, erfart, følt, levd og rekonstruert (Sullivan, 2009, s. 50).



Figur 4: Rammeverk til oppgavens praksisledete forskningsdesign

Det empiriske materialet til min oppgave blir samlet gjennom dokumentasjon av utviklingen av kleskolleksjonen. Denne utforskningen bygger på den kreative prosessen og blir dokumentert gjennom en loggbok. For å undersøke den praktiske skapelsesprosessen i loggboken, foreslår Barrett og Bolts at man beskriver hvilke sammensetninger av spesifikke materialer, metoder og prosesser som muliggjorde gjennombrudd eller ny forståelse av konstruksjonen (Barrett, 2007a, s. 195). I denne undersøkelsen vil det være en beskrivelse av fremstillingen av en kleskolleksjon, laget av ullpledd med draperi som teknikk. Jeg vil også bruke bilder som dokumenterer utviklingen av kolleksjonen. *Den kontekstuelle praksisen* har til hensikt å sette utforskningen i kontekst, hvor man «tenker i en setting» med et lokalt fokus med en global rekkevidde (Sullivan, 2009, s. 50). Det vil bli gjort gjennom masteroppgavens skriftlige del der jeg vil benytte meg av begreper for å sette kolleksjonen i en teoretisk sammenheng. Den kontekstuelle praksisen vil også komme frem gjennom forskningsprosjektets praktisk-estetiske utstilling.

## Tolkningsstrategier

### Å tenke med begreper

Hvordan generere ny kunnskap gjennom praksisledet forskning? Sullivan argumenterer for nødvendigheten av å søke seg forbi gjeldende holdninger, antagelser og forsikringer innen kunnskap, uavhengig av om opprinnelsen til den nye kunnskapen er stabil eller ustø (Sullivan, 2009, s. 62). Han skriver: «To fully consider the impact this quest for new knowledge has on the self, others and communities requires a new responsibility on the part of artist-researchers to take up the challenge of theorising their practice [...]» (Sullivan, 2009, s. 62). For å hente noe ut av kolleksjonsutviklingen, er den kreative forskeren nødt til å ta i bruk begreper, stille spørsmål til hva som er blitt gjort og hva innsikten betyr for feltet. Dette kan vi se i sammenheng med hvordan kunsthistoriker Siri Meyer forklarer hvordan dømmekraften virker i estetikken:

[Dømmekraften] stiller betrakteren åpen for alle sanseinntrykk. I følge Kant er mennesket utstyrt med en innbilningskraft som omdanner sanseimpulser til konkrete forestillinger. Når dømmekraften er i funksjon, forventer vi ikke at disse forestillingene skal

underlegges et gitt begrep. Tvert i mot, vi bruker begrepene til å reflektere over det vi ser, uten å konkludere med en endelig og enstydig bestemmelse. (Meyer, 2015, s. 18)

Det er nettopp det som skal skje: Ved å anvende begreper kan jeg reflektere over det jeg har erfart og sette det i sammenheng. Begreper jeg kommer til å benytte meg av er *iscenesettelsesverdi, blanding, variasjon og sansning gjennom berøring*. Med tanke på at jeg har en hermeneutisk tilnærming til forskningen, vil teoriene og begrepene som skal anvendes rundt empirien, bli valgt ut som et svar på den prosessen. Sullivan peker på at kunstneren, eller i mitt tilfelle designeren, tar på seg rollen som både forsker og det som blir forsket på (Sullivan, 2009, s. 51). Dette resulterer i at perspektivene fra de ulike ståstedene endres, ut fra at både den kritiske forskningen og den kreative utøvelsen er refleksive prosesser (Sullivan, 2009, s. 51). Derfor blir refleksivitet en viktig strategi i oppgaven og vil bli brukt i analysen. Refleksivitet oppstår når den kreative forskeren handler ut fra det utforskede materialets forutsetning for å generere nytt materiale, som umiddelbart virker tilbake på forskeren, som i sin tur responderer på utviklingen (Haseman & Mafe, 2009, s. 219). Gjennom dette kan det oppstå tvil om hensikt, effekt og kontroll (Haseman & Mafe, 2009, s. 219). Disse refleksive tankene kan gi et grunnlag for videre refleksjon og kan plukkes opp i analysen av prosessen.

## Refleksivitet

Hensikten med dokumentasjonen av praksisen er å registrere hva som er gjort for å hente ut materialet som kan analyseres i oppgaven. Loggboken blir et verktøy i tolkningen og diskusjon av praksisen, hvor jeg vil trekke frem ulike erfaringer fra prosessen som jeg ser er relevant for utviklingen av kolleksjonen. Avveininger som må tas med denne metoden, er hvordan man kan finne ut hva som er relevant analysemateriale. Jeg vil i løpet av oppgaven følge Barretts foreslåtte punkter for analyse og diskusjon:

1. Kritisk engasjement og kryssreferanser mellom teori og praksis,
2. Identifisering av bemerkelsesverdige øyeblikk og gjennombrudd i praksisen.
3. Beskrivelse av hvilke sammensetninger av spesifikke materialer, metoder og prosesser som muliggjorde gjennombrudd eller ny forståelse.

4. Sammenligne oppgaven med andre prosjekter innenfor samme praksis.
5. Avgjøre om prosjektet har åpnet opp for potensiell ny praksis og ny forskning innen det valgte området.

(Fritt oversatt, Barrett, 2007a, s. 195)

## Utvalg

I denne oppgaven kommer jeg til å presentere hendelser som var problemløsende og endringer som var avgjørende for prosessen. Metodisk tar jeg som forsker utgangspunkt i tolkning gjennom en veksling mellom del-helhet og forforståelse-forståelse av det som skal undersøkes (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 201). Med en hermeneutisk spiral vil jeg illustrere prosjektets vekselvirkning mellom praksisledet utforskning og teoretisk forståelse (Figur 5).

Masteroppgaven er bygget opp av flere faser. Etter forarbeidet til masteroppgaven, har jeg blitt opptatt av sansning i moten. Denne interessen oppsto som en reaksjon på den toneangivende forståelsen av mote som et immaterielt fenomen og verdi, både i moteteori og i praksis. Jeg har lest Gernot Böhme som en inngang til begrepet sanselighet og fagfeltet estetikk. For å forske på sanselighet ble det naturlig for meg å gå rett til materialene og jobbe praktisk. Ull og draperi ble benyttet for å utforske sanselighet og bygge opp et konsept for kolleksjonen. Et stykke ut i prosessen kom spørsmålet om hvordan jeg skulle forholde meg til det visuelle, i en kolleksjon som skulle vektlegge det materielle. Som et svar, satt jeg meg inn i begrepet materialitet. Videre erfarte jeg at materialet ikke lot seg temme, «levde sitt eget liv» og tok overhånd. De kaotiske draperingene og formene ble normen. Derfor bestemte jeg meg for å bruke Michel Serres sin tekst *The Five Senses* (2008) for å si noe om å slippe opp, la kaoset komme til sin rett og forstå møte mellom materialene og kroppen.

## Validitet

Ved å følge Barretts punkter kan man skille mellom kunstnerisk praksis og kunstnerisk forskning. Men hvordan ivaretar kunstnerisk forskning verdier som relabilitet og validitet? Svein Østerud forklarer at: «Reliabiliteten er avhengig av at man har et instrument som gjør det mulig å gjenta observasjonen under tilnærmet identiske

## Praksisledet struktur

**Fase 5:**  
Opplevelse av  
kolleksjonen

Hvordan er det å sanse  
klærne på kroppen?

Slippe opp og "la  
tekstilet leve sitt  
eget liv"

Problemer med avslut-  
ning av på plaggene.  
Materialet tar over.

Ulls materielle egenskaper

Mønsterkonstruksjon:  
bilde på den konstruerte  
kroppen

Drapering  
△  
Sanselighet

Kritisk til mote forstått som  
immateriell

Blanding

Variasjon

Berøring  
△

Michel Serres  
The Five Senses  
(2008/1985)

Tingenes fysiske substans  
og en abstrakt sosial  
vekselvirkning/mening

△  
Bjarne Rogan og Saphinaz-  
Amal Naguib

Materiell kultur og kulturens  
materialitet (2011)

Kritikkpotensial i esteti-  
seringen av det reelle

"Iscenesettelsesverdi"  
△

Gernot Böhme  
Asthetik (2001)

Forforståelse/ny forståelse

Figur 5: Undersøkelsens hermeneutiske spiral

omstendigheter» (Østerud, 1998, s. 122). Denne verdien er ikke like relevant i praksisledet forskning. Når man arbeider innenfor det performative og kvalitative paradigmet, jobber man innenfor en epistemologisk tradisjon, hvor virkeligheten forstås som konstruert, og tolkes gjennom menneskelig sansning og erfaring. Forskerens oppgave er å vise ett eller flere perspektiver på virkeligheten, utfra utømmelige mengder perspektiver. Forskeren vil gå dypt inn i et tema eller problemstilling ved å se på ett spesifikt fenomen. Slike forskningsmetoder lar seg ikke nødvendigvis gjenta av andre forskere. Å jobbe praksisledet innebærer en erkjennelse av kunnskap som ustabil, flertydig og flerdimensjonal, at kunnskap kan ha emosjonell eller affektiv tilknytning, og ikke nødvendigvis kan bli formidlet med presisjonen til matematiske bevis (Dean & Smith, 2009, s. 3). Fra et naturvitenskapelig perspektiv vil dette ses som en svakhet med metoden, hvor man i humaniora er fortrolig med at forskningen ikke er etterprøvable og at den utarbeidete innsikten ikke ses på som en «sannhet». Derfor blir validiteten eller troverdigheten viktigere i denne forskningssammenheng. At forskningen har troverdighet handler om å følge sjangeren til den metodemodellen man bruker (Østerud, 1998, s. 125). I henhold til mitt valg av praksisledet forskningsmetode vil jeg fokusere på å ivareta gjennomsiktigheten i prosessen, altså med dokumentasjon av prosess, slik at det blir lettere å følge valg og retninger tatt innenfor forskningen. En del av dokumentasjonen vil være bilder av prosessen og det er viktig å understreke at valg av objektiv og vinkel er en subjektiv vurderingsprosess. Østerud observerer at fotografi ofte er brukt til å argumentere for reliabiliteten til forskningen (Østerud, 1998, s. 122). Han skriver at man er tilbøyelig til å oppfatte et fotografi som «[...] 'sant' i den forstand at det inneholder et visuelt spor av den delen av virkeligheten kameraet var rettet mot» (Østerud, 1998, s. 124). Likevel er det viktig å huske på at bildene er sosialt og teknisk konstruert (Østerud, 1998, s. 124). Derfor vil loggboken med bildene bli et virkemiddel for å formidle mitt valgte perspektiv, ulike valg og forskerprosessen, heller enn et «sant» bilde av virkeligheten.

## Forventning til metode

Med tanke på den valgte metoden, kan jeg ikke forutse et gitt utfall av oppgaven. Masteroppgavens sluttresultat vil bestå av en kleskolleksjon, en reflekterende tekst

og en utstilling hvor hensikten er å sette praksisen i kontekst. Sullivan fremhever at en viktig del av praksisledet forskning involverer å skape mening fra informasjonen som er samlet, slik at den kan bli oversatt til en form som kan kommuniseres til andre. Kunstfeltets reflekterende tradisjon muliggjør en deltagende utveksling mediert i kunstverket, for både kunstneren og betrakteren, hvor resultatet ofte er endring og transformasjon (Sullivan, 2009, s. 50). Ved å samle inn data gjennom praksis, kan man forvente å få et innblikk i designavgjørelser tatt i prosessen. Jeg vil ikke finne et objektivt allment svar på problemstillingen, men kan likevel oppnå en refleksiv forståelse. Her støtter jeg meg til Brad Haseman og Daniel Mafe som fokuserer på at målet for praksisledet forskning ikke er å finne en sannhet eller virkelighet, men å utfordre gjeldende syn (Haseman & Mafe, 2009, s. 217). Akkurat som problemområdet gradvis utvikles gjennom prosessen, vil ulike gevinster fra forskningen sannsynligvis utvikle seg og tre frem på samme måte (Haseman & Mafe, 2009, s. 217). De fremhever at det er gjennom gradvis fremvekst og kompleksitet at praksisledet forskning genererer utfall (Haseman & Mafe, 2009, s. 218). Samtidig fremhever de at « [...] it is only when the practical is located within critical contexts that findings can begin to be established » (Haseman & Mafe, 2009, s. 216). Videre er det viktig at man som praksisledet forsker nøye overveier hvilken kontekst man plasserer forskningen i, for all mening er kontekstbunden. Haseman og Mafe fremhever komplikasjonene ved denne overveielsen: Selv om mening er avgrenset eller spesifisert av den gitte konteksten, så er kontekster i seg selv ubegrensede (Haseman & Mafe, 2009, s. 216).





# 4 • Den praktiske undersøkelsen

I dette kapittelet vil jeg gjennomgå prosessens ulike faser, før jeg oppsummerer de viktigste erfaringene som gir grunnlaget for den teoretiske tolkningen. Prosessens hovedfaser vil bli presentert kronologisk, mens den fjerde fasen, den parallelle utviklingen og produksjonen av hvert enkelt plagg, vil bli gjennomgått tematisk, altså hvert plagg for seg. Dette kapittelet er bygget på en loggbok med bilder som ble tatt for å dokumentere prosessen, hvor erfaringer og spørsmål som dukket opp underveis, ble notert.

**1.Fase:** I den første fasen dominerer en fri tilnærming til drapering, som blir mitt verktøy i designpraksisen. Utprøving blir gjort på liten byste med ulike materialer.

**2.Fase:** I andre fase tar jeg et steg ut fra å være i materialene for å systematisere og sette de ulike draperiene inn i grupperinger. Formålet med dette er å vurdere hva som skiller dem, deres ulike funksjoner og uttrykk.

**3.Fase:** Den tredje fasen involverer sammensettingen av kolleksjonen og beskrivelsen av intensjonen som blir jobbet med parallelt, og er bygget på prosjektbeskrivelsen formulert under forarbeidet.

**4.Fase:** I den fjerde fasen blir kolleksjonen utviklet gjennom modellering og mønsterkonstruksjon. Her endres også noe av designet på bakgrunn av utprøvinger gjort i større format.

**5.Fase:** I den femte og siste fasen blir kolleksjonen beskrevet som helhet, både fra et bærer- og betrakterperspektiv. Erfaringer av å jobbe i materialet fra Lillunn blir også beskrevet.

Empirien fra den praktiske utforskningen er i sin helhet for omfattende til å tas med i oppgaven. Jeg vil derfor presentere utvalgte bilder og beskrivelser fra loggboken som en inngang til hvordan innsamlingen ble håndtert, og utbrodere ulike steder i prosessen som fremtrer som avgjørende eller problemløsende. Med tanke på problemstillingene er det utviklingen av en kolleksjon som er bakgrunn for undersøkelsen av det sanselige ved draperiet. Derfor vil jeg først av alt gjenta spørsmålene for å minne om hva jeg ser etter i praksis:

Hvordan kan utvikling av en kleskolleksjon undersøke draperiet som sanselig form?

Kan man bruke draperi som en alternativ tilnærming til motens dominerende fokus på det immaterielle? I så fall hvordan?

Jeg vil nå gå i gang med med å beskrive prosessen.

## Fase 1: Intuitiv tilnærming til drapering

### Utprøving på liten byste og skissering

I den første fasen draperer jeg tekstiler rundt en liten byste i halv størrelse for å få en intuitiv forståelse for hva materialet kan brukes til. Selv om jeg planlegger å bruke ullpledd fra Lillunn, tester jeg likevel andre materialer for å se etter forskjeller i egenskapene. På bysten fester jeg tekstiler av ulike størrelser og materialkvaliteter med knappenåler, som dokumenteres gjennom foto og skissetegning. Når man tegner en drapering blir man klar over draperingens romlige form og oppmerksom på dens lys og skyggevirking. I modelleringen blir man kjent med stoffets materielle egenskaper, som fall og spenst. Med tanke på at bysten er i halv størrelse, blir disse egenskapene kraftig forsterket. Derfor blir man nødt til å gjøre de samme draperingene på stor byste for å få riktige dimensjoner. Et eksempel på dette er en prøve på en type jakke i lite format, med hull som deler av jakken kan dras gjennom. Denne utprøvingen oppleves massiv og voldsom, noe den nødvendigvis ikke vil bli i stort format. Dette eksempelet vil jeg komme tilbake til senere.

## Fase 2: Gruppering av ulike typer drapering

For å bearbeide den første fasen, den intuitive utprøvingen av draperi, blir skissene sortert i ulike kategorier i fase 2. Slik ser den første inndelingen ut:

1. **Knyting:** Forandring, plissering, detaljer, tilpasningsmuligheter.
2. **Geometri og bretteing:** Zero-waste, stramt, matematisk, Østen-inspirert uttrykk: origami.
3. **Firkant med festepunkt:** Zero-waste, geometrisk, stramt, kan kneppes på ulike steder: forandring i form, tilpassing, aktiv metode. Maskulint og minimalistisk.
4. **Opphengsdrapering:** Kan endres, kan kneppes på ulike steder: forandring i form, tilpassing, aktiv metode. Mer kunstnerisk/tilfeldig uttrykk. Feminint.
5. **Gjennomdrapering:** Kan reguleres til kroppsfasong, tilpassing. Feminint. Plissert. Detaljer.
6. **Sammentrekningsteknikk:** Kaotisk, eksperimentelt uttrykk, mindre brukervennlig, mye stoff, kaosteori og Deleuze.
7. **Konsept 'Mønsterkonstruksjonsstikninger':** Løs, sjal/pledd form. Flytende i bevegelse. Utvikling: sy om til formsydd kåpe når man er lei/ønsker forandring. Metamorfose, Overflatedetaljer. Tilknytning til plagget gjennom diy (Do it yourself).
8. **Volang:** Feminint. Bevegelse, energisk uttrykk.
9. **Draperistudier:** Klassisk, kunst orientert, mindre praktisk, tidløst, kulturellt relatert (eks. sari).

(Loggbok)

Navnene jeg har satt på de ulike kategoriene brukes videre i oppgaven. Det eneste jeg vet på dette tidspunktet er at jeg vil undersøke sanselighet, men har foreløpig ingen formening om hvilken funksjon eller tema kolleksjonen skal utforske. I løpet av prosessen er jeg innom ulike konsepter som Zero-waste (altså mønsterkonstruksjon uten avfall), klærs tilknytningsmuligheter (Tim Coopers Longer Lasting Products) og filosofiske tilnærminger som kaosteori og Deleuze.

For å snevre meg inn mot et tema, velger jeg ut noen kategorier som kan videreutvikles. De spesifikke kategoriene blir vurdert i henhold til en prosjektbeskrivelse som blir utviklet parallelt. Kategoriene som går videre, er valgt ut fra teknikkens mulighet for å bli formet, modellert til romlig form og forandret. Grupperingene som jeg mener møter disse kriteriene er *sammentrekningsteknikk*, *opphengsdrapering*, *gjennomdrapering* og *konsept: mønsterkonstruksjonsstikninger*. Jeg vil nå gå nærmere inn på disse gruppene som blir viktig videre i prosessen og forklare hvorfor de er valgt ut.

### Gjennomdrapering

Det første eksempelet jeg nevnte fra den intuitive fasen, velger jeg å kalle *gjennomdrapering*. Med gjennomdrapering mener jeg draperinger som blir skapt av å trekke deler av plagget gjennom hull som finnes i andre deler av plagget. Tekstilet som blir trukket gjennom hullet, får små, linjeformede folder. En slik type drapering er illustrert med figur 6 og 7. Denne teknikken tester jeg også ut i bomullslerret for å finne flere alternative løsninger (Figur 8 og 9). Her brukes åpningene som lukningsmetoder, ermehull og halsutringning. Denne draperingsteknikken er interessant fordi den gir variasjonsmuligheter i måten man ikler seg plagget. Samtidig åpner denne draperingsteknikken opp for å regulere passformen til ulike kroppsfasonger.

### Sammentrekningsteknikk

Med betegnelsen *sammentrekningsteknikk* refererer jeg til stoff-flater som er festet sammen på ulike steder for å skape folder i materialet. Teknikken går ut på å strukturere ullstoffet ved å trekke og feste sammen materialet på ulike steder ved bruk av håndsøm. Utprøvingen oppnår en tilfeldig struktur. Videre gjentar jeg dette med symaskin og syr noen av foldene som innsnitt for å flate ut strukturen og skape linjer (Figur 10). Uttrykket til prøvelappen er organisk og mykt, og samtidig maksimalistisk. Det spesielle med denne teknikken er at man ikke kan oppnå nettopp dette uttrykket i noe annet materiale enn tekstiler med spenst og formbarhet. Jeg prøver ut den samme teknikken i bomullslerret for å understreke dette, og får et helt annet uttrykk (Figur 11). Her blir de ulike foldene kantete og helhetsinntrykket blir mer geometrisk. Jeg mener sammentrekningsteknikken er interessant fordi teknikken

Figur 6 og 7



Liten byste: Gjennomdrapering foran



Liten byste: Gjennomdrapering fra siden

Figur 8 og 9



Liten byste: Gjennomdrapering foran



Liten byste: Gjennomdrapering fra siden

skaper mye volum og en form som er avhengig av ullstoffets spent.

#### Opphengsdrapering

Betegnelsen *opphengsdrapering* har jeg valgt å bruke om en type draperinger hvor folder skapes av at tekstiler er løftet opp på et spesifikt sted og festet på seg selv. Figur 12 er et eksempel på denne type drapering. Denne gruppen har kanskje et mer gjenkjennelig drapert uttrykk enn de andre gruppene. Det vil jeg si fordi foldenes retning kan minne om foldene på klassiske klesplagg fra antikken, hvor tekstiler ble løftet opp og festet med beltet i livet for å skape folder (Figur 13). Teknikken blir med videre i utviklingen fordi det er tilpasningsmuligheter i lukningen av plaggene og de kan dermed tilpasses ulike kroppsfasonger.

#### Konsept: Mønsterkonstruksjonsstikninger

Det er gjennom skisseringen av den intuitive draperingsutprøvingen at et konsept begynner å ta form. På bakgrunn av at jeg jobber på skredderbyste for å skape tredimensjonal form, blir jeg interessert i hvordan man historisk har tilnærmet seg formgivning av klær i vestlig kultur. Selv om man i dag forbinder vestlig mote med skreddertradisjon, finner man også i vestlig drakthistorie røtter i praksis rundt drapering og rom som jeg var inne på i kapittel 2. På bakgrunn av kleskonstruksjonens historiske utvikling, kommer ideen om å bruke draperiets ulike muligheter ved å utnytte hele flater med stoff. Konseptet går i første omgang ut på å markere mønsterkonstruksjon på de draperte stykkene, slik at brukeren av plagget kan klippe det markerte mønsteret ut og sy et helt nytt plagg for å skape forandring. Dermed kan plagget få en gjenfødelse, en utvikling oppnådd av brukeren. Det sanselige aspektet ligger her i å kunne få jobbe med materialet og at brukeren erfarer materialets egenskaper. Med nærmere ettertanke kommer jeg frem til at jeg kanskje overvurderer brukeren.

Konseptet utvikler seg derfor videre til at stikningene kan bli forstått som en representasjon av skredderbysten. Intensjonen er at klærne blir sett som en representasjon av kroppen, hvor stikningene viser kontrasten mellom den abstrakte bystekroppen og den faktiske draperte kroppen. Målet er at bysten som symbol blir



Figur 10 og 11

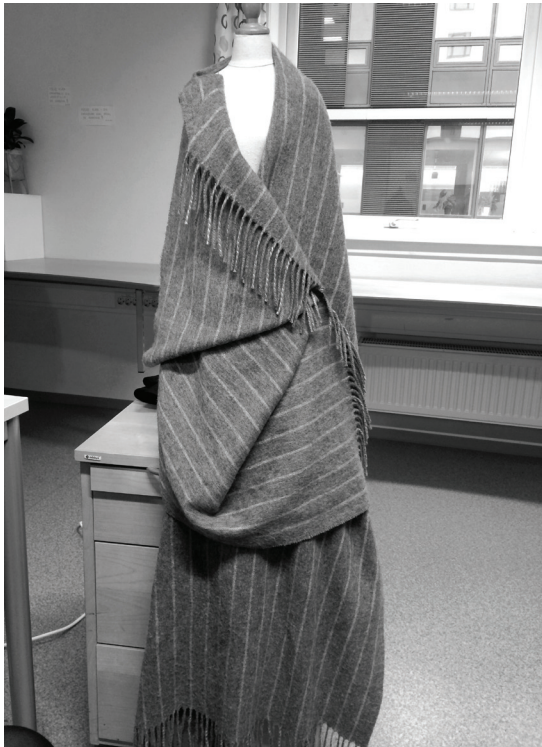


Liten byste: Sammentrekningsteknikk foran, Ull



Liten byste: Sammentrekningsteknikk fra siden, Bomull

Figur 12 og 13



Liten byste: Eksempel på opphengsdraperi



Drapering fra Nasjonalgalleriet (Eget Foto)

brutt av den draperte formen - bysten oppløses og representasjonen oppløses i det sanselige.

Utprøvingene av stikningene blir gjort på prøvelapper. Jeg tester ut både ulike trådykkelser og farger, syr for hånd og med symaskin (Figur 14). Ut fra prøvelappene erfarer jeg at stikningene synes best med ensfarget ullpledd og korte stikninger. Det skaper strammere tråd som lager relieffeffekt i stoffet. Med tanke på at jeg har valgt å jobbe i ull, velger jeg å teste ut ulltråd i symaskinen.

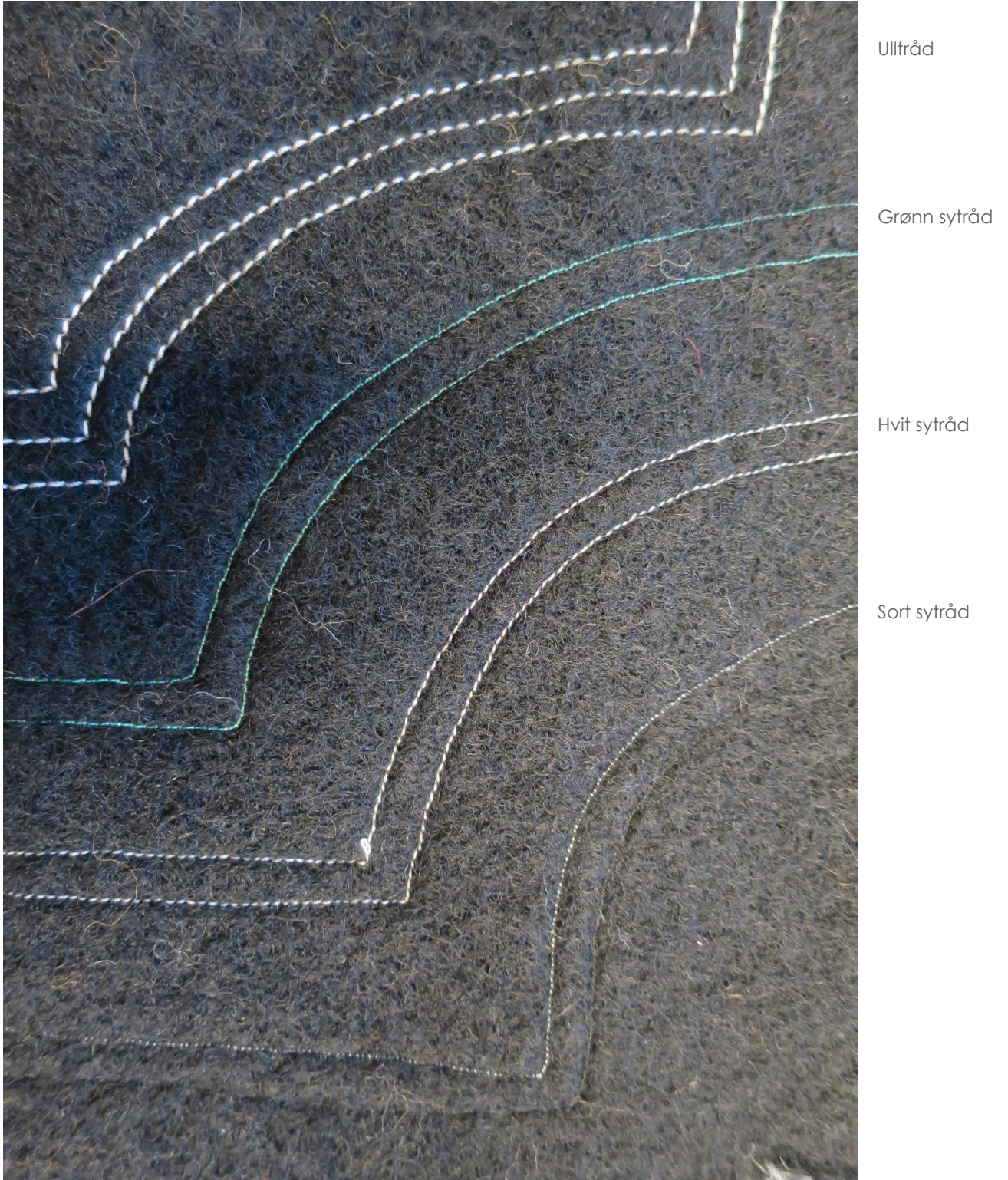
### Endringspotensial og bevegelse

Gjennom gruppering av de ulike draperingene utkrystalliserer det seg en utvikling i enkelte deler av skissene. Felles for de fleste draperingsteknikkene er draperiets endringspotensial. Med dette mener jeg at formen kan endre i bruk og av brukeren. Et eksempel er at lukninger danderes eller lukkes på forskjellige steder og måter. Et annet eksempel er at draperingene skifter form og danner nye linjer i bevegelse, siden stoffet ikke er fastsydd. Samtidig er et tydelig fellestrekk for gruppene at de uttrykker bevegelse i linjeføringen og formene, noen draperinger i større grad enn andre typer. Dette kan være en direkte virkning fra fase 1, hvor modelleringen endte i asymmetriske former. Asymmetri leder blikket i en retning, som blir en bevegelse i oppfattelsen av plagget. Endring og bevegelse tar jeg derfor med videre som en mulighet. Endringen har en sammenheng med definisjonen av mote, og ønske om å lage plagg som kan følge motens utvikling og ikke bli fastsatt i tid. Kan endring være en tilnærming til å bli mer holdbar, mer fleksibel? Kan endringspotensial i måten klær passer kroppen gjøre at klær holder lenger i garderoben? Disse spørsmålene vil jeg komme tilbake til i drøftingen.

### Fase 3: Sammensetning av kolleksjon og utvikling av intensjonen

I motefeltet er det tradisjoner for å tenke helhetlig, hvor en kleskolleksjon bygd opp av plagg med ulike funksjoner er med på å uttrykke en felles intensjon. Derfor blir det naturlig for meg å ikke bare lage et drapert plagg, men en sammensetning av





Figur 14: Prøvelapp med stikninger av "mønsterdeler" på sort ull.

antrekk som kommuniserer med hverandre. Oppgavens omfang tatt i betraktning, velger jeg å sette sammen en minikolleksjon med fem antrekk. Kolleksjonen er satt sammen på bakgrunn av det jeg har reflektert rundt de to første fasene. Den helhetlige intensjonen blir utviklet parallelt i denne fasen. Førsteutkast til kolleksjonssammensetningen er illustrert i figur 15. Denne vil jeg jobbe med og endre etter hvert som de ulike plagg utvikles og tar form.



Figur 15: Første Kolleksjonssammensetning

### Orden og kaos

Kolleksjonen vil bli bygget opp etter kontrasten mellom orden og kaos, hvor intensjonen er at stikninger av mønsterkonstruksjon vil være det visuelle uttrykket for orden, som gradvis utvikles til å bli en drapert form for sanselig kaos. Draperiet betegnet sammentrekningsteknikken, vil bli benyttet i kaos delen av kolleksjonen for å få frem det materielle i pleddet: Teknikken vil kunne få frem trekk som spenst, mykhet, formbarhet, tykkelse og volum. Denne uventete og ustrukturerte formen kan være med på å gi plagget et mer sansbart uttrykk. Gjennomdraperinger, vil bli anvend som en overgang mellom orden og kaos. Det er fordi teknikken skaper



rettere folder uten særlige kurver, som er litt roligere i uttrykket og mindre i volum enn sammentrekningsteknikken. Opphengsdraperinger vil bli brukt i overgangen mellom gjennomdrapering og sammentrekningsteknikken, med tanke på at opphenget skaper mer volum og større folder enn gjennomdrapering gjør. Mønsterkonstruksjonsstikningene vil bli tatt med videre til fremstillingen av hele kolleksjonen. Linjene som blir stukket på plagget, konnoterer mønsterkonstruksjon og fremhever møtet mellom draperinger og snitt.

Som kolleksjonssammensetningen er tenkt, vil stikningene av mønsterkonstruksjonen bli brutt av den draperte formen til plaggene, ettersom foldene i plagget skjuler og vrir på de strenge linjene. Intensjonen for hele kolleksjonen er at stikningene kan ses som et bilde på at kroppen går ut i materialet, som et sanselig møte mellom kropp og tekstil i romlig form. Detaljene blir en illusjon av kropp. Linjene kan for eksempel forsterke kaoset og fremheve hvordan stoffet er foldet, eller understreke orden.

### Kroppsbevegelse

I den skisserte kolleksjonen uttrykker noen av plaggene bevegelse (Antrekk nr. 5), mens andre er avhengig av kropp for å bevege seg (Antrekk nr. 1). Antrekk nummer 1, kjolen, er streng i formen med en uavbrutt stikning på fremsiden. Dette antrekket er avhengig av en kropp for å bevege seg. Antrekk nummer 2 er løsere i formen og mer flytende i bevegelse. Draperingen som benyttes i dette plagget er gjennomdrapering. Denne jakken vil bli kombinert med et skjørt som er foldet og en topp som overlappes i front. Antrekk nummer 3 kommer til å bestå av en vid bukse med en kort jakke, hvor høyre siden av jakken er formsydd, og venstre siden oppløses med opphengsdrapering. Under jakken vil det være en langermet genser med stikninger. Dette antrekket vil uttrykke mer bevegelse grunnet draperingens retningsendring. Linjeføringen i plagget initierer en bevegelse mot slutten av kolleksjonen. Her utvikler kolleksjonen seg til et antrekk nummer 4 hvor sammentrekningsteknikken vil bli brukt for å oppløse deler av den geometriske, konstruerte kåpen. Denne oppløsningen i materialet gjentas i antrekket nummer 5: Her vil man kun se fragmenter av mønsterkonstruksjonsstikningene og plagget vil være uten flate partier. Intensjonen er at kolleksjonsstrukturen vil utvikle seg og

ende med et brudd på tradisjonell skreddertilnærming til klær, mønsterkonstruksjon og kroppsnære plagg. Bruddet kan forsterke det sanselige aspektet i klærne, ut fra mengden med materiale. Dette kan virke overveldende, både for synet og den taktile sansen. For å få frem skyggevirkningene i draperingene velger jeg å la hele kolleksjonen være natur hvit. Samtidig kan fargevalget gi kolleksjonen et lettere uttrykk til tross for mengder med materialer.

### Kjerne, base og konsept

Jeg velger å navngi plaggene for enkelt å kunne referere til de videre i oppgaven. I presentasjonen av den ferdige kolleksjonssammensetningen velger jeg imidlertid å oversette navnene til engelsk, for å kunne kommunisere kolleksjonen til en internasjonal bransje. Selv om jeg bygger opp kolleksjonen med utgangspunkt i intensjonen om en utvikling mot kaos, tar jeg også nødvendigheten av ulike typer plagg i en kolleksjonsoppbygging i betraktning:

**Baseplagg:** Omslagsvest/Wrap West (Antrekk nr. 2), Bystekjole/Bust Dress (Antrekk nr. 1) og Ullbukse/Wool Trousers (Antrekk nr. 4) Bystegenser/ Bust Long Sleeve (Antrekk nr. 3).

**Kjerneplagg:** Omslagsskjørt/ Wrap Skirt (Antrekk nr. 2), Pleddjakke/ Blanket Wrap (Antrekk nr. 2), Kort jakke/ Curve Jacket (Antrekk nr. 3) og Ullkulott/ Woolen Culotte (Antrekk nr. 3).

**Konseptplagg:** Nestenkaos/ Kimono Chaos (Antrekk nr. 4) og Kaos/ Chaos (Antrekk nr. 5).

Spørsmål som dukker opp i denne fasen er blant annet:

Hva er klærs sanselige funksjon? Hva er klærs oppgave, utenom varme og tildekking? Er klær kun et bilde på personens preferanser og valgte identitet? Eller kan man snu på forholdet mellom mennesker og ting, og se plagget som et subjekt? Hva har det å si for mennesket? Vil utviklingen i kolleksjonsstrukturen mot kaos ta overhånd over mennesket? Ting handler om forhold, ikke bare tingen. (Loggbok)

Disse spørsmålene vil bli trukket frem igjen under drøftingen.

## Fase 4: Utvikling av hvert plagg

Hvert plagg blir utviklet basert på kolleksjonsstrukturen, utprøvingene og skissene. Fremgangsmåten som blir brukt, er drapering og mønsterkonstruksjon basert på skissene, og oppsyng av toiler for å teste ut passformer. Å lage toiler i bomullslerret har begrensninger med tanke på at materialet har helt andre egenskaper enn ullen som skal bli brukt. Jeg forventer at plaggene kommer til å få et mykere fall og bli mer voluminøse enn det blir i bomullslerret. Pleddene fra Lillunn kommer i ferdigkuttete lengder på 190 cm inkludert frynser, med bredde på 130 cm. Samme ullkvalitet har de også på rull som metervare med en bredde på 150 cm. I denne fasen vil jeg ta for meg hvordan stikningene blir farget, hvilke utfordringer og valg som tas for hvert plagg, og til slutt valg av gjennomgående sømtekniske detaljer.

For å skape en kontrast til det natur hvite ullstoffet benyttes ulltråd med to ulike rød-oransje nyanser til å stikke på mønsterkonstruksjonsdeler. Den lyseste nyansen, tefargen, har ikke like stor kontrast som vinfargen har til det natur hvite ullstoffet, men begge synes fra avstand. Den duse tefargen har et mer naturlig uttrykk som kan skape en mykere effekt av de geometriske mønsterdelene. Vinfargen er mer intens og vil dermed være en skarpere kontrast mot ullpleddets draperte form. For at kolleksjonen skal få mer dynamikk, vil jeg tilføre en ny farge til kolleksjonen. Med reelle produksjonsbegrensninger fra fabrikkens side velger jeg kamel som ny farge (Figur 16).



Figur 16: Andre kolleksjonssammensetning

### Bystekjole (Antrekk nr. 1)

Kjolen blir modellert av et helt stoffstykke hvor en halsåpning blir klippet opp tvers over midten (Figur 17 og 18). Utfordringen i denne konstruksjonen er å forme en oppoverbuet halsutringning som ikke strammer i halsen. Jeg klipper en ny hals som en bue, hvor skuldersonnen følger buen ned foran på skuldrene (Figur 19, 20 og 21). Konstruksjonen forsterker den buede formen. For at stikingsmønsteret skal gi en illusjon på kroppen under, manipuleres bildet slik at bysten blir smalere i midjen. Dermed oppstår det et tomrom mellom illusjonen av kroppen og sidesømmen på hver side av kjolen. Falden blir veldig tykk og buler ut. Samme problem oppstår på flere plagg i kolleksjonen. Løsningen vil jeg komme tilbake til.

Figur 17



Stor byste: Modellering av kjole på byste. Oppoverbuet halsutringning, 1. forsøk



Figur 18 og 19



Sotr byste: Modellering av kjole på byste.  
Oppoverbuet halsutringning, 1. forsøk



Stor byste: Mønsterkonstruksjon av  
oppoverbuet halsutringning 2.forsøk

Figur 20 og 21



Toile: 2. Oppoverbuet halsutringning på kjolen 2. forsøk. Foran og fra siden

Figur 22 og 23



Utvikling Pleddjakke: Halsutringningen og åpningen er plassert mer mot midten. 1. forsøk



Utvikling: Mer asymmetrisk form. 2. forsøk

Figur 24



Pleddjakke: Passpolertåpning med silkebånd



### Pleddjakke, Omslagsvest og Omslagsskjørt (Antrekk 2):

Konstruksjonen av Pleddjakken tar utgangspunkt i et helt pledd med primærskjæring og en gjennomdrapering (Figur 22 og 23). Hullet hvor draperingen skal gjennom, blir konstruert som en passepoilert åpning (Figur 24). For å stive opp passepoilen setter jeg inn et plastark rundt åpningen, under bakstykket på passepoilene. Ved prøvning av den oppstivede effekten, erfarer jeg at åpningen krøller seg og «buler ut», så jeg velger å ta bort plasten. Under utklippingen av pleddet oppdager jeg en feilberegning av hvilke kanter som har frynser. Dette gjør at plagget ikke får helt den komposisjonen som var tenkt.

Den første konstruksjonen av Omslagsskjørtet er basert på et grunnmønster hvor den ene siden av skjørtet er forlenget, foldet tilbake og festet (Figur 25). Den fremtrer ikke særlig drapert, slik hensikten var. Derfor går jeg tilbake til et firkantet ullstykke og draperer det rundt bysten (Figur 26).

Figur 25 og 26



Skjørt: Formsydd med fold. 1. forsøk



Skjørt: Drapert av et firkantet stykke. 2. forsøk

Figur 27 og 28



Omslagsvest: Foran og fra siden uten skuldersøm og overlapping foran.

Omslagsvesten er konstruert slik at det ikke forekommer skuldersøm. Det gjør at plagget føyer seg rundt kroppen som en helhet (Figur 27 og 28).

### **Kort jakke, Ullkulott og Bystegenser (Antrekk 3):**

Utviklingen av den korte jakken med opphengsdrapering byr på flere utfordringer. For å få til en overgang mellom en formsydd side og en drapert side, blir jakken først konstruert som en halv jakke med innsnitt som går ut i et rett og firkantet stykke (Figur 29 og 30). Denne passformen sitter ikke spesielt godt på kroppen, grunnet for lang avstand mellom skuldrene. Problemet har med retningen på stoffet til bolen å gjøre, som går rundt kroppen og mangler et skulderpunkt. For å få jakken til å sitte og ikke bli skjev i ryggen som den har vært hittil, er jeg nødt til å få til to skuldre som sitter godt. Det gjør jeg ved å konstruere det høyre forpartiet slik at stoffet kan brettes inn under høyre siden, hvor bruktlinjen blir midt foran på folden (Figur 31). Jeg velger å sette inn et litt mindre kimonoerme på skrå, slik at den passer med folden foran uten å være i veien (Figur 32). Dette ermet kommer ganske langt ned og er en del kortere enn det isatte ermet. Det isatte ermet er også utfordrende og jeg



Figur 29 og 30

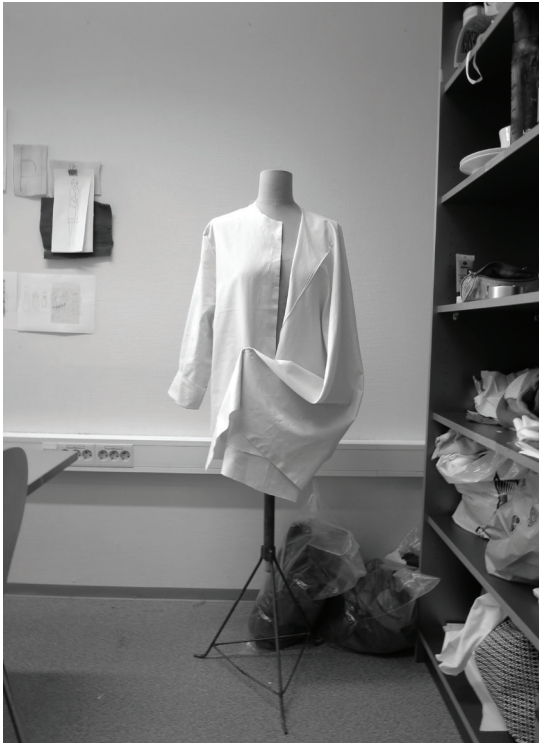


Kort jakke: Halv jakke med innsnitt



Kort jakke: Halv jakke primærsnitt med kimonoerme

Figur 31 og 32



Kort jakke: Ny retning på folden som brettes under seg selv foran



Kort jakke: Mindre erme på skrå bak fold

prøver ut både høy og lav ermtopp. Med lav ermtopp i nedsenket skulder, blir plagget uproporsjonert mot den draperte siden. Den nedsenkete skulderen gir plagget et slapt uttrykk (Figur 33). Videre tester jeg ut tosømserme, men denne konstruksjonen blir heller ikke stram nok. Det endelige valget faller på et vanlig isatt erme med snitt, mye holdning og høy ermtopp (Figur 34). Når jeg klipper i ullpleddet, legger jeg til 4 cm sømmonn i siden og skulderen, slik at den kan justeres ved tilpasning. Jeg konstruerer også en stor lomme i sidesømmen som gjør plagget mer brukervennlig. I ullen svinger folden seg rundt siden og frem over fronten. Den draperte delen av jakken har et mykt og rent uttrykk. Jeg bruker jarekanten nederst på ermet og falden. Innsiden av jakken blir sydd med kantebånd av silke. Isetting av ermet i draperiet byr på nok en utfordring, med tanke på at det ikke skal dra draperiet på noe måte, sitte godt på skulderen og samtidig virke ledig og ikke hemme kroppens bevegelser. Etter mye klipping i toiler blir den plassert på skrå "bak" draperingen, slik at jakken kan brukes både åpen og lukket. For å kunne sette inn ermet uten noen søm som deler plagget, velger jeg å sy den som en slags passepoil (Figur 32).

Buksen til dette antrekket, Ullkulotten, blir først konstruert som en vanlig bukse med sidesøm som blir spilt ut på tre ulike steder (Figur 35). Jeg tester ut to modeller med ulik benvidde. Deretter tester jeg ut en toile på skrå i stoffet. Toile nummer tre blir frett i benene, og sitter ikke i livet når den prøves på modell (Figur 36). Jeg velger derfor å sy toile fra Figur 35 i ull til kolleksjonen, sett ut fra god passform og etter min vurdering rette proporsjoner i henhold til jakken.

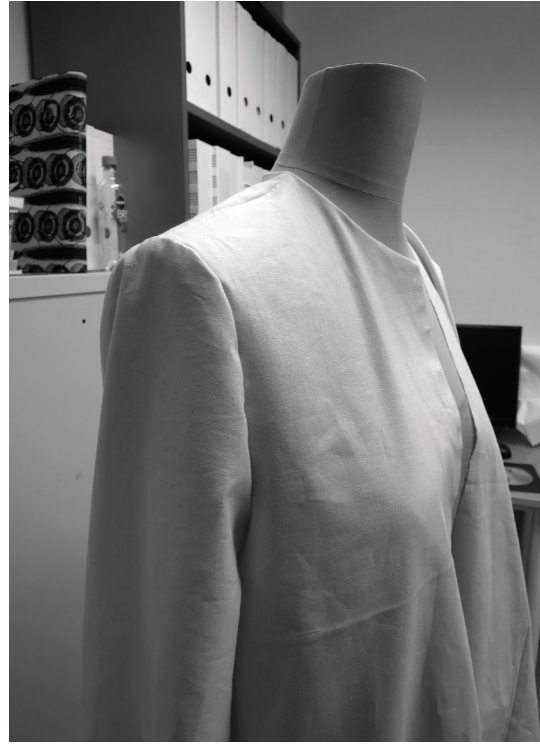
Bystegenseren har ingen innsnitt, men stikninger som indikerer hvor innsnittene skal være. Den er derfor løs i formen og kort i bolen, slik at den passer til buksen som er høy i livet. Ermene er isatt, slik at den passer under jakken (Figur 35).



Figur 33 og 34



Kort jakke: Nedsenket skulder



Kort jakke: Isatt skulder med høy ermtopp

Figur 35 og 36



Bukse: Spilt ut med side søm. Og Bystegenser



Bukse: På skrå i stoffet uten sidesøm

### Nestenkaos (Antrekk 4):

Denne kåpen viser seg vanskelig å konstruere, med tanke på at sammentrekningsteknikken gjør at formen drar seg (Figur 37). Derfor velger jeg å designe en ny Nestenkaos-kåpe. Konstruksjonen til den nye kåpen er kimonoinspirert, med mye volum rundt hoftene og et mer firkantet uttrykk (Figur 38). Den ene siden av kåpen er dobbelt så lang og bred over skulderpartiet, slik at siden kan rynkes sammen og samtidig sitte godt på skulderen. Den nye kåpen kan fungere som et avbrekk fra de ellers lange og slanke silhuettenes, og være en overgang til Kaos.

Figur 37 og 38



Nestenkaos: 1.utprøving



Nestenkaos: Nytt design

### Kaos (Antrekk 5):

Figur nummer 39 og 40 viser utprøvinger av sammentrekningsteknikken i stort format forfra og fra siden. Disse materialtestene blir utviklet til Kaos plagget. Det er en omstendelig prosess for å få plassert mønsterkonstruksjonsstikningene på ønsket sted. Først nåler jeg sammen deler av pleddet på ulike punkter. Når ønsket form er oppnådd, tråkler jeg sammentrekningene for hånd, markerer hvert punkt med hver sin farge, for å klippe sammentrekningene opp igjen (Figur 41). Med den tråklede formen i tankene, plasseres mønsterkonstruksjonen på plagget og sys med symaskin. Deretter kombinerer jeg de ulike fargekodene og fester sammentrekningene med maskinsøm.

Figur 39 og 40



Stor byste: Utprøving Kaos ,foran



Stor byste: Utprøving Kaos, siden



Figur 41



Kaos: Montering, Merking av sammentrekningspunkter



### Sømteknisk gjennomføring

Felles for hele kolleksjonen er utfordringen å finne en funksjonell sømteknisk løsning med hensyn til kantene på plaggene. Jeg tester ut stikninger langs råkanten med en stinglengde 4, som rakner opp, og stinglengde 2 som er mer holdbar, men gjør kanten ujevn og bølgete. Ullstoffet i rulloremaskinen setter seg fast, blir ujevn og fliser seg opp. Jeg prøver også ut sikksakk på kanten som er holdbar, men den gir en røffere effekt som jeg ikke er ute etter i dette designet. Jeg kommer frem til at jeg burde bruke jarekant der det er mulig. Dette er et tips som jeg fikk fra Lillunn, noe de bruker bevisst i konfeksjonen. Overlockkanting blir ren og er veldig holdbar. Dette er en avslutning jeg velger å bruke på innsiden av plaggene, utenom jakkene og kåpene som jeg kanter med silkebånd for et mer raffinert uttrykk.

I opplegget av falden på Bystekjolen, Korte jakke, Bystegenser, Nestenkaos og

Figur 42



Kjole: Med belegg, tykt

Ullkulotten overlocker jeg kanten, bretter jeg opp og syr for hånd. Den samme metoden bruker jeg også på lukningen og halsutringningen rundt Pleddjakken. Rundt halsutringningen på Bystekjolen og Bystegenseren syr jeg inn et belegg av ullpleddmaterialet. Belegget blir så tykt at resten av plagget svever fra kroppen (Figur 42). Den sømtekniske gjennomføringen skinner gjennom på retta, samtidig som plaggene får et «bulkete og slapt» uttrykk. Jeg blir nødt til å slippe opp og la materialene komme til sin rett. Løsningen på problemet blir å ta opp oppbrettene og beleggene, klippe bort overlocken, stikke på et silkebånd på baksiden av råkanten og feste silkebåndet for hånd (Figur 43 og 44). Med en slik skonering, blir uttrykket til plaggene strammere og renere, parallelt som silkebåndet støtter opp materialet i de buede linjene, slik som under armen og i nakken. Med tanke på at dette er en prøvekolleksjon, kan det tenkes at den sømtekniske gjennomføringen ville blitt håndtert annerledes i konfeksjon. Hvis kolleksjonen skulle blitt produsert på Lillunn,

Figur 43



Bystekjole: Fjernet belegg, stukket silkebånd på baksiden av råkanten

kunne jeg benyttet meg av en kantebåndmaskin eller en trådkantemaskin som lager pleddstikninger. Disse avslutningene er mer holdbare i bruk.

For å iscenesette kolleksjonen som en del av en garderobe, velger jeg å sy opp et silkesett. Det består av en vid bukse med bred strikk i livet, og en høyhalset, langermet bluse med glidelås midt bak. Jeg velger å sy opp silkesettet på bakgrunn av at en helhetlig kleskolleksjon i tykk ull kan virke overveldende for et potensielt marked, samtidig som silken kan indikere hvordan ullen vil ta seg ut sammen med et annet materiale. Jeg har likevel ikke valgt å beskrive og drøfte disse, for det er det draperte ullpleddmaterialet som er utgangspunktet for kolleksjonen.

Figur 44



Kort jakke: Fra innsiden, silkebånd stukket på råkanten

## Hvordan var det å arbeide i materialene?

Før jeg gikk i gang med produksjonen av plaggene hadde jeg en viss forventning til hvordan materialet kom til å oppføre seg. Disse forventningene kom av den første fasen med utprøvinger og at jeg har jobbet med ull og drapering tidligere. Her er en beskrivelse av både forventningene og utfallet hentet fra loggboken:

På forhånd hadde jeg forventet at draperiet skulle være vanskeligst å forme, men det motsatte skjedde. Det som tar lengst tid er å få til passformen på de konstruerte delene av plagget. De plaggene som skulle draperes, eller hadde deler som skulle draperes, falt naturlig på plass rundt kroppen. Det som krevde mest utprøving, var de mer skreddersydde og modulerte plaggene, slik som buksen og jakkeermet. Å jobbe i pledd gjør at all konstruksjon krymper, så ved å ha 3 cm ekstra sømmonn hadde jeg litt å gå på så ting kunne reguleres. Mens de draperte delene fungerer veldig fint i den tykke ullen. Samtidig har jeg i løpet av utviklingsprosessen satt spørsmålsteget ved draperiets brukervennlighet. I dagens samfunn ser jeg at vi ofte søker klær som skal kunne brukes i flere ulike settinger og oppfylle mange ulike krav (varme, stilbevissthet, personlighet, formelt og uformelt). Draperte plagg skiller seg ofte ganske mye ut, og er kanskje mindre praktisk (med tanke på bevegelsesfrihet for bærer og volum) slik at det skal litt til for å kunne knytte seg til plagget, og jeg frykter for at det ikke blir nok brukt til at man får et personlig forhold til det. Med det mener jeg ikke at plaggene ikke kan brukes, men at de ikke vil bli brukt nok. Da fungerer kanskje draperiet mer som en kommuniserende diskusjon, enn at det får en virkelig sanselig mulighet. (Loggbok)

Fra loggboken kommer det frem at utformingen av draperiet falt raskere på plass i ullstoffet enn konstruksjonen gjorde. Når jeg skriver at konstruksjonen krymper i ullstoffet, henviser jeg til passformen. Selve uttrykket maksimeres i det tykke materialet. For å hente opp det første eksempelet i dette kapittelet, en utprøving av gjennomdrapering på liten byste, blir den endelige versjonen av denne Pleddjakken ikke like voluminøs, slik jeg hadde trodd på forhånd. Dette kan ses på bildene av prøven og det endelige plagget (Figur 45 og 46). Bekymringen rundt brukervennligheten av plaggene kommer etter beskrivelse av plaggene som bæres. I ettertid har jeg grunnet litt på i hvilken setting denne kolleksjonen skal fungere i, og kommet frem til at dette ikke er en hverdagskolleksjon, men at den har en mer formell funksjon. Dette er plagg som må bli tatt godt hånd om og brukes ved spesielle anledninger, det kan for eksempel være under besøk i opera, vernissasjer, lanseringsfester, og eller mer private anledninger.



## Fase 5: Opplevelse av kolleksjonen

### Beskrivelse av å bruke plaggene

For å kunne si noe om hvordan plaggene oppfattes av den taktile sansen, blir plaggene prøvd og beskrevet. Dette er utdrag hentet fra loggboken som ble ført under prosjektet:

1. **Bystekjole:** Følelse av å ha «ekstra padding». Som en slags beskyttelse, spesielt under armen, for her kjenner man pleddet på begge sider, inntil ribbena og underarmen. Her er det også ekstra tykt. Ved at halsen er buet oppover får jeg en bedre holdning, for at haken skal unngå å komme nær. Siden den er hvit, er jeg veldig forsiktig med hvordan jeg beveger meg og at ikke sminken smitter over. Sylindervermen er ganske rett, så selv om plagget er mykt, er kjolen samtidig litt «høytidelig».
2. **Pleddjakke, Omslagsvest og Omslagsskjørt:** I dette antrekket føler jeg meg veldig innpakket. Her foldes både skjørtet, vesten og jakken rundt kroppen og overlapper på forsiden. Derfor blir alt foran veldig tykt. På samme måte som kjolen, står venstre del av jakken opp mot halsen. Det gjør noe med holdningen. Frynsene nederst på ermet er også en interessant opplevelse: Når jeg beveger meg, kiler og varmer de, samtidig som jeg har mulighet til å bruke armen. På den venstre siden er armen under pleddet. Så for å bruke denne armen, må jeg flytte og dandere store deler av pleddet enten foran eller

Figur 45 og 46



Liten byste: Utprøving Gjennomdrapering



Stor byste: Gjennomdrapering

bak armen. Hvis jeg flytter pleddet bak, så får jeg en flytende kappe når jeg går, som en forlengelse av min bevegelse. Hvis jeg flytter det foran, skapes flere draperinger som trykkes inn mot siden av kroppen. Hvis jeg tar armen ut gjennom passepoilen, føles denne armen litt naken og eksponert i forhold til resten av den innpakkede kroppen. På samme tid blir kappefølelsen forsterket og jeg kjenner underlaget jeg går på, ettersom pleddet slepes på gulvet. På grunn av dette begrenses gangen min, for jeg blir bevisst på at det hvite pleddet treffer gulvet.

**3. Kort jakke, Ullkulott og Bystegenser:** Her var det veldig mye stoff! Den draperte siden av kroppen føles litt fastlåst, men med en gang jeg løsner den opp og lar den henge ned, er jakken veldig funksjonell. I og med at jakken er asymmetrisk, kjenner venstre siden av kroppen antrekket på en annen måte. Den venstre armen blir lenger unna kroppen enn den høyre, så halve kroppen har mer rom mellom seg. På samme tid er buksene veldig vide, slik at bena er nesten ikke nær ullen. Derfor kjenner jeg kun den overdrevne formen til buksene når jeg er i bevegelse.

**4. Nestenkaos med Ullbukse:** Denne ettersittende buksen ble en helt annen opplevelse enn den andre buksen. Jeg ble oppmerksom på det tykke ullmaterialet mellom bena som nesten var ubehagelig å gå i. Kåpen er så voluminøs og luftig at det ikke er så mange deler av kroppen den er nær. På skuldrene, i nakken og på overarmen er kåpen sanselig for huden. Likevel kjenner jeg på kroppen når jeg går at jeg tar betydelig større plass i rommet enn man gjør til vanlig. Luftmotstanden på flappene på siden kjennes i bevegelse.

**5. Kaos:** Dette plagget sitter ikke av seg selv på skuldrene, og må draperes for å være på plass. I dette plagget kjenner jeg bare plagget de stedene ullen er trukket sammen og festet. Dermed føles disse punktene mer kompakte ut mot huden. Her er det også veldig tydelige sømmer og kanter som treffer albuen, som blir fremtredende sanselige punkter på kroppen. Dette plagget kjennes også ekstra varmt ut, på grunn av luftrommene som skapes i foldene. Frynsene rundt plagget forsterker følelsen av bevegelse på huden.

## Beskrivelse av å se kolleksjonen

I utviklingen av kolleksjonen har det vært fokus på materielle og taktile kvaliteter, og her har synssansen vært aktiv på lik linje som den taktile sansen. Det kan være interessant å ta i betraktning hvordan kolleksjonen fremstår som sanselig for blikket. I denne vurderingen kan også «bildet av kroppen», framstilt med mønsterkonstruksjonsstikningene, evalueres.

**1. Bystekjole:** Minimalistisk, stiv, delikat. På avstand blir man nysgjerrig på hva slags materiale den er laget av. Har et kompakt fall. Den rette formen forsterkes av linjene til stikningsbysten.

**2. Pleddjakke, Omslagsvest og Omslagsskjørt:** Dette plagget har et mer avslappet uttrykk, lengre silhuett med flere ubrutte rene linjer. Pleddjakken er det mest asymmetriske plagget i kolleksjonen, draperiet er samlet på den ene siden, resten av

plagget preges av store flate områder. Hint av lag på lag nederst til høyre.

**3. Kort jakke, Ullkulott og Bystegenser:** Komposisjonsmessig passer buksenes vidde til jakkens draperte form. På samme tid følger linjene i stikningene og folden hverandre, slik at de forsterker bevegelsen og den asymmetriske formen til plagget. Buksenes vide ben får plagget til å strutte, et uttrykk som ikke hadde vært mulig i en annen type materiale.

**4. Nestenkaos med Ullbukse:** Dette plagget er litt vanskeligere å si noe om, kanskje fordi det er midt mellom kaos og orden. Slik blir den vanskelig å definere. I forhold til intensjonen ble dette plagget litt slappere i uttrykket enn forventet. Det helhetlige geometriske uttrykket til formen, som så vidt skulle brytes opp av folder på den ene skulderen, ble mer organisk enn planlagt. Dermed ble helhetsinntrykket til plagget mykere, forsterket av den jordaktige brunfargen.

**5. Kaos:** Selv om dette plagget er det jeg betegner som kaos, er det likevel et av de mer symmetriske antrekkene. Linjene skapt av stikningene, er med på å forsterke de organiske foldene, samtidig som de blir en geometrisk kontrast til den veldig voluminøse og udefinerte formen. Dette er kanskje det plagget man blir mest trukket mot som betrakter, og mest nysgjerrig om hvordan det kjennes på kroppen. Spensten i materialet kommer også eksplisitt frem i dette plagget. En slik form ville ikke vært mulig å skape i for eksempel bomullslerret.

(Loggbok)

## Kolleksjonen som helhet

Som en avslutning på empirikapittelet vil jeg oppsummere intensjonen og trekke ut de viktigste erfaringene. Intensjonen er at kolleksjonen skal uttrykke en oppbygning basert på forholdet mellom orden og kaos, forsterke den sanselige opplevelsen av klær og diskutere klærs sanselige funksjon med mer fokus på den taktile tilgangen til klær.

Etter å ha beskrevet plaggene som bærer og som betrakter, opplever jeg at kolleksjonen er mer taktil sanselig for bæreren enn det visuelle uttrykket tilsier. Gjennom taktil sansning erfarer jeg at asymmetri i plagg oppleves som asymmetrisk av kroppen og fargen oppfattes på en kroppslig måte. Ved å ikle meg denne kolleksjonen følte jeg at jeg hadde på meg noe spesifikt. Det kan ha med vekten av det tykke ullpleddet, varmen den gir, samt mykheten man blir pakket inn i. Tidligere skrev jeg at jeg forventet at de draperte plaggene i siste del av kolleksjonen kom til å ta over kroppens bevegelsesfrihet og at de enkleste plaggene som var formsyde, ville virke mer bevegelige. Her var det det motsatte som skjedde. Ut fra de materielle egenskapene til

ullpleddet, ble de formsyde plaggene veldig massive og «stive», mens de mer voluminøse draperte plaggene har mye plass og luft rundt seg, som kroppen kan utfolde seg i. Dette kan settes i sammenheng med hvordan ulike utformingsteknikker av klær oppfattes som ulike sanselige opplevelser. Ved bruk av skredderteknikker jobber man med å lage tredimensjonal form av todimensjonal tekstilmaterialer. Ved bruk av drapering jobber man med å lage todimensjonale tekstil om til tredimensjonal struktur, som på ny formes som tredimensjonale klær rundt kroppen. Den tredimensjonale formen rundt kroppen kjennes annerledes ut enn de todimensjonale figursyde klærne, og forskjellen er luft. Når jeg jobber med draperi, jobber jeg med luft - jeg tilfører luft til klærne. Luften er mellom kroppen og klærne, men det er også luft i materialet, mellom de ulike lagene. Det draperte ullmaterialet er formet til små og store lommer, som føles lette på kroppen, til tross for mengden med materialer.

Plaggene kan ha en effekt utover det å bli sanset av bærerene. Selv om det ikke blir undersøkt i oppgaven, kan det tenkes at ved å bruke et av de draperte plaggene i det offentlige rom, kan det hende man skiller seg ut. Tatt i betraktning at noen av plaggene har en mer tradisjonell form, altså laget på bakgrunn av mønsterkonstruksjon, vil plaggene likevel tre frem som klær med tydelig materielt fokus. Her vil jeg trekke frem *gjenkjennelse* som en mulig sanselig erfaring (empati). Å bevege seg i de draperte klærne kan tenkes som en formidling av en sanselig erfaring. I kolleksjonen opplever jeg at Kaos har det mest innbydende uttrykket. Tilskueren dras mot plagget, med et ønske om å kjenne på materialet som skaper formen.

Forholdet mellom orden og kaos til stede i hvert plagg. Slik jeg oppfatter kolleksjonen tenderer den helhetlig mot et kaotisk uttrykk. Det kan være et resultat av at stikningene som skulle representere orden, går i ett med materialet og ikke er spesielt fremtredende. De asymmetriske formene tar derfor overhånd og kolleksjonen oppleves kaotisk. Denne kaotiske opplevelsen av draperingene inviterer til en sanselig oppmerksomhet. Mykheten i fallet og den tredimensjonale formen med skyggespill, fanger den visuelle sansen og fører til refleksjoner rundt plaggets vekt, taktilitet, spenst og tykkelse. De visuelle vurderingene av kolleksjonen ble utført med klærne på byste. Klærne opptrådte annerledes under fotograferingen, da ble de draperte plaggene fylt med

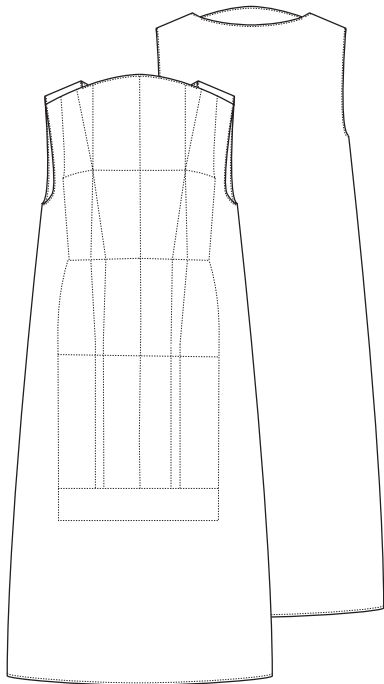


bevegende kropp. Draperingene formet seg etter de ulike kroppene. I denne settingen opplevdes kroppen og klærne som en helhet.

Det er under prøving at jeg begynner å diskutere klærnes sanselige funksjon, både praktisk og i bruk ute i samfunnet. Dette er erfaringer som åpner opp for videre diskusjon og refleksjon.

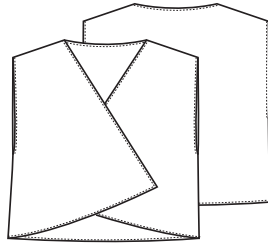
Bust derss

---



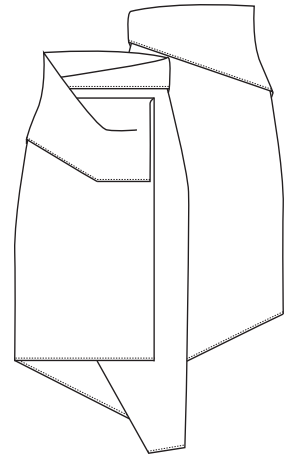
Wrap vest

---



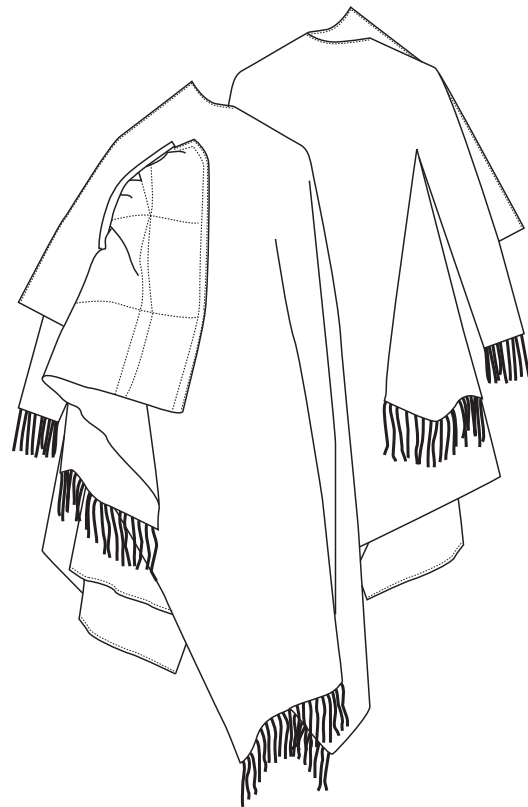
Wrap skirt

---



Blanket wrap

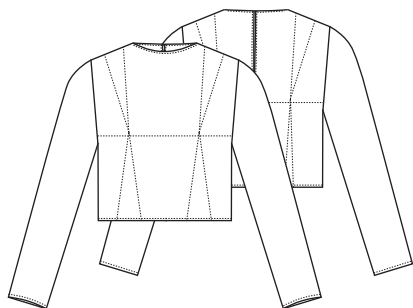
---



Figur 47 : Tredje kolleksjonssammensetning

Bust long sleeve

---



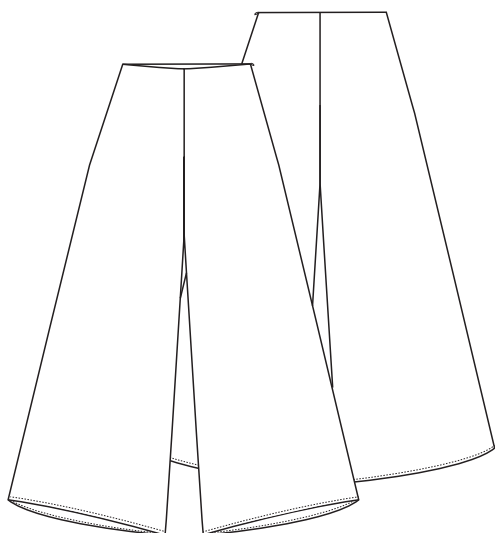
Kimono Chaos

---



Woolen culotte

---



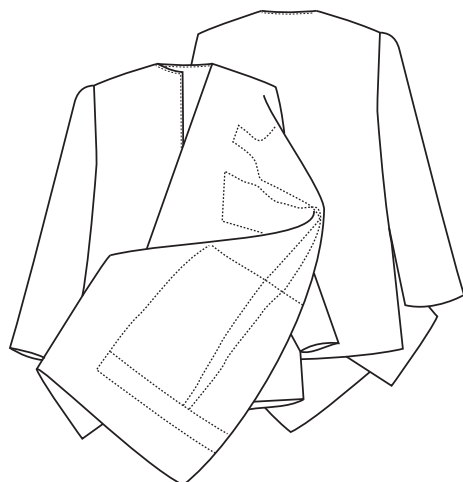
Chaos

---



Curve jacket

---

















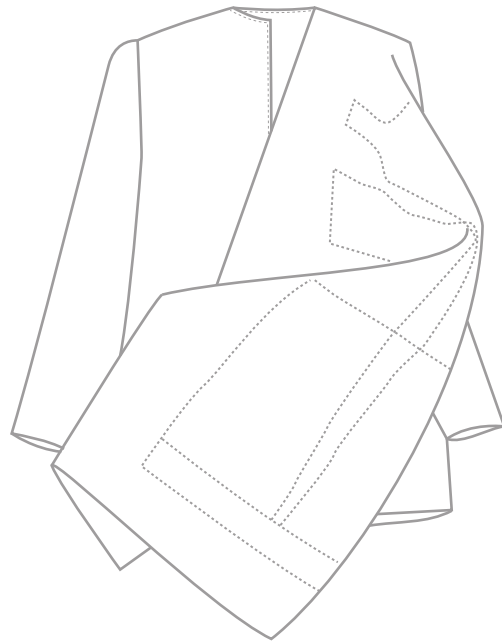












# 5 • Teoretiske perspektiver

## Gernot Böhme-Estetiseringen av det reelle og dens kritikkpotensial

I dette kapittelet vil jeg presentere den tyske filosofen Gernot Böhme sine tanker om estetiseringen av det reelle, slik det kommer til uttrykk i innledningen av hans bok *Asthetik* (2001). Deretter vil jeg oppsummere hvilke begreper jeg kommer til å benytte meg av i oppgaven. I følge Böhme er det to måter å lese estetikken, enten gjennom en historisk gjennomgang av den estetiske tradisjon, eller gjennom vitenskapelige metoder. Han mener begge tilgangene begrenser innholdet i estetikken, og ønsker derfor å utvide området fra kun å angå kunstfilosofi, til å bli en allmenn sanselære (Bø-Rygg & Bale, 2008, s. 519). Dette vil han gjøre ved å innlemme natur og design som erfaringsområder (Bø-Rygg & Bale, 2008, s. 519). I boken bygger Böhme på Alexander Gottlieb Baumgarten, som regnes som estetikkens opphavsmann. Gjennom sitt arbeid med estetikken dannet Baumgarten en filosofisk teori om den sanselige erkjennelsen (Böhme, 2008, s. 519). Estetikken ble for han en egen epistemologi for en spesifikk type kunnskap, *cognito sensitiva*, en slags intuitiv erkjennelse som vi i dag kaller sanselig erkjennelse (Kjørup, 2006, s. 8). I kontrast til rasjonalismens tradisjon hvor fornuften skulle seire over sansebedrag, anerkjenner Baumgartens estetikk erkjennelsesmåter som ikke er klare og tydelige. En obskur eller en uklar idé, kan man forstå som noe man har sett før, som man ikke i øyeblikket kjenner igjen og er på grensen mellom det ubeviste nivået av kognisjonen og en klar idé (Kjørup, 2006, s. 13). Baumgarten skriver: «Om de fullkommenheter ved den sanselige erkjennelse som er så dypt gjemt at de forblir dunkle for oss overhodet, eller som vi bare kan betrakte med tanken, bekymrer estetikeren som sådan seg ikke» (Baumgarten, 2008, s. 13). Böhme forklarer her at Baumgartens bok *Aesthetica* (1750) «[...] skulle være en kunst (eller en vitenskap) til forbedring av området for de lavere erkjennelsesevnene,



altså evnene som ikke produserer distinkte erkjennelser» (Böhme, 2008, s. 521). Ut fra dette ser vi at målet for den sanselige erkjennelsen, det diffuse, ikke er å bli analysert og overført til en distinkt og tydelig erkjennelse eller en forstanderkjennelse (Böhme, 2008, s. 523). For Baumgarten har en sanselig erkjennelse sin egen fullkommenhet, som ikke består av analytisk gjennomsluktighet, men som blir betegnet som skjønnhet (Böhme, 2008, s. 523). Böhme trekker spesielt frem definisjonen på skjønnhet, hvor skjønnhet tilskrives erkjennelsen og ikke gjenstanden (Böhme, 2008, s. 521). For det er i samspill mellom de menneskelige erkjennelsesevnene som oppstår i *møte* med gjenstanden som avgjør fullkommenheten, altså skjønnheten (Böhme, 2008, s. 521). På sett og vis er Baumgartens konsept om en sanselig erkjennelse et argument for en annen måte å nå kunnskap på (Kjørup, 2006, s. 20).

Videre fokuserer Böhme på at Baumgartens intensjon med estetikken aldri ble utfoldet og utarbeidet fullt ut, men ble av hans etterkommere en teori om kunsten, om kunsterfaring og til slutt om kunstverket (Böhme, 2008, s. 520). Det er her Böhme stiller spørsmål ved hva som kan erkjennes i det sanselige, som han mener har blitt innskrenket til det sublime og det skjønne (Böhme, 2008, s. 524). Han peker også på at erkjennelsesmåten på samme vis har blitt innskrenket via Immanuel Kants *Kritikk av dømmekraften*, til å ikke lenger dreie seg om erkjennelse, men om bedømmelse (Böhme, 2008, s. 524). Det som gikk tapt i denne innskrenkningen var naturen, som kun ble skjønn i innramming eller som kunstverk. På samme tid ble det vi i dag betegner som design, fortrent ned på et lavere felt, ettersom man orienterer seg etter den store kunsten i estetikken (Böhme, 2008, s. 524).

### Estetiseringen av det reelle

Ifølge Böhme har estetikkenes allmenne funksjon vært at den leverer grunnlaget for kunstkritikken (Böhme, 2008, s. 525). Det gjør den gjennom å utvikle begreper, språk og bedømmelseskriterier. Med utviklingen av den moderne kunst oppsto det en kløft mellom kunstnerisk produksjon og publikum. Kunsten krevde interpretasjon og kommentar, hvor estetikkenes nye funksjon ble å formidle kunst til publikum. På bakgrunn av estetikkenes innskrenkning av tema og spørsmål, ønsker Böhme en ny estetikk for å løse «samtidens pressende saksproblemer» (Böhme, 2008, s. 526). Det

er innen for estetiseringen av det reelle han ser behovet for å utvikle estetikken som en helhetsteori på nytt (Böhme, 2008, s. 526). Enkelt forklart er estetiseringen av det reelle den estetiske utformingen og iscenesettelsen av alt vi lever med og i (Böhme, 2008, s. 527). Uttrykket går tilbake til Walter Benjamins estetisering av politikken, en kritikk til de store politiske iscenesettelsene under fascismen, hvor de teatraliske oppvisningene enten *er* den politiske handlingen eller skal *gjelde* som den (Böhme, 2008, s. 526).

I estetiseringen av det reelle blir det arbeidet med tings fremtreden, som i seg selv blir en verdi (Böhme, 2008, s. 526). Det kan føre til at trivielle og harmløse forhold blir et problem når iscenesettelsen av omgivelsene, tingene og menneskene blir det avgjørende (Böhme, 2008, s. 527). Dette er spesielt fremtredende i en sen utviklingsfase av kapitalismen som han betegner som *estetisk økonomi* (Böhme, 2008, s. 527). I den estetiske økonomien tar man inn over seg faktumet at estetiseringen av det reelle representerer en viktig faktor i økonomien til utviklede kapitalistiske samfunn (Böhme, 2003, s. 72). I denne utviklingsfasen har en tredje verdi kommet i tillegg til bytteverdi og bruksverdi, som han har kalt *iscenesettelsesverdi* (Böhme, 2008, s. 527). En gjenstands *bruksverdi* blir representert gjennom tingens ulike egenskaper, altså hvordan den er nyttig til et bestemt bruk (Böhme, 2008, s. 527). Mens *bytteverdien* er hvilken verdi tingen har som vare gjennom å byttes. Bytteverdien blir også bestemt av varens egenskaper, slik som formgivning, farge og lignende som ofte øker tingens bytteverdi. Her trekker Böhme især frem innpakning som en gjeldende faktor for bytteverdien (2008, s. 527). Bytteverdien, varens attraktivitet, blir i den estetiske økonomien ikke bare relevant i sammenheng med bytting, men fortsetter å ha betydning etter anskaffelse, som et statussymbol. Han skriver «[...]mer og mer blir varer til ting som etter at de er kjøpt, ikke blir brukt, men i en viss forstand forblir utstillingsobjekter. Det er varer hvis bruksverdi består i at de bidrar til iscenesettelse av en bestemt livsstil» (Böhme, 2008, s. 527). Det er dette som er den nye verdien, iscenesettelsesverdien. Verdien til disse ubrukte utstillingsobjektene har åpnet opp for en tilvekst til kapitalismen (2008, s. 528). Tilveksten skjer gjennom at det blir produsert mer og mer varer fordi bruksverdien har gått fra å tilfredsstille behov, til å tilfredsstille begjæret (Böhme, 2008, s. 528). I motsetning til andre behov, vil man

ved å tilfredsstillende begjæret bare forsterke det, som for begjæret er ønsket om å bli sett (Böhme, 2008, s. 528). Dermed blir iscenesettelsesverdien dominerende og det er viktig å være klar over at begjærets behov kan bli direkte kommersielt utnyttet (Böhme, 2003, s. 73). Han mener derfor at estetikken står overfor en utfordring, hvor den ikke lenger kan forholde seg til kunsten avskjermede område.

### Økologisk naturestetikk

Naturen er Böhmes andre område som krever innlemmelse i den nye estetikken. Den klassiske naturestetikken så naturen som verdifull kun når den ble kunstnerisk fremstilt (Böhme, 2008, s. 529). Böhme foreslår en økologisk naturestetikk som behandler naturen med tanke på hva det betyr for mennesket, hvor relasjonen mellom omgivelseskvaliteter og menneskets mentale tilstand vektlegges. Estetikken vil kunne bidra med utformingen av et humant miljø (Böhme, 2008, s. 529). Dette blir et motstykke til den naturvitenskapelige måten å behandle naturen, som gjennom apparater og objektiv har fremmedgjort oss. Böhme beskriver fremmedgjøringen slik: «Naturen, som i naturvitenskapen er gjenstand, er ikke gitt gjennom menneskelig og det vil si sanselig erfaring, men alltid foran apparatet, i instrumentell eller eksperimentell sammenheng» (Böhme, 2008, s. 530). Han foreslår dermed at ved å utvikle estetikken som en teori om sansbar erkjennelse, slik Baumgartens opprinnelige intensjon var, vil man forstå hvordan naturen angår oss kroppslig og affektivt (Böhme, 2008, s. 530).

### Anvendelse av Böhme

Allerede fra starten var sanselighet et viktig begrep jeg ønsket og utforske innenfor mitt område. Böhmes tekst ble derfor et svar på et problematisk forhold mellom mote og sanselighet, og er min inngang til den sanselige erkjennelsen, eller heller en mangel på en i designfeltet. Jeg ønsker å ta for meg hans utfordring om å «[...] stille til rådighet begreper og utvikle kompetanser for å kunne omgås konkret med estetiseringen av det reelle, og utvikle et kritikkpotensial for ikke å gi tapt for dens makt og forføring» (Böhme, 2008, s. 528). Jeg vil konsentrere meg om å utvikle en kolleksjon hvor kritikkpotensialet ligger i selve kolleksjonen og refleksjoner hentet ut fra dens utvikling. Med hensyn til at jeg utvikler en kolleksjon med

iscenesettelsesverdien i bakhodet, er det viktig å reflektere rundt hvordan kolleksjonen kommuniserer med den: Kritiserer kolleksjonen iscenesettelse, eller benytter den seg av det? Videre vil jeg gå inn på hvordan stikningene av mønsterkonstruksjoner ses i sammenheng med å sette i scene, og om det er en verdi eller en kritikk. Ved å være i prosessen og nært materialet, kan jeg utvikle kompetanse ved å knytte den praktiske prosessen til utvalgte begreper. Med tanke på at Böhme ikke kommer med noen forslag til hvilke begreper og kompetanser som trengs, vil jeg ha bruk for mer konkrete begreper som kan hjelpe meg i arbeidet med å hente ut kunnskap fra det sanselige. Derfor vil jeg benytte meg av Michel Serres' *The Five Senses* (2008) og hans tilnærming til det taktile.

## Michel Serres

### De fem sanser

I dette kapittelet vil jeg presentere den franske filosofen Michel Serres sine tanker basert på den franske originalen *Les cinq sens* (1985). Jeg vil benytte meg av antropologen og filosofen Bruno Latour som sekundærkilde til å forstå Serres' plass i filosofien. Jeg velger å konsentrere meg om det første kapittelet av boken, *Veils*, som handler om huden og den taktile sansen, samt det siste kapittelet, *Joy*, som tar for seg kritikken av språket og vitenskapen. Steven Connor introduserer Serres i oversettelsen og peker på at man ved å lese *The Five Senses* (2008) må være forberedt på å gå inn i en labyrint med vendinger og vridninger. Labyrinten blir en modell for hvordan sansene jobber, samtidig som det for Serres er en måte å forstå og skrive på (Connor, 2008, s. 2). Gjennom analyse av sanseorganene har sansene tradisjonelt sett blitt delt inn i et hierarki (Connor, 2008, s. 2). Vanligvis blir synet sett på som den viktigste sansen, med hørsel som dens hjelper og nummer to på listen (Connor, 2008, s. 3):

Many philosophies refer to sight; few to hearing; fewer still place their trust in the tactile, or olfactory. Abstraction divides up the sentient body, eliminates taste, smell and touch, retains only sight and hearing, intuition and understanding. To abstract means to tear the body to pieces rather than merely to leave it behind: analysis. (Serres, 2008, s. 26)

Her kommer det frem at man ved å analysere sansene fra hverandre, river kroppen i stykker. Boken er som den originale undertittelen tilsier: *A Philosophy of Mixed Bodies*, altså en blanding av sanser hvor kroppen blandes med verden og seg selv (Connor, 2008, s. 3). Serres bryter med den tradisjonelle tilnærmingen til sansene, hvor synet har forrang og begynner boken med berøringssansen. Huden er grunnleggende for alle sansene, siden alle sanseorganene er pakket inn i den, og huden kan ses som en samlende sans (Connor, 2008, s. 3). I det første kapittelet, *Veils*, forklarer Serres at huden ikke kun blir definert av dens berøring alene, men at berøring er sammensatt og man aldri kan finne en essens av hud (Connor, 2008, s. 6). Her kan man sammenligne hvordan huden oppfører seg med vann: «Skin flows like water, a variable confluence of the qualities of the senses» (Serres, 2008, s. 52), altså et møtepunkt for sansene. Sansene er ikke avgrensede øyer eller kanaler som holder seg selv for seg selv. De opererer ikke på ulike frekvenser eller på ulike deler av bølgebåndet, men kan ses på som forstyrrelser eller innblanding (Connor, 2008, s. 7). Huden blir der hvor kroppen møter verden og Serres beskriver det slik:

The skin is a variety of contingency: in it, through it, with it, the world and my body touch each other, the feeling and the felt, it defines their common edge. Contingency means common tangency: in it the world and the body intersect and caress each other. (Serres, 2008, s. 80)

Huden kan variere, men er felles kontakt mellom kropp og verden. Serres ønsker ikke å bruke begrepet *medium* om kroppen sin, men beskriver det heller som at ting *blander* seg med hverandre (Serres, 2008, s. 80). I den engelske oversettelsen brukes isteden ordet *mixture* som jeg har valgt å oversette med blanding. Et medium er abstrakt, kompakt, stabilt og konsentrert, mens en blanding er flytende (Serres, 2008, s. 81). Måten boken er skrevet på er i seg selv en sammensmeltning av verden, vitenskapen og teksten. Språket hans er utrolig rikt og empirinært. Serres presenterer sin egen tekst som en geografi, som en «earth-writing» (Connor, 2008, s. 15). Dette kommer tydelig frem i hvordan han beskriver huden:

The variety of colours, forms and tones, of folds, flounces, furrows, contacts, mountains, passes, and penneplains, the peculiar topological variety of the skin is most economically described as a developing, amorphous, composite mixture of body and soul. Every



individual place, even the most ordinary, creates an original combination of them. [...] In a state of contact or contingency, they react in relation to each other and give rise to those simplicities that we commonly think about in terms of zero and one, soul and body, subject and object. (Serres, 2008, s. 27).

I dette sitatet får vi et inntrykk av at huden er en sammenblanding av kroppen og sjelen, som aldri kan oppleves som rene enheter, ettersom vi bare erfarer blandinger. Boken er mer enn en enkel feiring og stadfestelse av sansene, men faktisk et forsøk på å redde sjelen. Kapittelet om berøringssansen begynner med en fortelling der han skildrer sitt desperate forsøk på å redde seg selv fra en brann. Gjennom å berge sansene vil han berge sjelen. For Serres er tap av sjelen det samme som tap av verden, siden det vi kaller sjelen ikke er noe annet en sammenblanding av sjelen og verden som er gitt gjennom sansene (Connor, 2008, s. 9): «Body and soul are not separate but blend inextricably, even on the skin» (Serres, 2008, s. 26). Det sjelen trenger å berges fra, er språket.

Språket er del av den store, nesten uimotståelige drivkraften bak bevegelsen fra det harde (det gitte, det faktiske, det bestemte) mot det myke (det abstrakte, det vesentlige, det generelle) (Connor, 2008, s. 9). Denne bevegelsen fører til at ting blir symboler, energi blir til informasjon, og *hardware* viker for *software* (Connor, 2008, s. 9). Med det menes at det konkrete viker for programmet, ideen, tankene. Serres avslutter likevel boken optimistisk med det han ser som språkets død. Språket er i ferd med å forsvinne hen og data, systemer av informasjon og algoritmer tar nå over. Frigjørelsen fra språket kan reparere splittelsen mellom erfaring og kognisjon, og han ser frem til en type kunnskap som kan integrere det spesifikke og det generelle, sansning og forståelse (Connor, 2008, s. 13). «[...] a theory of knowledge that brings together the exact and the human sciences. A new knowledge and epistemology, a new man and a new education. It is only on this condition that we shall escape collective death” (Serres, 2008, s. 51).

Først vil jeg se nærmere på Serres sin beskrivelse av berøringssansen og hudens funksjon, før jeg tar for meg hans syn på vitenskapen.

## Berøringssansen

Gjennom seks store billedtepper utforsker han berøringssansen. *The Lady and the Unicorn*, tittelen som teppene har fått, henger i Cluny Museum og viser de fem sansene (Serres, 2008, s. 53). Med tanke på at det er seks tepper, dukker spørsmålet om vi har fem eller seks sanser automatisk opp. I middelalderen delte man vårt sanseapparat inn i ytre og indre sanser, hvor de ytre sansene ble ansett å være hørsel, syn, berøring, lukt og smak (Serres, 2008, s. 53). Alle disse retter seg mot den utvendige verden. Den indre sansen kommer til uttrykk hos Serres slik: «[...]the woman does not see or hear herself, does not feel or touch herself. Indeed a sixth sense is necessary, in which the subject turns in on itself and the body on the body: a common or internal sense[...]» (Serres, 2008, s. 54). Denne sjette sansen, den indre sansen, blir presentert som et telt, som konstruerer en felles kropp av de andre ulike sansene, og lukker seg rundt seg selv (Serres, 2008, s. 54). Teltet består av et blått slør, som er vevd og drapert med mange folder og er rikt dekorert. Serres beskriver det slik: «The internal sense is draped in its tent, a new veil, a new fabric, but the same carpet and the same skin. The internal sense is veiled in skin» (Serres, 2008, s. 54). Bildet av hånden i de fem ytre sansebildene uttrykker utviklingen av en felles sans, og Serres erklærer at «Touch will win the day» (Serres, 2008, s. 54). Teltets stoff, eller huden på kroppen, kan enten åpnes eller lukkes. Berøring forsikrer at det som er stengt, har en åpning (Serres, 2008, s. 55): «Our body is covered with skin, is imprisoned within it. It opens on to the senses. It closes on the internal sense, remaining slightly open» (Serres, 2008, s. 55). Den taktile sansen åpner altså opp kroppen for den utvendige verden.

Ifølge Serres kan sansene ikke forklares bedre enn med eksempelet *Lady and the Unicorn*. Han understreker at språket ikke strekker til når han skriver: «I cannot tell or write of touch, nor of any other sense» (Serres, 2008, s. 58). Og videre erklærer han at «Nothing makes one more insensitive than words. [...] we speak in order to drug ourselves» (Serres, 2008, s. 59). Det er med den indre sansen at språk kommer til (Serres, 2008, s. 57). Ved bruk av språket

trekker sansene seg tilbake og verden distanserer seg fra oss (Serres, 2008, s. 58). Med den indre sansen dannes forestillingen om identitet, og han forklarer: «I exist only in language» (Serres, 2008, s. 58).

For å utlede sitt syn på berøringssansen, bruker Serres historien om Askepott. Det er antatt at den engelske oversettelsen av Charles Perraults historie er feil: Den originale skoen var laget av pels og ikke glass. En pelssko omfavner foten forsiktig, og føyer seg rundt som en lomme. Man kan kjenne dens form som er utformet av bruk og berøring (Serres, 2008, s. 64):

Touch the vair slipper, caress its warm, soft gentle fur. A higher, sparse layer of long, thick hair protects another lower layer of fine, short hair. All fur reveals and conceals a similar double property. The skin of the foot is protected by a skin that is protected by another layer, protected in turn by yet another. Quadruple, quintuple variety. (Serres, 2008, s. 64)

Denne skoen blir et bilde på variasjon. Prinsen gjenkjenner ikke sin prinsesse i finstas eller filler, men gjennom pelsskoens passform. «Recognition works by touch, not sight [...] The skin precedes the gaze in the act of knowing [...]» (Serres, 2008, s. 64-65). Det er dette som er prøven, enten passer skoen, eller så passer den ikke. Historien om Askepott får frem en anerkjennelse av berøring som forståelse og erkjennelse. Serres påpeker at man ikke kan måle sansene på bakgrunn av kriterier som sannhet og falskhet: Man må først av alt tenke i variasjonens baner - sansene varierer (Serres, 2008, s. 62). Variasjonen krever at man tar for seg både det stabile og det ustabile samtidig. Ikke bare ren ustabilitet, men uforanderlighet i det foranderlige. Når synet søker å skille ut, vil berøring av huden anerkjenne variasjon (Serres, 2008, s. 67). «The skin comprehends, explicates, exhibits, implicates the senses [...]» (Serres, 2008, s. 60). Huden vår kan også kalles variasjon i en topologisk forstand: et tynt flak med folder og slette partier, stiplet med hendelser som er sensitiv for nærhet (Serres, 2008, s. 61). Han sammenligner huden med en hybrid, som er tråklet midlertidig sammen av uregelmessige sanser (Serres, 2008, s. 61). Variasjon er viktig og blir forsterket i Serres sin skrivemåte. Connor påpeker

Serres' karakteristiske virkemiddel av oppramsende rekker med varierende ord (Connor, 2008, s. 5). Denne oppramsingen benyttes hver gang Serres frembringer et komplekst eller ustabil tema eller gjenstand (Connor, 2008, s. 5). Han oppnår en tyngde i hele det komplekse utvalget av de nærliggende uttrykkene ved å ikke vektlegge enkelte ord. Huden er en *Sensorium commune*, en sans som er felles for alle sanser og som former en passasje mellom dem (Serres, 2008, s. 70). Undertittelen til dette kapittelet er «common sense», og kan betraktes som et ordspill som frembringer alternativ til det som vanligvis regnes som sunn fornuft. Serres beskriver hvordan verden blandes med huden, for huden mottar alle sansene samtidig, viser dem samlet og utfolder deres særegenheter (Serres, 2008, s. 70). Alt huden mottar, blir værende igjen i huden som tatoveringer:

The skin receives the deposit of our memories and stocks the experiences printed on it. It is the bank of our impressions and the geodesic panorama of our frailties. We do not have to look far, or search our memory: the skin is engraved and imprinted to the same extent as the surface of the brain, and perhaps in the same way. (Serres, 2008, s. 75)

I dette sitatet påpekes hudens tilgang til kunnskap av erfaringer man har gjort seg gjennom det å leve, å være i en kropp som et menneske. Kunnskap skal tilføres huden. Serres er skeptisk til analyse, for blandingen vi nå har vært inne på, lar seg ikke enkelt analysere. Det er som en knute man ikke alltid har mulighet for å knyte opp:

The body fold, curves, adapts, enjoying at least three hundred degrees of freedom. From the feet to the head or to the tips of the finger it traces a variable and complex path between the things of the world[...]. Knowing things requires one first of all to place oneself between them. Not only in front in order to see them, but in the midst of their mixture, on the paths that unite them. [...]Touching is situated between, the skin is the place where exchanges are made, the body traces the knotted, bound, folded, complex path, between the things to be known. (Serres, 2008, s. 80).

Altså, man må være i verden for å tilegne seg kunnskap. Midt i mellom tingene - ikke foran, men blant dem. Ved berøring er vi blant tingene. Tekstil kan fungere som en modell for kunnskap: mindre solid enn fast, men nesten like flytende som væske (Serres, 2008, s. 81). Denne modellen passer også for

verdens tilstand, med tanke på at alt er viklet sammen som til et nøste, og at sammenhengen ikke alltid kan rekkes opp. Verden er som et nettverk med flere dimensjoner, sammenbundet med kropper og tredimensjonale former: «Generalizing this hypothesis, it can be said that fabric, textiles and material provide excellent models of knowledge, excellent almost abstract objects, primary varieties: the world is a heap of clothes» (Serres, 2008, s. 83). Denne blandingen blir som en haug med stoff, med tusen ulike måter å ordne og organisere sløret på (Serres, 2008, s. 82). Ved å være i verden og å bruke den taktile sansen, vil berøring gi tilgang til informasjon, som en tilkobling til det som en gang ble kalt intellektet (Serres, 2008, s. 84).

### Vitenskapen erstatter ikke verden

Det er ingenting i sinnet som ikke først har blitt satt fri av sansene (Serres, 2008, s. 313). Akkurat dette uttrykket er en gjenganger i hele teksten, blant annet i forbindelse med pelsskoen: «[...] there is nothing in his head that has not first of all been in his feet» (Serres, 2008, s. 64). Connor påpeker at setningen var et motto brukt av empiristfilosofer (Connor, 2008, s. 5). Repetisjonen av denne setningen i ulike variasjoner kan forstås som en fremhevelse av sansenes betydning når det kommer til erkjennelse av kunnskap. Det siste kapittelet, *Joy*, starter med gleden over å være i bevegelse og understreker at kroppen ikke er en enkel passiv mottaker (Serres, 2008, s. 314). Han spiller på Descartes når han skriver «I carry therefore I am» (Serres, 2008, s. 320). Når man bærer noe, når man kjenner vekten av noe på skuldrene, kjenner man virkelig kroppen sin (Serres, 2008, s. 319). Da kaster kroppen seg under seg selv, 'sub-ject itself', og man blir et subjekt (Serres, 2008, s. 320). Kanskje dette kan ses på som et monistisk menneskesyn, som går ut på at jeg-et blir konstituert av den sansende kroppen, og ikke av fornuftens deling mellom kropp og sjel. Men hvilken plass har en slik forståelse av subjektet i nåtiden, en tid preget av en virtuell og instrumentell tilgang til verden? Her vil jeg se nærmere på Serres' syn på vitenskapen.



Serres påpeker den enorme vitenskapelig og teknologiske utviklingen verden har vært gjennom (Serres, 2008, s. 336). Vi kan nå erkjenne at vitenskapen konstituerer det vi vet, og har tatt språkets plass (Serres, 2008, s. 339). Språket har tapt sin makt til fordel for vitenskapen, for vitenskapen har grepet det «sanne» forholdet til virkeligheten (Serres, 2008, s. 343). Det har den gjort, blant annet ved å tilgjengeliggjøre informasjon. Informasjonen sirkulerer i luften vi puster inn, som gjør noe med vår kapasitet til å huske (Serres, 2008, s. 343). Når minnene blir objektive, blir det tenkende subjektet glemsk (Serres, 2008, s. 344). Når språket blir transformert, transformeres alt, og ifølge Serres blir hukommelsen og språket satt fri. Hukommelsen blir satt fri av maskiner og nettverk. Vi trenger ikke lenger skrive teorier, men kan tenke direkte, letthjertet, fri fra referanser - vi vil tenke ut av teksten, ut av kroppen, ut av subjektet (Serres, 2008, s. 344).

Bruno Latour plasserer Serres i en førvitenskapelig diskurs. Med dette menes før Descartes og den vitenskapelige revolusjonen som fastsatte vitenskapen som den «sikre og endelige» tilgangen til sannhet (Latour, 2010, s. 84). Til den førvitenskapelige diskursen tilhørte middelalderens tro, meninger og historiefortellinger (Latour, 2010, s. 84). Han peker på at Serres sin nøling mellom å velge den vitenskapelige og den førvitenskapelige diskursen, er perfekt symmetrisk, nesten som en naiv tilnærming til de ulike revolusjonære skiftene i vitenskapen, filosofien og politikken (Latour, 2010, s. 84). For Serres er fortidens vitenskap (legender og historier) fortsatt aktiv, og prøver å håndtere de samme problemene som den moderne vitenskapen gjør (Latour, 2010, s. 88). Når Serres bruker vitenskap, litteratur, mytologi og legender om hverandre, tar han ikke del i den franske kritikk-filosofien, som med sine kommentarer begrenser de tekstene som kommenteres. Han forholder seg til den akademiske intuisjonen på en egen måte. Uten å referere direkte til andre akademikere, holder han likevel en subtil, mer underforstått og vedvarende samtale med tidligere forsøk på å forstå sansene, vitenskapen, litteraturen og filosofien (Connor, 2008, s. 8). Han vil ikke ta del i angrep, mot-angrep, forsvar, overvåking og skepsis, men holder seg utenfor disse påtvingende konformitetene (Connor, 2008, s. 8). Det gjør han fordi kommentarene blir så sterke at de dominerer og begraver teksten, novellen og mytene (Latour, 2010, s. 86). Derfor bruker ikke Serres noen form for metaspråk

eller fotnoter. Han går så langt som å si at sitater er et merke lagd av en ukultivert person. For når han skriver, jobber han ikke med vitenskap, men tekstene er i seg selv vitenskap i arbeid (Serres, 2008, s. 338). Dette gjør det samtidig noen ganger umulig å skjelne hva som gir forklaringen: Er det kommentaren eller er det teksten som kommenteres? (Latour, 2010, s. 86). Derfor kan det av og til bli litt vanskelig å følge han, for han oppsummerer aldri legendene og fablene han bruker, han forventer at man leser dem selv. Han beskriver heller ikke bildene han bruker som eksempler, de må man oppsøke og erfare på egenhånd. Dette kan man tolke som at vitenskapen ikke erstatter verden, og vi må kjenne verden direkte. Ifølge Serres er teksten som granskes alltid mer presis, levende og gir et rikere repertoar, enn kommentaren av den (Latour, 2010, s. 89).

Det synet Serres har på kommentarer til tekster, gjelder også forholdet mellom språk og ting (Latour, 2010, s. 89). Ting er ikke redusert til vår kunnskap om dem, for de er også rikere, mer presise enn våre kommentarer om dem (Latour, 2010, s. 89). For Latour blir dette et sjeldent forsøk i filosofien i å se ting fra det kjentes vinkel, ikke fra kunnskapens (Latour, 2010, s. 89). Det samme gjelder for forholdet mellom vitenskapen og verden. Vitenskapelig kunnskap reduserer eller avskaffer ikke verden, men den avslører heller ikke verdens essens. Vitenskapelig kunnskap blir tillagt verden: Den er på innsiden av den, som en del av dens skjønnhet, mysterier og monster, en del av kulturen (Latour, 2010, s. 89). Serres sin pre-kritiske filosofi bygger på at det ikke er noe senter, hvor et metaspråk overvinner alt som sirkler rundt i sfæren. Hans kommentar fungerer som kryssninger mellom ulike repertoar (Latour, 2010, s. 90). I mange foregående filosofier blir kaos ignorert, eliminert og undertrykt, for orden er det som teller. Orden er regelen, og kaos er unntaket (Latour, 2010, s. 94). Serres reverserer denne forståelsen av verden, og kaos. Endringer og tilfeldigheter blir regelen, mens orden er unntaket (Latour, 2010, s. 94). Han prøver ikke med sin filosofi å forsvare uklar eller obskur tenkning mot vitenskapens klarhet og nøyaktighet. For vitenskapen kan brukes så lenge den blir sett på som lokal. Den bør ikke bli tilbedt eller foraktet, for det er avgrensede, lokale prestasjoner hentet ut fra verden (Latour, 2010, s. 95). På lik linje som metaspråket ikke kan erstatte verden, kan ikke vitenskapen det heller (Latour, 2010, s. 95).

Serres kan oppfattes som ambivalent i sitt forhold til den vitenskapelige tradisjon. Det han faktisk gjør er å undersøke hva som bør trekkes ut av den, og tilbyr et prinsipp for å kunne sortere og ta valg. Prinsippet går ut på at forskning som tillegger variasjon til verden bør brukes. Forskning som fremmer stabilitet og ensformighet, bør derimot bli avvist (Latour, 2010, s. 96). Serres sitt budskap ligger like mye i måten det formidles, stilen, som det han faktisk sier. Stilen er en del av det filosofiske argumentet (Latour, 2010, s. 96). Det kommer til uttrykk ved at han skriver det han tenker, uten å være bundet av avgrensning til en disiplin (Latour, 2010, s. 97).

Latours plassering av Serres i en før-vitenskapelig diskurs kan diskuteres. Jeg vil i stede trekke paralleller mellom Serres og den franske filosofen Gilles Deleuze. Begge har i sine tekster en vektning på det sanselige. I «*Persept, Affekt og Konsept*» fra *Qu'est-ce que la Philosophie?* går det frem at Deleuze likestiller filosofi, vitenskap og kunst som ulike måter å tenke på: «Å tenke er å tenke med begreper, eller med funksjoner, eller med sansninger, og den ene av disse tankene er ikke bedre enn en annen, eller en mer fullstendig, mer gjennomført, mer syntetisk 'tanke'» (Deleuze & Guattari, 2008, s. 518). Alle disse tankene er måter å konfrontere kaos eller komme oss ut fra en gitt oppfatning (Deleuze & Guattari, 2008, s. 518). Her kan det trekkes paralleller til hvordan Serres forstår kaos som det normale, og orden som unntaket (Latour, 2010, s. 94). Deleuze er poststrukturalist, og felles for de franske poststrukturalistene og Serres er at de viser motstand mot alle former for essensialisme (Lothe, Refsum, Solberg & Kittang, 2007, s. 176). Disse tenkerne delvis videreutvikler, delvis bryter med strukturalismen (Lothe et al., 2007, s. 176). Når det gjelder språket, legges det vekt på at språkssystemet ikke utgjør en sluttstruktur, men snarere et system av forskjeller i stadig bevegelse, et syn vi kan finne hos Jacques Derrida: Det finnes ikke noe stabil meningsgivende innsats i språket (Lothe et al., 2007, s. 177).

Serres kan imidlertid også forstås på en annen måte. Han opponerer mot tendensen hvor alt ses som språk, der Barthes gjør seg gjeldene blant annet på motens område. Serres er skeptisk til språket og vil bort fra den måten å analysere verden på. Hans mistenksomhet til språket er basert på at når man abstraherer, blir ting til symboler og man mister rikdommen som fins i det konkrete. Derfor anvender han fortellinger

og myter for å beskrive sitt syn på virkeligheten. I poststrukturalismen er kroppen (delvis) fraværende, bortsett fra hos noen av de feministiske tenkerne, mens Serres har troen på at tilgangen til virkeligheten går gjennom sansene.

### Anvendelse av Serres i oppgaven

Jeg vil tilbake til verden, stoffene og huden. Serres kan hjelpe meg med dette. At jeg har brukt kolleksjonsutviklingen og antrekkene som en konkret utforskning av begrepet sanselighet, kommuniserer med forståelsen av at vitenskapen ikke erstatter verden. Mitt valg av praksisledet forskningsdesign lar seg forene med *The five senses* (2008) sin oppfordring til at vi må kjenne verden direkte. Det kan gi muligheten for å være i materialene og se antrekkene som argumenter i seg selv, med en like høy verdi som den teoretiske refleksjonen rundt. Serres sitt syn på at vitenskapen kun bør brukes hvis den gir variasjon til verden, initierer et syn på at ingenting i verden er fastsatt og «alt er i bevegelse». Dette kan knyttes til valg av teknikk, draperi, som aldri er i en fast form, som alltid er i bevegelse og som har endringspotensial.

Serres sitt reverserte syn på orden og kaos kommer av at vi har blitt for opptatt av å kategorisere. Vi systematiserer verden for å ordne kaoset. Dette kan føre til at vi ikke lenger ser eller legger merke til ting, for vi har blitt for vant til å tenke gjennom vitenskapelige begreper. Min intensjon med kolleksjonsstrukturen kommuniserer med Serres' tenkning. Den går ut på å slippe opp - la materialet og sansningen tar over. Det sanselige blir en motvekt til språket og vitenskapen. Det kan synes at Serres har fordommer mot vitenskapelige begreper. Likevel benytter han seg av språket for å si noe om dette. Med begreper kan man hente ut ting, for verden ligger ikke ferdig for oss, hvor vi erfarer alt som «sannhet» kun ved å være i den. Det er blikket vi legger på verden som avhenter det vi ser. Hva er et begrep? «Det kan være en tanke, forestilling eller oppfatning om noe eller en mer generell idé som dekker lignende ting utledet av bestemte eksempler eller tilfeller. Begreper er tankeredskaper som hjelper oss til å forstå verden » (Gunnerød, 2014, s. 41). Altså en abstrakt og mental forestilling av et fenomen. Med tanke på at sanselighet var viktig i utviklingen av kolleksjonen, kan Serres sine begreper som *variasjon*, *blanding*, *berøring* og *kaos* benyttes til å hente nye forståelser ut av kolleksjonen. I oppgaven ønsker jeg å bruke

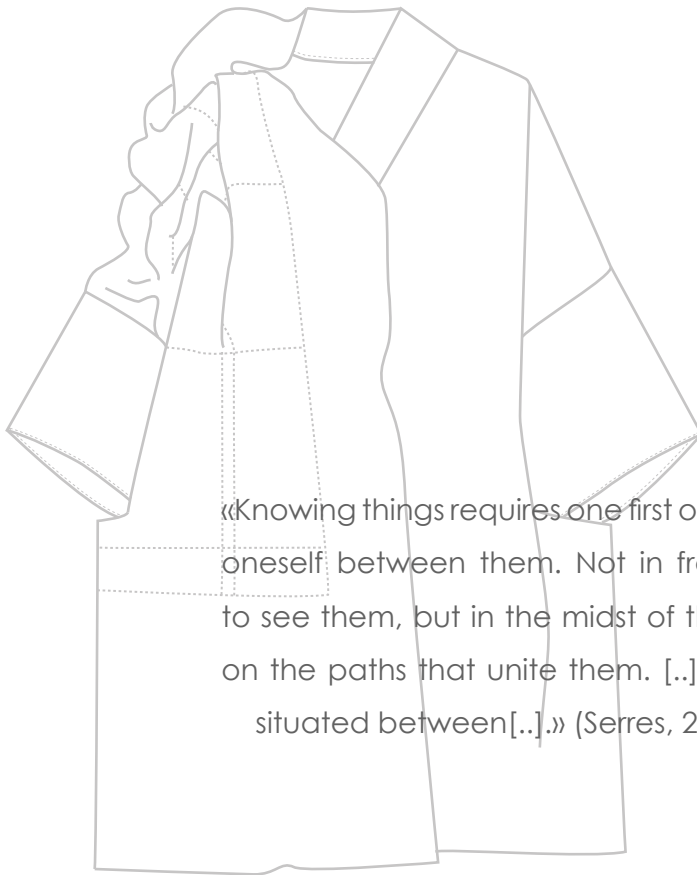
Serres sin tilnærming til det taktile for å komme nærmere inn i det sanselige.

Berøring, blanding og variasjon

Berøringssansen blir viktig i utforskningen av kolleksjonen. Med berøringssansen kan man søke mot en nærmere forståelse av mote, en konkret praksis, og ikke en generaliserende iscenesettende praksis. Kritikken av språket passer med min feltforståelse og intensjon, hvor jeg ønsker å utfordre blant annet Roland Barthes sitt syn på mote som nettopp språk. Analyse av mote som språk, gjør at vår forståelse av den blir mer og mer abstrakt, og man kommer lenger og lenger bort fra det aktuelle objektet. Her vil jeg bruke Serres for å komme tilbake til det konkrete, klærne. Blanding og variasjon vil kunne være nyttige begreper å anvende på draperiet. Hvordan oppleves blandingen av kroppen og materialet? Hvor i kolleksjonen er blanding tilstede? Variasjon kan tolkes på ulike nivå. Variasjon i materialer og form, variasjon i sansning og variasjon i motefeltet.







«Knowing things requires one first of all to place oneself between them. Not in front in order to see them, but in the midst of their mixture, on the paths that unite them. [...] Touching is situated between[...].» (Serres, 2008, s. 80)

# 6. Drøfting

## En teoretisk-filosofisk refleksjon

I dette kapittelet skal jeg svare på og drøfte problemstillingen ved hjelp av presentert teori. Gjennom drøfting og refleksjon kan jeg være kritisk til mitt eget arbeid. Før, under og etter arbeid har det dukket opp spørsmål. Refleksjon rundt disse spørsmålene vil kunne bidra til å finne svar på problemstillingen. Målet med oppgaven er å skyve fokuset mot det materielle og sanselige i moten, og reflektere over egen praksis. Før jeg går i gang med drøftingen vil jeg: minne om problemstillingen, trekke frem hovederfaringene fra den praktiske undersøkelsen, peke på fremtredende sanselige opplevelser, og gjenta hvilke teoretiske begrep jeg vil benytte under drøftingen.

## Problemstilling

Problemstillingen min er todelt. Spørsmålene henger sammen: Det første spørsmålet er materielt mens det andre spørsmålet åpner opp for refleksjon rundt det materielle. Gjennom å utvikle en kleskolleksjon ønsket jeg å ta for meg draperiet som en sanselig form. Fokuset på det materielle ved draperiet er valgt som en motvekt til en immateriell forståelse av motebegrepet. Jeg har satt problemstillingen til:

Hvordan kan utvikling av en kleskolleksjon undersøke draperiet som sanselig form?

Kan man bruke draperi som en alternativ tilnærming til motens dominerende fokus på det immaterielle? I så fall hvordan?

## Praktiske erfaringer

Fra den praktiske undersøkelsen oppsto det tre betydningsfulle erfaringer:

1. Materialene tok over. Ullen «lever sitt eget liv».

2. Mønsterkonstruksjon krevde mer arbeid enn draperiet, som falt lettere på plass rundt kroppen.
3. Drapering dreier seg om å tilføre «luft» og «rom» til materialet og formen

#### Sanselig tilgang

Ved å ikle meg plaggene kunne jeg reflektere over klærnes sanselige opplevelse. Det som ble tydelig, var:

1. Asymmetrisk draperi kjennes asymmetrisk på kroppen.
2. Fargen hadde en innvirkning på den kroppslige opplevelsen.
3. Forforståelsen om at draperiet kom til å hemme kroppens bevegelsesfrihet, og at det sannsynligvis er lettere å bevege seg i mønsterkonstruerte plagg, stemte ikke. Jeg opplevde det motsatte.

#### Teoretiske begrep

Teoriene ble funnet underveis som et svar på den praktiske prosessen. Begrepene jeg vil knytte til sansning er:

1. Böhme: Iscenesettelsesverdi, Kritikspotensial, Fokus på en sanselig tilgang som kan erkjenne det vi omgir oss med.
2. Serres: Variasjon, Blanding, Berøring, Kaos.

## Draperi som sanselig form: Hvordan?

Jeg vil begynne med å ta for meg første del av problemstillingen. Når jeg spør hvordan utvikling av en kolleksjon kan brukes til å undersøke et tema, leder det meg til den praktisk-estetiske prosessen jeg har vært gjennom. Her har jeg arbeidet med:

1. Materielt fokus: i henhold til valg av stoffkvalitet: fall og spenst.
2. Utvikling av et konsept som bygger på utvikling: bevegelse, endring, tilpassing, forandring. I dette ligger det tre nivåer: praktisk utvikling av draperi (uttrykk), konstruksjon av foranderlige plagg (funksjon) og det teoretiske i utvikling av motebegrepet (mot det sanselige).

## Erfaringer fra prosessen

### Materialvalg og bevissthet

Ved å velge draperi som teknikk ligger det en forutsetning om å benytte seg av en god stoffkvalitet med en viss tykkelse, spenst og fall. Valget ble tatt på grunnlag av min forkunnskap som praktiker, vant til å jobbe med ulike tekstiler og å gjenkjenne ulike tekstilers egenskaper. Forkunnskapen tilsa at pleddmaterialet fra Lillunn, ville være et egnet materiale til å skape form gjennom drapering. Materialets lerretsbinding, også kalt toskaftbinding, gjorde at spensten i foldene ble lik uavhengig om jeg brettet eller foldet tekstilet langs varptråden eller veftråden. Bindingen er en av faktorene som bidro til å skape det ønskede uttrykket til draperingene i kolleksjonen. Det kan tenkes at drapering i en annen type bindingsmønster, som for eksempel kyperbinding, ville oppført seg annerledes. Dette gjelder også ved bruk av sammen lerretsbinding, men med en annen type fiber. I utprøvningsfasen blir sammentrekningsteknikken testet ut i bomullslerret, som understreker det unike, spenstige og organiske uttrykket i formen skapt av pleddmaterialet fra Lillunn.

Denne kvalitetsrefleksjonen kan knyttes til sansning gjennom berøring og syn. Bevisstheten rundt materiell kvalitet hadde en innvirkning på hvordan den draperte formen opplevdes, både for synet og med berøring. Ved å fokusere på de materielle kvalitetene skapes en balanse mellom den taktile sansen, som må til for å forme en slik drapering, og synssansen som vurderer formen. Det kan forstås som en *blanding* av sanser: kroppen min, som gjør vurderingen, blandes med verden representert av tekstilet. Her kan man trekke paralleller til hvordan Serres forstår sansene som en blanding av kropp, hvor sansene virker som innblanding, ikke som enkelte enheter (Connor, 2008, s. 7). På den måten vil utviklingen av en kolleksjon med drapering som formgivningsteknikk, anerkjenne bruk av ulike sanser, som en blanding av materialet med berørings- og synssansen.

Drapering av ullpledd-materialet og sansningen «tar over»

Flere av draperingsintensjonene for designet ble oppfylt av ullpleddet i produksjonen, som forventet. I utarbeidelsen av kolleksjonen opplevde jeg likevel at «ullen tok over» i noen sømtekniske løsninger. Det var spesielt fremtredende i



opplegg av fald og belegg i kjolen, som ble «tykt og bulkete». Jeg ble nødt til å slippe opp og la ullmaterialet komme til sin rett. Ut fra denne erfaringen ser det ut til at det valgte pleddmaterialet er egnet til bruk for draperingsteknikker, men i mindre grad kan anvendes tradisjonelle sømtekniske løsninger som belegg og oppbrett av fald på dette materialet. Det kan ha med begrensninger som følge av det avgrensede materialvalget, å gjøre. Her hadde en mulighet vært å vurdere andre egnede ullmaterialer. Ettersom jeg ville forholde meg til fabrikkens reelle produksjonsforhold, og velge materialer de tilbyr, var dette ikke av interesse. Videre opplevde jeg at draperiet falt lettere på plass rundt kroppen, mens mønsterkonstruksjonen var mer krevende i forhold. Dette kommer frem i hvor mye arbeid som ble lagt ned i å få til en «passende» ermtopp i den korte jakken, mens Kaos-plaggets sammentrekningsteknikk lett lot seg forme. Det samme gjaldt det omslyngede skjørtet som enkelt føyde seg rundt og tilpasset ulike hofter.

Begge disse erfaringene fra utviklingen kan knyttes til at draperiet som form har «kaotiske» tendenser, og det kan se ut til at det valgte pleddmaterialet ikke lar seg kontrollere i bestemte og satte former. Herfra kan man trekke paralleller til det å bevege seg fra orden og strukturering, til å tillate at materialet og sansinger tar over, med eventuelle kaotiske former som følger av frigjøringen. For å tenke med Serres' begrep *variasjon*, vil draperiet som form, etter min erfaring, tilfører varierende formasjoner som er i bevegelse og føyer seg etter pleddmaterialets tekstile egenskaper. I en designpraksis som bygger på draperingsteknikker, vil kaos være normalen og orden vil være unntaket. Med tanke på den sømtekniske gjennomføringen i plaggene, beholdt jeg likevel en form for orden med skoneringen av de klippte kantene. Det ble gjort for at plaggene skal kunne brukes over tid uten å flise opp. På den måten kunne jeg ikke fullstendig slippe kontrollen. I min utforskning ble det tydelig at arbeid med draperinger handler om å anerkjenne materialets premisser, dets muligheter og begrensninger, og jobbe ut fra det.

## Sluttproduktet og resepsjon fra mitt perspektiv

For å kunne si noe om draperiet som sanselig form kan det være hensiktsmessig å se på hvilke måter draperiet erfares som sanselig i kleskolleksjonen, med utgangspunkt i min resepsjon av sluttproduktet.

### Asymmetri

Jeg ble nødt til å prøve plaggene for å si noe om den taktile tilgangen til draperiene. En fremtredende opplevelse av kolleksjonen var at asymmetriske, draperte klær kjennes asymmetrisk på kroppen. Ulike deler av kroppen fikk en særegen taktil opplevelse, som hadde utslag for hvordan jeg beveget meg i klærne. Pleddjakkens asymmetriske lukning pakket inn den ene armen, mens den andre armen ble kilt av frynsene nederst på ermet eller eksponert gjennom passepoilen. Jeg ble bevisst på ulike deler av kroppen i kontakt med det draperte plagget, hvor ingen av kontaktpunktene sanset ullen likt. Dette kan ses i sammenheng med at klær ofte er konstruert symmetrisk, som gjør at vi ikke erfarer ulikheter.

For å sette ord på dette kan jeg dra nytte av begrepet *variasjon*. Serres benytter seg av dette begrepet for å si noe om rikdommen i det konkrete og hvordan sansene opererer (Serres, 2008, s. 27 og 80). En sanselig tilgang til draperiet kan gjennom berøringssansen virke rik. Huden sender signaler fra de ulike delene av kroppen som er svøpt inn på ulike måter, og kroppen oppfattes som en sammensatt organisme. På den måten kan det se ut til at draperiet anerkjenner kroppen som en kompleks enhet fordi det erfares ulikt av ulike deler av kroppen. Ut fra prøvingen av kolleksjonen er det mye som tyder på at ved bruk av asymmetriske draperinger, oppstår en sanselig form som erfares sammensatt og berikende gjennom berøring.

### Bevegelsesfrihet og sansning av rom

Under utviklingen av plaggene og gjennom prøving av kolleksjonen, ble det klart at draperinger som sanselig form involverer luft og rom. Før jeg gikk i gang med draperingen av kroppen, hadde jeg en mistanke om at draperiet kom til å hemme kroppens bevegelsesfrihet, og at det sannsynligvis er lettere å bevege seg i mønsterkonstruerte plagg. Etter prøving av klærne opplevde jeg det motsatte.

Draperte og voluminøse plagg har mer plass og luft i seg, som anerkjenner kroppen som en bevegende organisme. Det viser hvor viktig erfaringer er, spesielt i utforming av klær. Denne erkjennelsen står i tett forbindelse med hvilket materiale som er blitt brukt. Kolleksjonen ville trolig blitt sanset annerledes i et annet materiale. I denne kleskolleksjonen, gir de draperte plaggene bevegelsesfrihet og luften sanses gjennom kroppslig kontakt med draperiet. Dette kommer tydelig frem gjennom å prøve Nestenkaos:

Kåpen er så voluminøs og luftig at det ikke er så mange deler av kroppen den er nær. På skuldrene, i nakken og på overarmen er kåpen sanselig for huden. Likevel kjenner jeg på kroppen når jeg går at jeg tar betydelig større plass i rommet enn man gjør til vanlig. Luftmotstanden på flappene på siden kjennes i bevegelse. (Loggbok)

I utforming av draperte plagg jobbes det med å tilføre luft til formen. Luften forekommer ikke bare mellom kroppen og klærne, men også i materialet, mellom de ulike lagene. Dette oppleves både visuelt og taktilt, slik det kommer frem under prøving av Nestenkaos-jakken og når jeg beskriver plagget som voluminøst. Bevegelsesfriheten er en konsekvens av forholdet mellom kroppen og materialet der det har blitt tilført luft. Ut fra beskrivelsen av sansningen, er det mulig å forstå de draperte formene som en forlengelse av kroppen, ved at luften oppleves i deler av plagget som ikke er i direkte kontakt med huden.

For å sette ord på min persepsjon vil jeg benytte meg av begrepet *blanding*, som en opplevelse av en sanselig blanding av kropp, klær og luft. Serres har gitt denne blandingen betegnelsen den indre sansen, som er representert av et telt (Serres, 2008, s. 54). Ved berøring blandes kroppen og sjelen med verden, teltet lukkes opp og vi blir mottagelige for den utvendige verden. Huden blandes med ullen, som avgir et avtrykk, det klør, det varmer, det polstrer deg inn. Det er erfaringer som lagres og minner som preger huden gjennom vår tilgang til verden (Serres, 2008, s. 75). I Serres' beskrivelse blandes kroppen med verden ved at kroppen folder, kurver og tilpasser seg dens disponerte frihet. Fra føttene til hodet, eller til tuppen av fingeren, oppstår det variasjon og komplekse baner i møte med ting i verden (Serres, 2008, s. 80). Fra disse sansningene kan jeg trekke paralleller til hvordan Issey Miyake bruker

draperte stoffstykker som en annerkjennelse av kroppens bevegelsesfrihet, hvor den kroppslige friheten fremstilles i *A Piece of Cloth*. Kaos-plagget er på lik linje et flatt stoffklede som er modellert som et rom hvor kroppen kan bevege seg fritt, samtidig som rommet tilførte en bevissthet av kroppen i et skulpturelt klesplagg. I dette plagget kan det virke som om grensen mellom kropp og klær gjøres utydelig av draperiet, og det kan oppnås en sameksistens av kropp og klær når draperiet folder og beveger seg i rommet rundt kroppen. Det ser ut til at utviklingen av kolleksjonen har åpnet for en forståelse av drapering som *sansning av luft*.

#### Draperi- Tredimensjonal form i endring

I fase 1, hvor jeg hadde en åpen tilnærming til draperi som form, ble draperinger skissert ned på papir. Under skisseringen ble fokuset rettet mot draperiets romlige form gjennom skyggelegging. Lys og skyggespill kom frem i måten draperinger utformer linjer i foldene som veksler mellom å være konkave og konvekse. Felles for de ulike draperingsgrupperingene som ble gjort i fase 2 var en tendens til å uttrykke bevegelse gjennom uregelmessige linjedannelser i foldene. Dette er blant annet tydelig i den korte jakken hvor foldens retningsendring, som forsterkes av mønsterkonstruksjonsstikningene, initierer en bevegelse mot den høyre side av kroppen. Kaos-plagget fungerer også som et godt eksempel på draperinger som uttrykker bevegelse: Med kurvede folder som veksler mellom å være store og små, skaper sammentrekningsteknikken et indre nettverk av bevegende linjer og former.

Videre er endring tilstedeværende i hvordan flere av plaggene kan bæres på ulike måter. Her tenker jeg for eksempel på Pleddjakken slik den er beskrevet i loggboken:

Hvis jeg flytter pleddet bak, så får jeg en flytende kappe når jeg går, som en forlengelse av min bevegelse. Hvis jeg flytter det foran, skapes flere draperinger som trykkes inn mot siden av kroppen. Hvis jeg tar armen ut gjennom passepoilen, føles denne armen litt naken og eksponert i forhold til resten av den innpakkede kroppen. På samme tid blir kappefølelsen forsterket og jeg kjenner underlaget jeg går på, ettersom pleddet slepes på gulvet. (Loggbok)

Den korte jakken kan på samme vis endre utseende ut fra måten den venstre siden kan foldes til en drapering, eller slippes løs som en lengere, rettere silhuett.

Alle disse formene for endring og bevegelse i draperiet og i måten plaggene kan bæres på kan knyttes til begrepet *variasjon*. Det kan virke som variasjon er en form for ordnet kaos i at det blir forklart som noe uforanderlig i det foranderlige (Serres, 2008, s. 67). Denne forståelsen kan være verdifull med tanke på draperiets endringskarakter: Det er en stabilitet i at draperinger på en kropp, uten unntak, vil være ustabile og i bevegelse. Dermed er ikke draperiet fullstendig kaotisk, men simultant stabilt og ustabilit. Draperingene er stabile i at de fysisk er der, de forsvinner ikke. På samme tid endrer bevegelse av kroppen på hvilke deler av strukturen som er konkav og konveks, tekstilet er i fluks. Draperiet som form kan forstås som representasjon av muligheter og en konstant endringsprosess. Måten man kan bruke Pleddjakken på varierer, det er ikke en bestemt måte den skal bæres, for hullene og draperiene åpner for varierende bruk.

Med varierende bruk oppstod ulike sansninger i samme plagg:

Den draperte siden av kroppen føles litt fastlåst, men med en gang jeg løsner den opp og lar den henge ned, er jakken veldig funksjonell. I og med at jakken er asymmetrisk, kjenner venstre siden av kroppen antrekket på en annen måte. (Loggbok)

Her kommer det frem at endringen i plagget har utfall for hvordan kroppen sanser plagget. Ut fra beskrivelsene kan det se ut til at draperiet er en form som trolig vil skape foranderlige og varierende sanseintrykk og uttrykk.

Visuell kroppslig opplevelse

Under prøving av kolleksjonen opplevde jeg at fargevalget av natur hvit ull hadde en konsekvens for hvordan jeg beveget kroppen med plaggene på, den gav meg en stivere holdning:

Ved at halsen er buet oppover får jeg en bedre holdning, for at haken skal unngå å komme nær. Samtidig som den er hvit, så jeg er veldig forsiktig med hvordan jeg beveger meg og at ikke sminken smitter over. (Loggbok)

Denne holdningsendringen kan ses i sammenheng med at det å kle seg og bruke klær er en kroppslig praksis. Entwistle forklarer at: «Dress involves practical



actions directed by the body upon the body, resulting in ways of dressing, for example ways of walking to accommodate high heels, ways of breathing to accommodate a corset [...]» (Entwistle, 2015, s. 39). Det vil si at hvordan kroppen beveger seg, er en virkning av hvordan kroppen sanser plagget. Det jeg ikke hadde vært oppmerksom på under utviklingen av kolleksjonen, var hvordan fargen, det visuelle uttrykket, også hadde en innvirkning på hvordan kroppen sanset klærne, i en kroppslig ubevisst forstand, som igjen gav utslag for hvordan kroppen beveget seg.

Bevegelsesmønsteret kan forstås som en måte å vise forsiktighet for klærne og materialet. Denne opplevelsen kan ha en sammenheng med at man kulturelt sett er opptatt av å ha rene klær, og lyst tøy er spesielt utsatt. Ingun Grimstad Klepp, etnolog og forbruksforsker på Statens senter for forbruksforskning (SIFO) konstaterer at klesvasken har økt betydelig de siste 30 årene og man er mer opptatt av dette enn før (Klepp, 2007, s. 19). Sosiologen Elizabeth Shove forbinder vasking av klær med følelsen av friskhet, og forklarer at det er en sinnstilstand å vite at klær er rene (Shove, 2003, s. 402). Vasking av klær er en praksis som går ut på å desinfisere klær som har vært i kontakt med kroppen og gjenopprette verdifulle egenskaper som stil, følelse og image (Shove, 2003, s. 402).

Denne kroppslige opplevelsen av plagget var en konsekvens av både farge og form. Jeg kan ikke knytte dette direkte til drapert form, og blir nødt til å se det mer generelt i henhold til klær som sanselig form. Det kan se ut som at sansning av plagg som finner sted i kroppen, også påvirkes av sosiale normer og praksiser. Entwistle oppsummerer det slik:

In sum, the study of dress as situated practice requires moving between, on the one hand the discursive and representational aspects of dress and the way the body/dress is caught up in relation of power, and on the other, the embodied experience of dress and the use of dress as a means by which individuals orientate themselves to the social world. (Entwistle, 2015, s. 39)

Det kan tyde på at det er mer enn bare de estetiske opplevelsene som gir utslag for hvordan kroppen beveger seg i plaggene i kolleksjonen. Selv om jeg var alene under

prøvingen, hadde sosiale normer rundt lyse klær og «renhet» innvirkning på hvordan jeg erfarte klærne. På den ene siden kan opplevelsen forstås som en sanselig og kroppslig erfaring av farge. Samtidig understreker opplevelsen forholdet mellom den individuelle handlingen av å kle seg og den sosiale praksisen:

Dress is therefore the outcome of practices which are socially constituted but put into effect by the individual: individuals must attend to their bodies when they 'get dressed' and it is an experience that is as intimate as it is social. (Entwistle, 2015, s. 11)

Berøring av draperte former, åpnet opp for en erkjennelse av et sosialt fenomen. Den intime, kroppslige opplevelsen av å kle seg i et gitt ullmateriale, kan dermed ut fra min egen erfaring settes i en større sosial sammenheng.

#### Betrakteren

Ut fra den foregående refleksjonen kommer det frem at sansning av kolleksjonen er bygget på både personlige og sosiale premisser. Entwistle peker på at det å kle seg har et sosialt perspektiv: man opererer på grensen mellom seg selv og andre og forbereder kroppen for den sosiale verdenen (Entwistle, 2015, s. 7). Derfor kan det være relevant å vurdere hvordan kolleksjonen og draperiet forholder seg til betrakteren. Her vil jeg trekke frem et utdrag fra beskrivelsen av Kaos-plagget:

Linjene skapt av stikningene, er med på å forsterke de organiske foldene, samtidig som de blir en geometrisk kontrast til den veldig voluminøse og udefinerte formen. Dette er kanskje det plagget man blir mest trukket mot som betrakter, og mest nysgjerrig om hvordan det kjennes på kroppen. Spensten i materialet kommer også eksplisitt frem i dette plagget. (Loggbok)

Ved å se på plagget får jeg et behov for å ta på foldene og kjenne på den romlige formen. Det kan ha sammenheng med at jeg ofte bruker min haptiske persepsjon og blir nysgjerrig på de taktile egenskapene til det jeg ser. Ut fra beskrivelsen oppstår spørsmålet: Kan draperi være en visuell form som inviterer til sanselig oppmerksomhet i klær? Ut fra egen praksis vil svaret være ja, for draperiets folder får frem sanselige kvaliteter i ulike typer materialer med ulike uttrykk. Dette kommer blant annet frem i teknikktestene på liten byste i fase 1, hvor sammentrekningsteknikken blir prøvd ut i ull og bomull. Disse materielle

sammentrekningene kan være en måte å anerkjenne sammenhengen mellom materiell kvalitet og visuelt uttrykk. Hvis dette «ønsket om å ta på» kan gjelde andre enn meg, kan det på samme tid virke utfordrende for vår sosiale intimgrense. Ved å vise oppmerksomhet til det materielle kan man risikere å krysse noens intimsone. Intensjonen blir i dette tilfellet å ta på klesplagget, og handler ikke direkte om kroppen - det er klærne som er av sanselig interesse. Tiltrekningen mot det taktile kan settes i sammenheng med Serres' formodning om at berøring er veien til forståelse (Serres, 2008, s. 64-65). Gjennom å eksplisitt fremheve tekstilets materielle egenskaper ved å tøye og utheve overflatens formpotensial, kan draperiet invitere til sanselig forståelse gjennom berøring.

Den visuelle persepsjonen av kolleksjonen tok sted i verkstedet hvor plaggene var kledd på byster. I en annen setting vil kolleksjonen trolig bli betraktet annerledes. Når jeg ser tilbake på min vurdering av kolleksjonen, kan det synes at beskrivelsen av den taktile sansingen står frem som en mer «spesiell» og «fyldigere» opplevelse. Derimot virket beskrivelsen av den visuelle sansningen, hvor klærne hang på byste, mer statisk og «tørr». Dette kan ha en sammenheng med at klær er forbindelsen mellom vår biologiske kropp og vårt sosiale vesen (Wilson, 2003, s. 2). Derfor blir den visuelle beskrivelsen av kolleksjonen tom og statisk når den mangler kropp. Entwistle forklarer at klær opererer dialektisk, slik blir mote en kroppsliggjort praksis. Klær tilfører kroppen sosial mening, mens kroppen fyller klærne med liv (Entwistle, 2001, s. 36). Ut fra refleksjon rundt vurderingene mine fra utviklingen av kolleksjonen, forstår jeg at settingen er avgjørende. I en designpraksis vil det også være viktig å inkludere kroppen i utviklingsfasen, for å slik kunne få bedre forståelse for de modellerte draperingene.

## Draperi som alternativ tilnærming til motens dominerende fokus på det immaterielle: hvordan?

I introduksjonen sammenlignet jeg mote med begrepet materialitet, et perspektiv som strekker seg forbi tingene, eller i dette tilfellet, klærnes fysiske egenskaper (Naguib & Rogan, 2011, s. 10). Toneangivende innen et slikt syn er fokuset på det

immaterielle og de sosiale vekselvirkninger det materielle (klærne) inngår i. Jeg vil bruke andre del av problemstillingen til å sette det valgte fokuset på det materielle og sanselige i kontekst, og trekke den tidligere diskusjonen til et høyere refleksjonsnivå. For å finne svar på om draperiet kan brukes som en alternativ tilnærming til motens dominerende fokus på det immaterielle, kan være fruktbart å benytte seg av det første av Barretts foreslåtte punkter presentert i metodekapittelet. Det innebærer kritisk engasjement og kryssreferering mellom de teoretiske perspektivene og de utvalgte designeksemplene, og sette det i sammenheng med oppgavens undersøkelsesfelt som er draperiet som sanselig form.

Initiativ til sanselig oppmerksomhet- Draperi tette bånd til kroppen som en helhetlig opplevelse

Hva er det ved draperiet som kan fungere som et alternativt tilnærming til forståelsen av mote? Ta for eksempel konstruksjonen av skjørtet: det er et flatt, firkantet stoffstykke som gjenkjennes som et klesplagg først når det blir drapert og dandert rundt en kropp. Det vil si, et drapert stoffstykke har ikke potensial til å bli tolket som mote uten en kropp. Sosiologen Paul Sweetman hevder at kroppen i moten bare er en mannekeng eller utstillingsdukke, hvor det er klærne, fremfor bruken av mote, som blir sett på som betydningsfull (Sweetman, 2001, s. 59). Men med draperte plagg er det kroppslige og materielle sammen en forutsetning for at klær kan bli sett som mote. Mitt fokus på det materielle i draperiet kan utfordre forsømmelsen av kroppen i moten. Kate Soper relaterer neglisjering av kroppen til den vestlige filosofiens tradisjon (Soper, 2001, s. 15). Gjennom filosofiens abstraksjoner har det vært en tendens til å vektlegge det mentale, spirituelle og rasjonelle over det kroppslige, materielle og sanselige. Generelt er mennesket vurdert gjennom dets sinn og sjel, fremfor kroppslig eksistens (Soper, 2001, s. 15). Problemstillingens første del tydeliggjorde at draperinger anerkjenner klær som kroppslig praksis. Fokuset skyves til hvordan de tekstile formene skapes og oppleves på en kropp. Dette er ikke faktorer som hever seg over erfaringens og sanseverdenens område.

Draperte klær har likevel samme forutsetninger for å bli «på mote» eller bli en trend, på lik linje med andre tekstile teknikker. Det som skiller draperinger fra andre trender, som for eksempel store krager, er draperiets helhetlige opplevelse. Store

krager vil ikke nødvendigvis bli fysisk sanset av kroppen som noe mer enn dekor. Ved at draperiet blander kroppen og moten som en helhetlig opplevelse, kan draperiet understreke mote som et komplekst fenomen som alltid er i bevegelse og endres. Det komplekse ved moten er at det inngår i en kroppslig fysisk sammenheng, så vel som en sosial diskurs (Entwistle, 2015, s. 39). Forståelsen av draperi som blanding av kroppen og klærne, og moten som en sosial handling, kan være en støtte for å bruke draperiet i oppgavens sammenheng.

Under utviklingen av kolleksjonen benyttet jeg meg av berøringssansen for å utvikle kompetanse om draperiet som sanselig form. Som jeg var inne på i drøftingen av første del av problemstillingen, kan bruk av draperinger åpne opp for en sanselig erfaring av det materielle aspektet ved moten gjennom berøring. Gjennom å prøve kolleksjonen på kroppen, kan jeg si at det å iføre seg klær som er draperte gir en tilstedeværelse som jeg vanligvis ikke har. Her trekker jeg paralleller til at berøring av kroppen kan skape bevissthet, hvor subjektet vender seg inn mot seg selv og kroppen (Serres, 2008, s. 54). En drapering dandert rundt kroppen og erfart gjennom taktil sansning, kan forstås som et initiativ til å bli bevisst sin egen kropp i et gitt materiale. Den taktile sansen åpner opp kroppen for den utvendige verden. En bevisst erfaring av et drapert plagg kan gi kompetanse for å omgås mote som materiell kultur. Denne kompetansen bygger på materialkunnskap og sanselig tilstedeværelse, som kan være et alternativ til et dominerende visuelt fokus i motefeltet.

På den andre siden kan det hende at den sanselige oppmerksomheten rundt min egen kropp i den draperte kolleksjonen, reduserer tilstedeværelsen av meg selv i verden. Ved at jeg blir oppmerksom av det jeg har på meg, kan tilstedeværelsen overfor andre blir satt til side. Siden jeg var alene i den praktisk-estetiske refleksjonen, er dette noe jeg ikke fikk testet. Det kan tenkes at slike voluminøse plagg skiller seg ut fra «normale» klær, og gjør at man blir selvbevisst til et punkt som blir forstyrrende i offentlig setting. Dette må tas med i betraktning. Det kan finnes andre alternative måter å undersøke materielle egenskaper i klær, uten at det går på bekostning av sosial tilstedeværelse.



Draperiet er materielt betinget, som betyr at designeren må være i det konkrete. Ut fra egen praksis, kan jeg si at det ikke er mulig å designe draperete plagg uten å være i kontakt med materialet. Med utgangspunkt i draperiets tette bånd med kroppen, den helhetlige opplevelsen draperiet skaper, og de materielle forutsetningene draperiet har, vil draperiet trolig kunne brukes som en alternativ tilnærming til motens dominerende fokus på den immaterielle.

### Det materielle og det sanselige som en motvekt

I den praktiske delen av oppgaven, som refleksjonene bygger på, har jeg hatt en skapende utforskning av hvordan jeg kunne bruke draperiet som en alternativ tilnærming til mote forstått som immateriell. Hvis vi ser tilbake på trekant-modellen, basert på Sullivans modell i metodekapittelet, kommer det frem at den kontekstuelle praksisen er der forskeren kan bruke sin praksis til «å tenke gjennom mediet» (Sullivan, 2009, s. 50). Konseptutviklingen av kleskolleksjonen har på den måten satt i gang refleksjoner rundt den materielle og immaterielle kompleksiteten i klær og mote. Jeg vil nå presentere den praktiske undersøkelsen av problemstillingens andre del, for å sette det i sammenheng med teori.

#### Mønsterkonstruksjon

Konseptet for kleskolleksjonen går ut på at bildet av den abstrakte «mote kroppen» er brodert på plaggene som en kontrast til draperiets tredimensjonale formuttrykk. Intensjonen er at mønsterkonstruksjonsstikningene skal fungere som en konnotasjon av skredderbysten og vestlig skredderteknikk. Til disse representasjonene tilhører tradisjoner for å konstruere tettsittende klær. For det meste, så lenge ikke klærne føles ubehagelige, vil disse «normale» klærne kunne henspille til vår «normale» opplevelse av klær i relasjon til kroppen som Entwistle kaller for «a second skin» og er en forlengelse av kroppen (Entwistle, 2001, s. 45). Det vil si at det også går an å ha en «unormal» opplevelse av klær. I kolleksjonen står draperiet for denne uvanlige følelsen. Mønsterkonstruksjonen vil i den sammenheng kunne ses som et bilde på at kroppen går ut i materialet og blandes. Det kan tenkes at denne allegorien er mest fremtredende i kjolen i min kolleksjon. I løpet av kolleksjonsutviklingen vil draperiet oppløse «mote kroppen» til fragmentert kaos. Dette er blitt gjort gjennom å

la stikningene blandes med de draperte formene, som forsterkes av kaoset.

Fra min konseptutvikling vil jeg trekke paralleller mellom draperiets oppbrytning av skredderbysten i min kolleksjon og Martin Margielas «vrenkning» av kroppen og klærne. Ved å rekonstruere en skredderbyste om til en vest i linlerret, blir fundamentet til yttertøyet, og kroppen blir klærne (Evans, 1998, s. 75). På halve fronten av bystevesten vises en «studie» av draperi, som en indikasjon på et plagg som forblir evig uferdig (Evans, 1998, s. 75). Her er det tre lag, som Serres kanskje ville kalt trippelvariasjon (Serres, 2008, s. 64). Kroppen er beskyttet av et nytt lag av bysten som igjen er underlaget for et nytt lag av drapert chiffon. Disse lagene fordrer en ustabilitet, ved at forholdet mellom kroppen og klærne er vrenget. Ustabiliteten er også tilstede i min kolleksjon. I kjolen i kolleksjonen har skredderbysten gått ut i materialet, bildet på den immaterielle og statiske «motekroppen» er blandet med det sansbare ullplagget som i kolleksjonsstrukturen utvikler seg til levende, bevegelige og ustabile draperinger.

Oppløsningen av symbolet er kritikkpotensialet i kolleksjonen, og en metode for å understreke et materielt fokus. Ifølge Sturken er det bare gjennom representasjon den materielle verden har mening som kan bli «sett» av oss (Sturken & Cartwright, 2009, s. 12). Representasjon i bilder kan være med på å avsløre våre antagelser, og inviterer oss til å erfare ulike lag av meninger. Slik føres vi forbi det åpenbare eller den tilsynelatende «virkelige» meningen (Sturken & Cartwright, 2009, s. 16). Hun hevder at gjennom tolkning av bilder er vi med på å tillegge verdi til det som leses (Sturken & Cartwright, 2009, s. 46). I og med at kolleksjonen har en lesbar intensjon fra min side, er jeg i semiotikkens landskap, til tross for min opprinnelige intensjon om å fokusere på det taktile sanselige. Rogan (2001) fremhever at man må være klar over at ting har ulike typer meningsinnhold, og tilleggsmeningen til kolleksjonen har jeg valgt å se i sammenheng med konnotasjon, i den forstand at meningen bare kan leses av en bestemt type gruppe i en bestemt kontekst. Referansene til skredderbysten, andre designere som jobber med draperi, japansk *ma*, romlig form, Margiela som «vrenger» kroppen fra innsiden og ut, eller at kroppen går ut i materialet, gir kun mening til de som er kompetente innen for mote- eller kunstfeltet. Det kan ikke

forventes å forstås av «mannen i gata» uten grundigere forklaring. Det er først og fremst mønsterkonstruksjonsstikningene som fungerer som stedfortreder for et gitt meningsinnhold.

Hvis man ser intensjonen med mønsterkonstruksjonsstikningene i sammenheng med Serres, kan man trekke linjer til at sansene ikke kan erfares som rene enheter, ettersom vi bare erfarer blandinger (Serres, 2008, s. 27). På lik måte kan symbolet for mønsterkonstruksjon og kropp ikke erfares som rene enheter, siden vi kun erfarer blandingen i det materielle kaoset. Ut fra et slikt perspektiv kan oppbrytningen av symbolet initiere oppmerksomhet mot det materielle kaoset i en drapering, og på den måten vise at klærne kan være meningsbærende i seg selv, fremfor kun å henvise til noe utenfor det konkrete.

Det at jeg har valgt å utvikle et konsept kan på imidlertid virke som en motsetning til fokuset på det materielle og sanselige. Et konsept er en idé, mens problemstillingen fokuserer på det sanselige. Dette er et dilemma jeg drar kjensel på i *The Five Senses* (2008). Serres er opptatt av å være i kroppen, samtidig som han skriver med det språket som han kritiserer, altså må han ta i bruk det han ønsker å kritisere. Serres løser dette ved å ha fyldige og oppramsende beskrivelser av det konkrete. Jeg har forsøkt å løse denne motsigelsen ved å la ideen eller konseptet til kolleksjonen løses opp i materialet, det draperte kaoset.

Hvordan fungerer kolleksjonens konsept i praksis? Ved å la forholdet mellom orden og kaos være tilstede i hvert plagg, blir ideen (mønsterkonstruksjonsstikningene) brutt av foldene, og plaggets fysiske form blir derfor fremtredende. Konseptet kommer tydelig frem hvis man sammenligner de første og siste plagget i kolleksjonen: I den tekstile flaten til kjolen er det betydelig med luft og tomrom rundt den broderte «motekroppen». I Kaos-plagget har imidlertid bysten blitt løst opp til ulike mønsterdeler, som igjen har fått tilført luft gjennom drapering av folder. Ideen har med det blitt tilført *luft*. Slik blir også spørsmålet om hva en idé *egentlig* er satt på spissen.

Selv om utviklingen av konseptet har vært en mulighet til «å tenke gjennom mediet», vil denne refleksjonen være subjektiv og meningen åpen, ettersom representasjoner er mer enn bare kopier av ting som de er eller som personen som laget dem mener de bør være (Sturken & Cartwright, 2009). I oppgavens tilfelle, vil mønsterkonstruksjonsstikningene og bildet på «motekroppen» være en måte å fremheve de draperte formene som meningsbærende i seg selv, som en form som viser frem de faktiske og sanselige aspektene i klærne. På den måten kan fokusering på det sanselige ved draperiet, kroppens bevegelse og materialets fysiske forutsetninger, være en alternativ tilnærming til mote forstått som immateriell.

### Utfordre iscenesettelsen

Motivasjonen for å undersøke draperiet som sanselig form og ønsket om å finne et alternativ til motens fokus på det immaterielle, har en sammenheng med iscenesettelsesverdien. Merkevarer og trendverdi i mote kan sammenlignes med iscenesettelsesverdien i den estetiske økonomien: de har ikke noe funksjon etter anskaffelse, utover det å ha en betydning som statussymbol (Böhme, 2008, s. 527). Design av klær vil kunne inkluderes i Böhmes begrep om estetiseringen av det reelle, på bakgrunn av det er en del av den estetiske utformingen og iscenesettelsen av alt vi omgir oss med (Böhme, 2008). Iscenesettelsesverdien ser Böhme som et problem utviklet gjennom kapitalismen, hvor ting blir til utstillingsobjekter, hvis funksjon er å signalisere en bestemt livsstil (Böhme, 2008, s. 527). Motivasjonen for oppgaven springer ut fra bekymring rundt motesystemets status quo, med høy utskiftning, en økt tilgjengelighet gjennom sosiale medier, samt fast-fashions innvirkning på det totale motesystemet, hvor betegnelsen nå kan sies å gjelde de fleste former for klesproduksjon (Menkes, 2015). For å sette dagens utvikling på spissen, bruker designere i alle segmenter mesteparten av sin tid til å servere nye uttrykk og trender for å opprettholde interessen rundt sitt eget merke. Det kan gå på bekostning av anstrengelser rundt utformingen av selve produktet og fokuset på kvalitet (Teunissen, 2015, s. 23). På bakgrunn av dette ser jeg det som hensiktsmessig å undersøke på hvilken måte bruken av draperi kan skyve på iscenesettelsesverdien i klær.

Gjennom arbeidet med den teoretiske refleksjonen ser jeg sammenheng mellom

Böhmes kritikk av iscenesettelsesverdien og Barthes sin avmystifisering av varen. Begge mener at det tilbys noe som vi ikke nødvendigvis får, og på den måten blir «lurt». Forskjellen er likevel at hos Barthes har det symbolske forrang over det konkrete, praktiske og funksjonelle ved tingen, mens Böhme foreslår en estetisk tilnærming som skal gi bevissthet rundt de konkrete verdiene. Begge bygger på *det kommunikative handlingsparadigmet*, et begrep jeg har hentet fra sosiologen Collin Campbell, som går ut på at forbrukeres valg blir studert som symbolske intensjoner og tegn, som «sier noe» om personen som tok valget (Campbell, 2007, s. 160).

#### Kolleksjonsstrukturen- fra orden til kaos

Böhme forklarer at problemet med iscenesettelsen er at arbeidet med hvordan ting fremtrer blir en verdi i seg selv, og at det som kommer til syne ikke nødvendigvis forekommer etteranskaffelse (Böhme, 2008, s. 528). Mønsterkonstruksjonsstikningene er en del av iscenesettelsen av draperiet. Tanken er at iscenesettelsen av draperiet gjennom kaos skal fungere som et virkemiddel for å jobbe med fremtreden av pleddets materielle egenskaper som spenst, kvalitet og taktile opplevelser. Dette er verdier som er reelle og som ikke uteblir når man prøver kolleksjonen- det er ting en faktisk sanser.

#### Det visuelle som en introduksjon til den taktile testen

Stikningene har ikke så mye å si for berøringssansen i sanseøyeblikket. Deres funksjon er rettet mot betrakteren. Under arbeidet med utviklingen av kolleksjonen, hvor de taktile kvalitetene stod i fokus, ble jeg klar over at jeg fortsatt måtte forholde meg til kolleksjonens visuelle fremtreden. Jeg som forsker er en del av dette samfunnet som overeksponeres for visuelle inntrykk. Jeg er vant til å bli forført av det jeg omgir meg med og vant til å tenke i iscenesettelsens baner under utvikling av ulike designkonsepter. Dette satte i gang en refleksjon rundt hvordan jeg skulle forholde meg til synssansen, i en kolleksjon som vektla taktil bevissthet og materiell utforming. Jeg vil ikke fortrenge det visuelle: Det visuelle inntrykket forutsetter om man vil gå og ta på noe, ha noe på seg, eller bli interessert i noe i utgangspunktet. Det er slik vi finner ting. I første omgang er det det visuelle i kolleksjonen som møter deg, og eventuelt appellerer til deg. Det fører til en innstilling til hva man gjør videre. Man kan sammenligne det med mat: det visuelle innbyr eller frastøter, mens den

virkelige testen er å smake på det, erfare de materielle kvalitetene. I den forbindelse vil jeg trekke frem hvor mye arbeid som ble lagt i å skape en *opphengsdrapering* som sitter godt på begge skuldrene i den korte jakken, på grunn av at de første toilene med denne draperingen kjentes ubehagelig på kroppen. Videre vil jeg fremheve varmeegenskapene draperiet tilfører ullen gjennom dannelse av flere lag og luftlommer som pakker inn kroppen. Etter min mening, vil disse kvalitetene ved kolleksjonen appellere til brukeren. Her kan vi trekke paralleller til historien om Askepott og pelsskoen. Prinsen finner ikke sin prinsesse før alle har prøvd skoen, ingen kan sjarmere han med et vakkert utseende, for skoens passform avslører den virkelige prinsessen. Pelsskoen har formet seg som en lomme rundt foten, og har sanselige kvaliteter som mykhet og beskyttelse (Serres, 2008, s. 64). Trolig vil den endelige testen for klær bli den taktile sansningen.

#### Begjær og «å sette i scene»

Gjennom å bruke iscenesettelse av draperiet og det sanselige for å utfordre iscenesettelsen av det abstrakte i moten, står jeg i fare for å bidra til det jeg egentlig ønsker å utfordre. Jeg står i fare for å produsere noe som vil øke begjæret for anskaffelse av noe nytt, som er en del av iscenesettelsesverdien (Böhme, 2008, s. 528). På den ene siden kan draperingene ses som en klespraksis som åpner for forandringsmuligheter, slik at brukeren har mulighet for å være kreativ, og selv skape noe nytt i samme plagg. Dette kan forsinke utskiftningsprosessen i positiv forstand. På den andre siden vil jeg understreke at målet med iscenesettelsen av draperiet ikke er å iscenesette en livsstil og abstrakte verdier, men faktiske materielle kvaliteter i ullpledd. De konkrete materielle egenskapene kan også ses som en verdi i seg selv, på samme måte som de visuelle egenskapene kan symbolisere en verdi. Materielle kvaliteter som formgivning, farge og funksjon tilhører varens bytteverdi. Böhme forklarer at disse verdiene også blir relevante etter innkjøp, som en del av iscenesettelsen av seg selv (Böhme, 2008, s. 527). Akkurat dette trenger ikke nødvendigvis å bli sett på som en negativ konsekvens. Det at man er så opptatt av å fremstille seg selv gjennom ting, gjør oss kanskje mer oppmerksom på hva slags ting og klær man ønsker å bli assosiert med. Problemet er i hovedsak at det blir anskaffet mengder med nye ting på grunn av at iscenesettelsesverdien har tatt bruksverdiens



plass, som har gått fra å tilfredsstille behov, til å tilfredsstille begjæret (Böhme, 2008, s. 528). I denne forbrukssirkelen vil begjæret aldri bli slukket. Å *sette i scene* er en handling som henvender seg til den visuelle sansen. Fra et iscenesettelsesperspektiv vil moteverdien kun bli oppfattet gjennom synssansen, hvor klær fungerer som medium for løpende produksjon av visuell kommunikasjon. I et slikt perspektiv vil verdien som signaliseres være immateriell, ettersom vi i analysen flytter oss fra det materielle klesplagget over på et symbolsk plan. Hvis man fokuserer på å lage ting som er ment for å sanses på andre måter enn synssansen, kan kanskje draperiet invitere betrakteren til å stoppe opp, ta innover seg de faktiske omgivelsene, og reflektere over hva det gjør med deg som individ som del av et større samfunn. Her vil jeg benytte meg av Serres' syn på analysen. Klær er, på samme måte som ting, ikke redusert til vår kunnskap om dem eller slik vi velger å analysere dem. De er rikere og mer presise enn våre kommentarer om dem (Latour, 2010, s. 89).

Dette er noe jeg også har vært oppmerksom når jeg fremstiller kolleksjonen i bilder på en kropp. Ved å bruke lys for å understreke draperingens og kroppens romlige form, ønsker jeg å få frem det konkrete og sanselige i møte mellom kroppen og materialet. Her er det viktig å trekke frem at fotografisk mening stammer fra en paradoksal kombinasjon av affektiv og magiske kvaliteter, og fotografiets kulturelle status som faktiske bevis og fakta (Sturken & Cartwright, 2009, s. 18). Ved å jobbe med et team som allerede er etablert i motebransjen, erfarte jeg at en ikke kan oppnå den forskyvningen jeg ønsket i iscenesettelsen. Dette er profesjonelle fotografer, stylisten, modeller og makeup-artister som er vant til å gjøre sitt ytterste for å få til et helhetlig og profesjonelt resultat, og med det følger forføringen. I fotografiene jeg presenterer av kolleksjonen ligger det derfor «forførende» meninger tillagt av meg, til tross for intensjonen om å ha et kritisk blikk på iscenesettelsen.

I den teoretisk-filosofiske refleksjonen over den praktiske prosessen har jeg funnet ulike aspekter ved draperiet som sanselig form. Ved å benytte Barretts punkt nummer 5, vil jeg diskutere om prosjektet har åpnet opp for potensiell ny praksis og forskning innen det valgte området.

## Materielt perspektiv i motefeltet

Gjennom bruk av filosofiske begreper om sansning, har jeg i løpet av undersøkelsen sett sammenhenger mellom draperiet som form og mote som en kroppslig praksis. Jeg vil nå gå nærmere inn på hva det valgte perspektivet har å si for motefeltet.

### Kvalitet

Ved å ha et sanselig og materielt perspektiv på mote og klær, blir *kvalitet* et viktig aspekt. Begrepet kvalitet er komplekst og ikke enkelt å definere, fordi det er relativt og kan bli vurdert fra ulike vinkler (Koskennurmi-Sivonen & Pietarila, 2005). Med utgangspunkt i draperte plagg er det nødvendig med gode materialer, altså tekstiler med riktig spenst og fall, for å få til en god drapering. En drapering med kvalitet oppstår gjennom en kombinasjon av kvalitet i teknikk og i materialet, hvor kvalitet i teknikk refererer til kunnskap i konstruksjonen av plagget, og kvalitet i materialet til sammen uttrykker formspråket (Koskennurmi-Sivonen & Pietarila, 2005, s. 8). I bruk vil materialer av god kvalitet tilføre komfort (Koskennurmi-Sivonen & Pietarila, 2005, s. 8). Materialet som er blitt brukt i kolleksjonen er vevd av 100 % nyll (Lillunn, udatert). For kunden er den enkleste måten å gjenkjenne kvalitet gjennom hvilke type tekstilfiber som er benyttet (Koskennurmi-Sivonen & Pietarila, 2005, s. 5). I Norge har vi lange tradisjoner med ull, og plagg merket med 100 % ull er ofte forbundet med god kvalitet.

Andre vurderinger av kvalitet er design og passform. Kvalitet i design blir vurdert gjennom oppfyllelse av brukerens behov (Koskennurmi-Sivonen & Pietarila, 2005, s. 8). Endringspotensialet i draperiet initierer et syn på at klesplagget skal tilpasses kroppen, ikke at kroppen skal passe inn i gitte størrelser. Den draperte kolleksjonen kan endre passform, som gjør at klærne kan følge kroppens fysiske endringer over tid, samtidig som et slikt plagg kan passe flere ulike kropper. Klepp fremhever at kroppene våre er i stadig endring, og at det har betydning for hvordan klær slites, men også for hva vi bruker og slutter å bruke (Klepp, 2001, s. 170). Endringen kan by på variasjonsmuligheter som gir rom for ulike praktiseringer i bruk. Men like mye som kroppens fysiske endringer er avgjørende for bruk, er det også en annen dimensjon ved endring: den mentale (Klepp, 2001, s. 170). Klepp forklarer at det

også her er to nivåer: makro- og mikronivåer. På et makronivå finner vi endringer i både mote, klesnormer i samfunnet og ulike sosiale kontekster. Mens på et mikronivå har vi endringer i psykologiske faktorer som personlige assosiasjoner, preferanser, smak og stil (Klepp, 2001, s. 170). Endringspotensialet i draperingene tar ikke i like stor grad høyde for de mentale endringene både samfunnet og individet kan ha. Fra et moteperspektiv vil endringspotensialet i draperingene likevel kunne ses som en kvalitet, utfra ideen om at endring av silhuett, snitt og konstruksjon er et grunnleggende aspekt ved mote som fenomen (Welters & Lillethun, 2011: Wilson, 2003, s. 3).

Kvalitet i passform kan vurderes ut fra at plagget både ser bra ut og føles bra på kroppen (Koskennurmi-Sivonen & Pietarila, 2005, s. 8). Det vil si at kvalitet kan erfares som en kroppslig opplevelse av plagget som har med relasjonen mellom kroppens form og plaggets utforming. Passform er også det mest avgjørende kriteriet for komfort og individualitet (Koskennurmi-Sivonen & Pietarila, 2005, s. 8). Det kan tenkes at følelsen av hvordan klær sanses på kroppen, er avgjørende for at plagget vil holde i garderoben. I Klepps rapport for SIFO, «Hvorfor går klær ut av bruk?» (2001), kommer det fram at klærne som ikke sitter slik de skal, føles ubehagelige eller fort blir slitt, kan være medvirkende grunner til at kvinner avhender klær. Hun forklarer at det kan være en kombinasjon av snitt og materiale som gjør at noen plagg ikke sitter slik de skal, og nevner som eksempel overdeler som glir ned fra skuldrene og bluser som glir opp av linningene (Klepp, 2001, s. 133). Hun skriver: «Det ubehagelige ved disse klærne er at de påkaller bærerens oppmerksomhet - de må rettes på» (Klepp, 2001, s. 133). I arbeidet med kolleksjonen jobbet jeg mye med passformen til plaggene, slik at draperingene skulle sitte godt over skuldrene. Den kroppslige friheten draperiet åpnet opp for, kan også ses som en kvalitet ved kolleksjonen. På den andre siden krever en drapering mer av brukeren ettersom det er mye stoff som skal bæres. Bæreren kan bli oppmerksom på seg selv i den romlige formen, samtidig som variasjonsmulighetene i gjennomdraperingene og opphengsdraperingene krever vurdering og dandering av ullstoffet. Siden mote er en sosial praksis kan det tenkes at oppmerksomheten rundt draperiets formmessige forhold til kroppen, vil kunne begrense den kroppslige friheten teknikken i utgangspunktet har åpnet for.

## Verdi

I et samfunnsperspektiv vil kvalitet være viktig med hensyn til miljøet. Böhme foreslår en økologisk naturestetikk som behandler naturen i henhold til hva det betyr for mennesket, hvor relasjonen mellom omgivelseskvaliteter og menneskets mentale tilstand vektlegges (Böhme 529). Ved at jeg har gått inn for å benytte lokale resurser, et materiale som ofte forbindes med god kvalitet, og vektlagt utvikling av form som kan sanses av kroppen, kan kolleksjonen ha tatt et steg i en økologisk naturestetisk retning. Gjennom fokus på kvalitet skjer det en forskyvning av verdiaspektet i klær, fra det immaterielle mot forhold rundt det konkrete klesplagget. Når det er sagt er kvalitet tross alt en idé, skapt av ulike forventninger vi har til klesplagget. Klepp fremhever at:

Her synes det som om høy pris fører til lengre levetid, også uavhengig av varens tekniske kvalitet. Forklaringen på dette er at dyre klær og plagg kvinnene liker spesielt godt, får mer omsorgsfullt stell. Sjansen for å kjøpe noe man faktisk liker og har bruk for øker med økende pris. Det er på dyre klær og på yndlingsklær at vaskeanvisningen sjekkes og følges. Og det er disse klærne som blir reparert og stelt med. (Klepp, 2001, s. 115)

Det virker som om «troen på» kvalitet er en viktig faktor, også kanskje uavhengig av teknisk kvalitet. Her kan det synes at kvalitetsbedømmelsen flyttes over til et immaterielt plan, der ulike indikatorer på kvalitet i klær henviser til noe utenfor materialets egenskaper. Likevel er kvalitetsfølelsen kunnskap ervervet gjennom sanselig og opplevd erfaring. Det kan tenkes at personer som synes ull klør, ikke vil oppfatte ull som en god kvalitet, til tross for produsentens intensjon. Det er erfaringer som lagres og minner som preger huden gjennom vår tilgang til verden (Serres, 2008, s. 75). Idéen om og troen på kvalitet vil derfor ha sitt utspring fra det konkrete, og kan slik settes i sammenheng med Naguib og Rogans definisjon på materialitet: den sosiale vekselvirkning mellom tingene og menneskene som oppstår på bygrunn av tingenes fysiske egenskaper (Naguib & Rogan, 2011, s. 10). En sanselig erkjennelse av kvalitet kan kanskje betegnes som *estetisk kvalitet*.

Mote og klær i et materialitetsperspektiv- gjensidig avhengig

Estetisk kvalitet kan også forstås som et forsøk på å treffe målgruppens smakspreferanser. Ved å konstruere en målgruppe ønsket jeg ikke å iscenesette

kundens liv, men å finne mennesker som er opptatt av visse verdier, og er åpne for å tenke annerledes. Smak er subjektivt, men samtidig situert. Her kan begrepet *habitus* benyttes: Våre valg er kontekstuelle, og påvirkes av personens sosiale og kulturelle posisjon, så vel som personens oppfatning av seg selv (Entwistle, 2015, s. 39). Materialet setter premisser for formen, som til sammen uttrykker et bestemt formspråk. Klær er en form som blir brukt rundt en annen form, nemlig menneskekroppen. Dermed blir proporsjoner, snitt og passform, altså hvordan formen passer på kroppen, avgjørende faktorer i formspråket. Et materielt perspektiv i motefeltet er derfor nødvendig, ettersom det immaterielle og det materielle er gjensidig avhengig av hverandre. Eller som Entwistle observerer: «In articulating the latest aesthetic, and in making available certain kinds of clothes, fashion provides the ‘raw material’ of daily dress, produced by a multitude of bodies operating across a variety of sites» (Entwistle, 2015, s.1). Kawamura ser forholdet fra den andre siden når hun skriver: «Fashion as a belief is manifested through clothing» (Kawamura, 2005, s. 1). Tilsynelatende er det klart at det materielle og immaterielle aspektet ved det å kle seg er tett forbundet, til tross for hvilken tilnærming jeg har forskeren.

#### «Kropp på mote»

Ved å vektlegge en taktil opplevelse av draperiet, anerkjenner jeg kroppen som en del av motepraksisen. Hva kan denne vektleggingen i motefeltet bety i praksis? Susan J. Vincent argumenterer:

The rise of the body as a focus of society’s interest and energies has resulted in a corresponding diminution of the role of clothing in the staging of appearance. How people look remains as much a cultural preoccupation as ever, but garments now have less significance in the creation of that look, and the size, shape and characteristics of the body wearing them have more. (Vincent, 2011, s. 359)

Det å fremme mote som en kroppslig praksis, kan føre til at kroppen i seg selv blir mote. Med det menes at klær kan bli brukt for å vise frem deler av kroppen som ansees som flatterende eller interessante, som for eksempel oppretting av bukser som viser frem bare ankler. Når det skjer, er ikke kroppen fri, men et objekt. Klærne i seg selv mister sin iscenesettelsesverdi fordi kroppen tar over denne med sin form, størrelse

og karakteristikk. Dette er et dagsaktuelt perspektiv på kroppen. Hverdagen er preget av inaktivitet, og en trent og regulert kropp kan ses som det ultimate statussymbolet. Da har man overført iscenesettelsesverdien fra klærne til kroppen. Moteteoretikeren Efrat Tseëlon forklarer at tynnhetsstyranni og estetiske, medisinske og moralske angrep mot fett er vel dokumentert. Kroppsformen ikke er så fritt flytende som den postmoderne ideen av 'friheten til å forme ens kroppslige identitet' tilsier (Tseëlon, 1995, s. 134). Jeg ønsker ikke at draperiet skal virke som en objektivisering av kroppen, men som frigjørende. Det er kanskje ikke mulig å oppnå dette kun ved å fokusere på det materielle- det er den mentale tilstanden som i tilfelle må endres. Her er det materialiteten kommer inn: det individuelle perspektivet på det materielle er avgjørende for hvordan vi forholder oss til det. Ved å anvende materialitetsbegrepet innenfor mote kan det likevel tenkes at klærs materielle utforming kan ha utslag i hvordan vi tenker og forholder oss til klær generelt. Med denne forståelsen til grunn, kan jeg fremme draperiet som en kroppslig praksis, med intensjon om å skyve på vårt dominerende immaterielle fokus.

Tidligere trakk jeg paralleller mellom bystens oppløsning i draperiet og Margielas vringning av kroppen. Min intensjon for det sanselige fokuset kan kanskje ses som en reversjon av moten. Evans setter mange av Margielas arbeider i sammenheng med Walter Benjamins syn på mote. Benjamin mener mote som fenomen forsøker å beseire eller transcendere døden ved å gjøre den uorganiske og kunstige varen til et objekt for menneskelig begjær: I moten etterligner klærne det organiske (eksempelvis gjennom bruk av fjær, frukt,) mens den levende kroppen imiterer den uorganiske verden (eksempelvis gjennom sminke) (Evans, 1998, s. 91). Fra Benjamins perspektiv er moten dyptgripende falsk, ettersom den gjennomgående er uorganisk og antimateriell (Evans, 1998, s. 91). I min kolleksjon har den statiske og uorganiske bystekroppen gått ut i den levende draperte ullen. Man kan kalle tekstilet levende ved å sammenligne måten den oppfører seg med hud. Tekstilet,  *huden*, er i kontakt med seg selv. Det blir slik en forekomst av felles kontakt, og med det følger bevissthet (Serres, 2008, s. 80). Huden forstår, tolker, utstiller og impliserer sansene (Serres, 2008, s. 60). Så hva kan man få ut av å snu på det materielle og immaterielle, hvilken plass har kroppen? Ved at bysten har gått ut i materialet, er «motekroppen» igjen



sanselig. Den er forgjengelig, ikke lenger udødelig, men en organisk del av klærne.

#### Sanselig kunnskap i motekontekst

Valget om å sette Serres sin filosofi i sammenheng med draperingspraksis skal ses som et bidrag til moteforskning, et tilskudd i perspektiver på mote og klær som trekker frem de sanselige erfaringene - det opplevde. De sanselige erfaringene jeg har gjort som forsker, designer og bærer av plaggene, kan ses i sammenheng med Serres sitt ønske om å skape en ny epistemologi som integrerer sansning og forståelse (Serres, 2008, s. 51). Gjennom huden har verden og kroppen berørt hverandre. Det som tenkes og erfares, møtes og blandes i huden og blir en måte å forstå på (Serres, 2008, s. 80). Serres bruker som sagt en haug av tekstiler som modell for denne kunnskapen: Ting er viklet sammen og vil ikke alltid ha mulighet for å rekkes opp (Serres, 2008, s. 83). Det er ikke alltid mulig å få en klar idé om hvorfor ting oppfattes slik de gjør. Her kan man trekke paralleller til erfaringer som er dunkle og uspesifikke, noe jeg gjenkjenner under beskrivelsen av hvordan det er å være iført plaggene fra kolleksjonen. Jeg opplevde det vanskelig å sette ord på erfaringene, på samme tid som det å være ikledd en drapering var en veldig tydelig opplevelse for kroppen. Søren Kjølrup forklarer at selv om en «I know not what»-erfaring er tett relatert til de ubevisste tankene, må den likevel være på grensen til en klar idé, ettersom du gjenkjenner følelsen når du har den (Kjølrup, 2006, s. 13). Denne kunnskapen er sanselig og blir ikke nødvendigvis skapt av en systematisk og teoretisk fremgangsmåte (Kjølrup, 2006, s. 20). Han forklarer at den sanselige kunnskapen kan bli diskutert slik at det blir klart at kunsten ikke bare formidler kunnskap, men også er basert på metodiske og teoretiske refleksjoner (Kjølrup, 2006, s. 20). Kjølrup skriver om kunst, men hvis man følger Böhmes intensjon, har dette overføringsverdi til designfeltet, hvor estetiseringen av det reelle skjer. I denne sammenheng handler det om utforming av klær.

Gjennom bruk av Serres sine perspektiver har jeg forsøkt å uttrykke ulike erfaringer og erkjennelser som oppsto i utviklingen av kleskolleksjonen. Denne kunnskapen er unik i den forstand at de ulike perspektivene og teoriene som ble satt sammen, ville blitt håndtert annerledes i kolleksjoner utført på andre måter. Jeg vil derfor nå se på

min posisjon som forsker og den praksisledete forskningens gang.

## Et overordnet blikk på forskningen

I metodekapittelet diskuterte jeg verdier som validitet. Denne oppgaven går som sagt ut på å vise ett perspektiv på virkeligheten, utfra uuttømmelige mengder perspektiver. Mitt perspektiv på mote er materiell, og jeg har gått dypt inn i draperingsteknikken for å se praksisen i ulike sammenhenger.

Å ha en teoretisk-filosofisk refleksjon rundt min egen praksis kan være med på å øke troverdigheten til oppgaven, med tanke på at jeg kan være kritisk og finne alternative løsninger på problemstillingene. Det finnes ikke en klar og fastsatt metodisk mal som kan følges når man utfører en praksisledet forskning, derfor kan prosessen virke litt rotete utenfra. Jeg støtter meg til Barretts punkter: Gjennom teksten har jeg satt praksis i kontekst, både i samfunnet, i teorifeltet og med andre designpraksiser. I loggboken har jeg identifisert bemerkelsesverdige øyeblikk og gjennombrudd i praksisen, og diskutert dette i oppgaven gjennom teoretiske perspektiver. I refleksjonen har jeg også hatt et kritisk blikk på hvordan oppgaven ble løst.

Opgaven startet med at jeg ønsket og utforske sanselighet i pledd gjennom draperi. Her vil jeg imidlertid trekke frem en tendens som har utviklet seg simultant med masteroppgavens gang: Det at jeg har valgt å jobbe i pledd er grunnet i ullpledds materielle kvaliteter, og et personlig forhold til pledd som har å gjøre med den følelsen av å være pakket inn i tekstiler. Jeg bestemte meg tidlig for å bruke pledd, og i mellomtiden har pledd blitt en trend. Disse pleddene som er i motebildet nå, er tynnere enn de jeg har jobbet med, og brukes mer som en poncho enn et drapert stoffsjal. Selv om intensjonen ikke har vært å skape mote med pledd, mener jeg det er viktig å nevne dette ettersom oppgaven er i kommunikasjon med motebildet og forsøker å influere måten vi forholder oss til klær. Jeg tror likevel det fortsatt er ganske nytt og uvant for folk flest å kle seg i pledd, og på den måten kan vekke en refleksiv reaksjon i møte med kolleksjonen.

Jeg bestemte meg i utgangspunktet for å bruke Böhmes tekst som en inngang til sanselighet. Hans tekst virket motiverende, og ut fra hans perspektiv på designfeltet ønsket jeg å utfordre iscenesettelsesverdien. Etter å ha utviklet en kleskolleksjon med et konsept som gikk ut på å løse opp det symbolske i materielt kaos, fikk jeg behov for teori om hvordan vi forholder oss til objekter. Her kom Naguib og Rogans tekst inn som en forklaring på forholdet mellom det materielle og materialitet. Etter å ha satt moten i perspektiv, tok jeg i bruk Serres' tekst *The Five Senses* (2008) for å kunne hente det sanselige ut av kolleksjonen. Gjennom å jobbe med oppgaven og undersøke det sanselige gjennom draperi, oppdaget jeg hvor opptatt jeg egentlig er av det visuelle uttrykket og meningen som intensjonelt skulle komme til uttrykk gjennom kolleksjonens konsept, til tross for at jeg hadde et sanselig og materielt fokus. Ved å veksle mellom praksis og teori utviklet oppgaven seg i retning mot en forskyving av iscenesettelsen, og ikke en utfordring slik den opprinnelig var tenkt. Gjennom oppgaven har jeg svart på hvordan utviklingen av en kleskolleksjon kan undersøke draperiet som sanselig form, om det fungerer som en alternativ tilnærming til moten forstått som immateriell, samt på hvilken måte det gjør seg gjeldende i mitt praktisk-estetiske produkt. Her vil jeg trekke frem at avgrensingen av materialvalg hadde utslag for erfaringer og kunnskap som kunne hentes ut av kolleksjonsutviklingen. Valget av ullmaterialet fra Lillunn ble gjort fordi jeg ønsket å forholde meg til mulighetene og potensialene jeg fant i mitt lokalmiljø og bruke materialet som toneangivende i den praktiske prosessen.

Validitet i denne oppgaven er ivaretatt gjennom at jeg som forskersubjekt har gjort rede for utviklingen, og valg tatt i forskningsprosessen og underbygget refleksjonen med teori. Jeg har forsøkt å sikre gjennomsiktigheten i oppgaven ved å dokumentere praksisen gjennom loggbok og bilder. Bilder og tekst fungerer sammen, som et verktøy for å svar på den første delen av problemstillingen, hvor søkelyset rettes mot *utviklingen* av kleskolleksjonen og undersøkelsen av draperiet som sanselig form. Bildene kan begrunnes med at de kan presentere ting som ord ikke kan, og blir derfor brukt til å utvikle, støtte og supplere skriftlige delen av forskningen (Rose, 2012, s. 326). Bildene snakker likevel ikke for seg selv. Derfor har jeg brukt loggboken, som beskriver hvert foto, for å koble det til forskningsspørsmålet. I oppgaven bidrar

bildene til å illustrere fremgangsmåten i kolleksjonsutviklingen, for å formidle grunnlaget for hva jeg har vurdert ut fra. Jeg har også brukt bilder fra prosessen for å understreke viktige funn. Likevel er det viktig å understreke at ikke hele prosessen ble dokumentert, og at det er et subjektivt utsnitt og utvalg som er representert i oppgaven. Fotografiene ble først og fremst brukt som en metode for å kartlegge prosessen for min egen del, som en måte å samle inn empiri til drøftingen. De fleste fotografiene fungerer som en dokumentasjon av prosessen, og et innblikk på hvordan situasjonen var der og da. Noen steder har jeg satt sammen to fotografier som representerer ulike typer draperte uttrykk. Disse sammensetningene kan virke som et *visuelt performativt grep*. Som et performativt visuelt objekt er fotografiene minst like viktig som teksten som helhetlig uttrykk (Rose, 2012, s. 317). Fotografiene av kolleksjonen som er tatt i studio med lyssetting og modell, er på samme måte et performativt grep der jeg ønsker å formidle ideene bak oppgaven gjennom en konstruert setting. Samtidig kan disse bildene også være en form for representasjon: de formidler det materielle perspektivet i kolleksjonen som oppgaven dreier seg om.

#### Min tilnærming til problemområdet

Ved at jeg har vurdert praksisen gjennom praksisledet forskning, har jeg funnet forhold i min egen praksis som jeg ikke før var klar over. Her tenker jeg blant annet på hva man kan få ut av å bære og beskrive plaggene som er utviklet. Det er kunnskap som ikke kan erfares ut fra å kun vurdere det visuelle uttrykket til klærne. Deler av problemstillingens svar kunne kanskje blitt funnet ut på en annen måte, for eksempel gjennom intervju. Samtidig kan jeg ut fra egen erfaring si at det er vanskelig å formulere seg om sansninger. Kunnskap om hvordan materialer opptrer og fungerer, kunne ikke blitt erkjent uten å være i den praktiske prosessen. Dessuten er det i problemstillingens hovedanliggende å belyse hvordan *utviklingen* av kolleksjonen har bidratt til å undersøke draperiet som sanselig form, og ikke resepsjonen fra forskningen av kolleksjonen. Teoriene jeg har valgt å presentere i oppgaven er forbeholdt materiell kultur, og gjør at jeg ikke får metodiske verktøy til å skrive om det visuelle. Likevel opplevde jeg, gjennom å arbeide med oppgaven skriftlig, hvor viktig visuell kulturteori var for oppgaven, og at jeg antagelig kunne ha hentet mer fra kolleksjonen hvor jeg hadde valgt en visuellteoretisk tilnærming

til oppgaven. Jeg har vært inne på det visuelle gjennom drøftingen, siden jeg fant det nødvendig for å si noe om sansningen av og meningen med kolleksjonen. Det visuelle har utslag for den kulturelle verdien som blir tillagt moten. Sturken forklarer at mening til syvende og sist blir produsert gjennom en forhandlingsprosess blant individer innenfor en spesifikk kultur, mellom individet og tingen. Produksjonen skjer gjennom bilder, teknologier og tekst skapt av dem selv og andre, like mye som i tankene til den individuelle betrakteren (Sturken & Cartwright, 2009, s. 4). Tolkningen varierer og endres på samme måte (Sturken & Cartwright, 2009, s. 4). I forhold til mitt valgte perspektiv vil jeg trekke inn noen spørsmål som dukket opp under produksjonen av kolleksjonen:

Hva er klærs sanselige funksjon? Hva er klærs oppgave, utenom varme og tildekking? Er klær kun et bilde på personens preferanser og valgte identitet? Eller kan man snu på forholdet mellom mennesker og ting, og se plagget som et subjekt? Hva har det å si for mennesket? Vil utviklingen i kolleksjonsstrukturen mot at kaos ta overhånd over mennesket? Ting handler om forhold, ikke bare tingen. (Loggbok)

Disse spørsmålene setter ting på spissen. De viser at ved å fokusere på det materielle og konkrete, kan man risikere å miste noen lag av hva mote som fenomen innebærer. Kanskje denne tilnærmingen ikke på alvor anerkjenner mote som et sosialt fenomen. Min kolleksjon har en tvetydighet i måten den både har som hensikt å tillegge en konseptuell mening som går ut på å løsrive seg fra symbolet, men på samme tid ønsker å flytte fokuset bort fra klær som tegn. Denne motsetningen kan komme av at formålet med kolleksjonen var å både reflektere hvordan jeg i praksis oppfatter motefeltet og kommuniserer med det, på samme tid som jeg var opptatt av klær i bruk og klær i samfunnet: som klær og ikke som språk. At jeg valgte å fokusere på det sanselige kan kanskje ses som et behov fra min side for å finne tilbake til en basis i det materielle, som flere teoretiske tilnærminger i motefeltet har ført disiplinen bort fra. Her ser jeg en sammenheng mellom min fokusering på det konkrete og kritikken mot utviklingen av materialitetsbegrepet, mot en «anti-materiell» forståelse av kultur og samfunn (Rogan, 2011, s. 364). Til tross for min problematisering av en immateriell forståelse av moten, vil ingen teori kunne dekke alle sider ved det materielle: «Det positive ved teoriene er at de hjelper oss til å orientere oss i terrenget, det negative er at de fører til at vi over ser ting» (Rogan, 2011, s. 365).

Under arbeid med oppgaven, ble det tydelig for meg at mote handler om verdi. Mitt ønske om å tilføre materiell og sanselig bevissthet gjennom draperiet er også verdier. Sturken forklarer at lesing og tolking av bilder er en måte vi som betraktere deltar i å tillegge verdi til den kulturen vi lever i (Sturken & Cartwright, 2009, s. 46). Kanskje en bevisst sansing av materielle kvaliteter kan være en annen måte å tillegge bestemte verdier til kulturen. Det kunne vært interessant å forske videre på draperiet fra en visuell vinkling og nærmere undersøke hvordan det fungerer i en sosial kontekst. Samtidig har jeg vært inne på forskjellige sømteknikker og ulike former for kvalitet, og anerkjent at i mote og klespraksis er *verdi* et viktig aspekt. Som videre forskning kunne det derfor vært interessant og sett på håndverk som verdi i sammenheng med draperi. Gjennom praksisledet forskning kunne jeg ha undersøkt forholdet mellom det tenkende hodet som skaper konseptet og den praktiserende hånden som former draperiet.

Gjennom å lese denne oppgaven vil man legge merke til en gjennomgående tilstedeværelse av et «jeg». Barrett forklarer at kreativ forskning ofte er motivert av det emosjonelle, personlige og subjektive, og opererer ikke bare med eksplisitt og eksakt kunnskap, men også med det man vil kalle *taus kunnskap* (Barrett, 2007b, s. 4). Her refereres det til kroppsliggjort kunnskap eller ferdigheter utviklet og brukt gjennom praksis og intuitiv handling (Barrett, 2007b, s. 4) Hun peker på at dette er en fordel som bør utnyttes i tilegnelse av kunnskap: kunstnerisk forskning tilrettelegger for en dyptgripende modell for læring - ikke kun inkorporering av kunnskap i et forhåndsbestemt pensum, men involverer også produksjonen av ny kunnskap, som ikke er forutsatt av pensum (Barrett, 2007b, s. 5).

## Draperiets sanselige potensial

I et samfunn preget av materiell overflod kan det tenkes at vi gjennom å tolke objektene vi omgir oss med, på et abstrakt språknivå mister kontakten med de sanselige kvalitetene utenfor det visuelle omfanget. Fokuset på produktet i seg selv viker for det symbolske meningsutbyttet klær kan kommunisere. Objektene, i dette tilfellet klærne, er kjernen i vårt forbrukssamfunn. Oppgavens problemstillinger setter fokus på de reelle og sanselige kvalitetene i mote og klær som ofte undermineres i teorifeltet.



Gjennom å utvikle en kleskolleksjon i dialog med teori har jeg kommet frem til ulike draperingsmetoder som viser seg å kunne ha potensial til å gi sansninger. I den teoretisk-filosofiske refleksjonen har jeg diskutert aspekter ved designpraksisen og utforsket på hvilken måte det kan være et bidrag til å utvikle sanselig kunnskap til motefeltet. Jeg kom frem til at det filosofiske begrepet *blanding*, hentet fra Michel Serres, kan være et utgangspunkt for å erfare en drapering. Videre kan det samme begrepet brukes til å skyve på verdiene i motebegrepet, mot det materielle som en blanding av verdi: konkret og abstrakt. Vektleggingen av berøring, erfaring og erkjennelse gjennom den taktile sansen, har vist seg å være avgjørende under arbeid med plagg som draperes. En setning som kan tilknyttes taktil sansning og forståelse er: Det er ingen ting i sinnet som ikke først har blitt satt fri av sansene (Serres, 2008, s. 313). I forbindelse med min oppgave vil setningen bli formulert som: det er ingen ting i sinnet som ikke først har vært kledd på kroppen. Anerkjennelse av denne sansen, som en berikelse av den totale opplevelsen av å kle seg i draperte plagg, kan ses som et bidrag til moteforskning fra en sanselig vinkel, da det ikke finnes så mye litteratur om sanselighet knyttet direkte til draperi.

Oppgaven bygger på Gernot Böhm's anmodning om «[...]å stille til rådighet begreper og utvikle kompetanser for å kunne omgås konkret med estetiseringen av det reelle, og utvikle et kritikkpotensial for ikke å gi tapt for dens makt og forføring» (Böhme, 2008, s. 528). I arbeid med egen designpraksis anvendes opparbeidet intuitiv eller *taus kunnskap*. Med hjelp av praksisledet forskningsmetode har jeg tatt utfordringen om å teoretisere egen designpraksis. Gjennom å dra kryssreferanser mellom den kreative prosessen, teori og andre praksiser, har jeg sett sammenhenger mellom opplevde erfaringer og ulike begreper. Det har gitt meg nytt perspektiv på min arbeidsmetode, innsikt i draperinger som sanselig form og dypere forståelse for hva det vil si å skape en kolleksjon som balanserer på grensen mellom en konseptuell ide og en materiell opplevelse. Den draperte formens forskyvning fra orden til kaos kan gi ny forståelse for hvordan klær i ull kan erfares gjennom sansning. Bevisstheten rundt materiell kvalitet og tekstilers egenskaper ser jeg som avgjørende for utforming av klær i en verden som oversvømmes av objekter.

Ved å ha estetikk som filosofisk grunnlag har jeg blitt mer oppmerksom på at det som bør vurderes, er *møtet mellom mennesker og klær*. I estetikken ville begrepet skjønnhet blitt tilskrevet erkjennelsesevnen og ikke objektet (Böhme, 2008, s. 521). Møtet med tekstene til Serres og Böhme har vært nyttige i undersøkelsen av det sanselige, og har oppmuntret meg til å ta i bruk flere sanser for å omgås mote og klær. Ved å sanselig ta for meg kolleksjonen som er skapt, har jeg fordypet meg i hva det vil si å skape materielle objekter, og reflektert over hva det vil si å generere mening.

Jeg har hatt fokus på *undersøkelsen* av draperiets sanselige potensial i en kolleksjon. Jeg opplever at innsikten fra arbeidet med den kreative prosessen, samt den teoretiske refleksjonen fremtrer som de mest verdifulle resultatene.



# 7 ● Konklusjon

Målet for oppgaven var å øke bevisstheten rundt klær og tekstilers materielle og sanselige egenskaper for å gi mulighet for å omgås konkret med klær. Ved å utføre en teoretisk-filosofisk refleksjon har jeg drøftet hvordan *blanding, oppløsning i det materielle, en forskyvning mot kaos, variasjon i form og berikelse gjennom berøring*, har vært sanselige faktorer i utforskning av draperiet som sanselig form. Gjennom utviklingen av kleskolleksjonen "Fra Innsiden" har jeg vurdert produktene som ble fremstilt, og forstått draperingene som et *møte* mellom tekstil og kropp. Dette har jeg kommet frem til gjennom erfaringer som utkrystalliserte seg fra det praktiske arbeidet og teoriene jeg har anvendt for å formulere og reflektere videre over disse erfaringene. Ved å benytte meg av begreper og teorier hentet fra Böhme og Serres, har jeg satt ord på *taus kunnskap* som er i bruk under kreativt arbeid, og reflektert over hvilke konsekvenser designet kan ha.

Ullpleddskvaliteten fra Lillunn oppfylte flere av intensjonene for kolleksjonen. Fokuset på spesifikke materielle kvaliteter som spenst og tykkelse i utformingen av draperiene, skapte balanse mellom taktil sansning av form og visuell vurdering. For å sette ord på dette benyttet jeg meg av Serres begrep *blanding*. Samspillet mellom de ulike sansningene under produksjonen ble satt i sammenheng med forståelsen av sanser som en *blanding* (Connor, 2008, s. 3). I min utforskning er det tydelig av arbeid med draperinger handler om å jobbe ut fra materialets premisser, og anerkjenne dets muligheter og begrensinger. I erfaringen av å slippe opp og la materialet få komme til sin rett, har jeg gjort en materiell vurdering gjennom berøring. Her har jeg valgt å bruke Serres til å forstå *berøring* som tilegnelse av kunnskap gjennom hud (Serres, 2008, s. 75). Draperingsteknikken får frem tekstilets egenskaper og inviterer til haptisk undersøkelse av plaggene. På denne måten anerkjenner draperiet sammenhengen

mellom materiell kvalitet og visuelt uttrykk.

Et sanseøyeblikk av en drapering har også et potensial for å kunne være en blanding av kropp og klær. Denne blandingen mellom verden og kroppen har Serres gitt navnet den indre sansen, og berøring lukker opp for slike sansninger (Serres, 2008, s. 54). En drapering gjennom berøring ble opplevd som *rik*, ettersom kontakten mellom kroppen og draperiet *varierer*. I løpet av kolleksjonsstrukturens utvikling, blandes kroppen med symbolet i det draperte kaoset, og erfaring av blandingen gir grunnlag for at draperiet kan være meningsbærende i seg selv og samtidig kommunisere et materielt totalinntrykk.

Oppdagelsen av den visuelle innvirkningen på den kroppslige opplevelsen av å bære kolleksjonen var uforutsett kunnskap som oppstod gjennom prosessen. Det førte til en kroppslig erfaring av klær som en situert praksis og en forståelse for at taktil sansning av klær er sosialt betinget. Derfor er konteksten avgjørende for bruk av draperte plagg. Opplevelsen vitner om at klespraksis er et mentalt fenomen, så vel som fysiske inntrykk og sansninger. Fokuset på det materielle kan imidlertid underminere moten som kompleks ved at den sosiale vekselvirkningen som oppstår mellom klærne og menneskene blir tilsidesatt, og ikke i like høy grad blir vurdert. Drøftingen rundt sansninger av kolleksjonen har likevel åpnet opp for nye muligheter innen praksisen, som for eksempel utprøving av passform på kropp i bevegelse. I utforming av draperte plagg er nøkkelen å tilføre luft til formen - luft mellom kroppen og plagget, og luft mellom de ulike lagene i materialet. Denne tilførselen av luft og skapelsen av rom initierer en bevegelsesfrihet for kroppen, hvor kroppen og plagget beveger som en helhetlig enhet.

Med utgangspunkt i draperiets tette bånd med kroppen, den helhetlige opplevelsen draperiet skaper, og de materielle forutsetningene draperiet har, har jeg brukt draperiet som en alternativ tilnærming til motens dominerende fokus på den immaterielle. Grunner som taler for å bruke draperiet som

formgivning av klær kan være dannelsen av kroppslig bevegelsesfrihet, samt draperiets endringspotensial, hvor materialet får mulighet til å variere i takt med kroppens former. Ved å ha et sanselig og materielt perspektiv på mote og klær anerkjennes *kvalitet* som et viktig aspekt. Kvalitet, i materialer, passform og funksjon, har jeg satt i sammenheng med Serres sin fremheving av berøring som erfaringer som lagres og minner som preger huden gjennom vår tilgang til verden (Serres, 2008, s. 75). Bruk av taktil sansning i forskningen blir en anerkjennelse av at huden er en måte å sanse og erkjenne på. Ved forskyving av fokus mot det sanselige, har draperiet blitt forklart som en *blanding mellom kropp og klær*. Blanding er flytende og foranderlig (Serres, 2008, s. 81). Draperinger forutsetter berøring i skapelsesprosessen, samtidig som draperte ullpledd ikke kan bli forstått som klær uten å være formet eller dandert rundt en kropp.

Det rådende synet på mote som immateriell kan ha en sammenheng med at vi buker materielle objekter for å iscenesette våre liv. Ved å iscenesette draperiet kan fokuset flyttes fra de immaterielle verdiene til de materielle egenskapene, til *møte* mellom kroppen og klærne. I kolleksjonen har det abstrakte og kunstige synet på kroppen i moten blitt fremstilt med stikninger av skredderbysten og mønsterkonstruksjonsdeler i plaggene. Ved at bysten har gått ut i materialet har «motekroppen» igjen blitt sanselig - den er forgjengelig, den er ikke lenger udødelig, men en organisk del av klærne. I løpet av utviklingen i kolleksjonsstrukturen er symbolet på bysten oppløst i sanselig drapert kaos. Oppløsningen av symbolet forsterker intensjonen om draperiet som et utgangspunkt for kritikkpotensial rettet mot mote som anti-materiell med kunstige verdier. De reelle kvalitetene ved draperiet som iscenesettes, egenskaper som spenst, kvalitet, mykhet og andre taktile opplevelser, er verdier som ikke uteblir når man prøver kolleksjonen på, det er ting som en faktisk sanser. Iscenesettelsen som er blitt gjort av draperiet er en forskyvning av verdi, den er fylt med nytt innhold. Bildene av kolleksjonen og utviklingen av det sanselige i kolleksjonsstrukturen, inviterer til å møte kolleksjonen og den endelige testen blir den taktile opplevelsen.



Min overordnede motivasjon for masteroppgaven var å problematisere mote som fenomen, med en synsvinkel tuftet på at verden består av materiell overflod som drukner oss i sanselige inntrykk. Fokuset på materialet og dens form har sammenheng med forskyvingen mot det sanselige. Den taktile vektleggingen har vært spesielt fruktbar i utforskningen av det sanselige ved draperte plagg. Ved å skyve på verdien som befinner seg utenfor objektet kommunisert gjennom motens forestilling, tilbake mot klærne, er intensjonen å rebalansere relasjonen mellom det immaterielle og det materielle i moten. Dermed kan kanskje forhold ved det konkrete, slik som hvordan klær er utformet, hvilke materialer som benyttes og hvordan det kjennes på kroppen, bli like viktige verdier som hva klærne signaliserer og uttrykker.

Med de innsikter som arbeidet med kolleksjonen og refleksjonen har skapt, vender jeg blikket tilbake til ullpleddet som gjennom folding, vridning, komprimering og sammentrekning har gjennomgått en metamorfose. Det har fått form, rom og liv. Tekstilet er blitt et telt, en bolig, en beskyttelse, en bevegelig, kaotisk, varierende, myk og bløt sammenblanding som går i ett med kroppen, verden, luften og ullen. Dette er draperiet i sanseøyeblikket.





# 8. Kilder

Alnes, J. H. (2015). Hermeneutikk. *Store Norske Leksikon*. Hentet 21.mar fra <https://snl.no/hermeneutikk>

Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2. utg.). Lund: Studentlitteratur.

Amed, I. (2016, 25.02.). Welcome to The New World Order. *Business of Fashion*. Hentet fra [http://www.businessoffashion.com/articles/editors-letter/welcome-to-the-new-world-order-3?utm\\_source=Subscribers&utm\\_campaign=2f650b80db&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_d2191372b3-2f650b80db-417220185](http://www.businessoffashion.com/articles/editors-letter/welcome-to-the-new-world-order-3?utm_source=Subscribers&utm_campaign=2f650b80db&utm_medium=email&utm_term=0_d2191372b3-2f650b80db-417220185)

Baumgarten, A. G. (2008). Fra Aesthetica (1750). I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori. En antologi* (s. 11-16). Oslo: Universitetsforlaget.

Barnard, M. (Red.). (2007). *Fashion theory: A reader*. Oxon: Routledge.

Barrett, E. (2007a). Appendix: Developing and Writing Creative Art Practice Research: A Guide. I E. Barrett, & B. Bolt (Red.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (s. 185-205). London: I.B. Tauris.

Barrett, E. (2007b). Introduction. I E. Barrett & B. Bolt (Red.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry* (s. 1-14). London: Tauris.

Barthes, R. (2013). [An Early Preface to] The Fashion System. I A. Stafford (Red.), *The Language of Fashion* (s. 65-79). London: Bloomsbury Publishing.

Barthes, R. (1999). *Mytologier*. Oslo: Gyldendal.

Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.

Brackman, Y. (1997, 06.05.). Charles Ray. *Frieze*. Hentet 16.03 fra <http://frieze.com/article/charles-ray-0>

Broby-Johansen, R. & Moen, A. (1953). *Kropp og klær*. Oslo: Tiden.

- Böhme, G. (2003). Contribution to the Critique of the Aesthetic Economy. *Thesis Eleven*, 73(1), 71-82. doi:10.1177/0725513603073001005
- Böhme, G. (2008). "Innføring" fra Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori. En antologi* (s. 519-532). Oslo: Universitetsforlaget.
- Campbell, C. (2007). When Meaning is Not a Message: A Critique of the Consumption as Communication Thesis. I M. Barnard (Red.), *Fashion Theory: A Reader* (s. 159-169). London: Routledge.
- Caprona, Y. C. d. (2013). *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. Oslo: Kagge.
- Connor, S. (2008). Introduction. I M. Serres (Red.), *The Five Senses* (s. 1-16). London: Continuum International Publishing Group.
- Dean, R. T. & Smith, H. (Red.). (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2008). "Persept, Affekt og Konsept" Fra Qu'est-ce que la Philosophie? . I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori. En antologi* (s. 491-518). Oslo: Universitetsforlaget.
- Entwistle, J. (2001). The Dressed Body. I J. Entwistle, & E. Wilson (Red.), *Body Dressing* (s. 33-58). Oxford: Berg.
- Entwistle, J. (2015). *The Fashioned Body: Fashion, Dress & Modern Social Theory* (2. utg.). Cambridge: Polity Press.
- Entwistle, J. & Wilson, E. (Red.). (2001). *Body dressing*. Oxford: Berg.
- Evans, C. (2003). *Fashion at the edge: spectacle, modernity and deathliness*. London: Yale University press.
- Evans, C. (1998). The Golden Dustman: A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615). *Fashion Theory*, 2(1), 73-93. doi:http://dx.doi.org/10.2752/136270498779754470
- Fletcher, K. (2014). *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*. (2.utg.). Oxon: Routledge

- Fukai, A. (2005). A new design aesthetic. I L. Mitchell (Red.), *The Cutting Edge Fashion from Japan* (s. 19-27). Sydney: Powerhouse Publishing.
- Gunnerød, S. (2014). *Søppelets ambivalens i samtidskunsten. Kan kunst påvirke vårt syn på samfunnets avfallsprodukter?* (Doktorgradsavhandling, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier), Det Humanistiske Fakultet, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Haseman, B. & Mafe, D. (2009). Acquiring Know-How. I R. T. Dean, & H. Smith (Red.), *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (s. 211-228). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Haseman, B. (2006). *A Manifesto for Performative Research. Practice-led Reserch*,(118). Hentet fra [http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999\\_1.pdf](http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf)
- Haugen, B. S. H. (2015). En sanselig kjole. *Norsk museumstidsskrift*, 1(01). Hentet fra [http://www.idunn.no/ts/norsk\\_museumstidsskrift/2015/01/en\\_sanselig\\_kjole](http://www.idunn.no/ts/norsk_museumstidsskrift/2015/01/en_sanselig_kjole)
- Holborn, M. (1995). *Issey Miyake*. Köln: Benedikt Taschen.
- Isozaki, A. (1978). What are clothes? A fundamental question. I I. Miyake (Red.), *Issey Miyake East meets West* (s. 54-56). Tokyo: Heibonsha Limited.
- Nordgård, K. (2006). Rei Kawakubo: Mote Mellom Kroppen og Klærne. *Kunst og kultur*, 89 (04), 213-219. Hentet fra [http://www.idunn.no/ts/kk/2006/04/rei\\_kawakubo\\_mote\\_mellom\\_kroppen\\_og\\_klerne](http://www.idunn.no/ts/kk/2006/04/rei_kawakubo_mote_mellom_kroppen_og_klerne)
- Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. Oxford: Berg.
- Kjellberg, A. (2009). Draperi. *Store Norske Leksikon*. Hentet 25.02 fra <https://snl.no/draperi>
- Kjørup, S. (2006). *Another way of knowing: Baumgarten, aesthetics, and the concept of sensuous cognition* (Sensuous Knowledge no. 1). Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Klepp, I. G. (2001). *Hvorfor går klær ut av bruk? Avhending sett i forhold til kvinners klesvaner* (SIFO rapport 3/2001 ). Hentet fra [http://www.sifo.no/files/file48469\\_rapport2001-03web.pdf](http://www.sifo.no/files/file48469_rapport2001-03web.pdf)
- Klepp, I. G. (2007). «Vi vasker oss vel egentlig for mye.» Et hygienisk argument. *Norsk antropologisk tidsskrift*, 18(01), 6-21.



- Koda, H. (2003). *Goddess: The Classical Mode*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Koskennurmi-Sivonen, R. & Pietarila, P. (2005). Quality Clothes - An Outline of a Model for Assessing the Quality of Customized Clothing. *Nordes*, 1. Hentet fra <http://www.ulapland.fi/loader.aspx?id=e7d0d850-47d5-48d0-91c6-c115cd6ee81b>
- Latour, B. (2010). The Enlightenment without the Critique: A Word on Michel Serres' Philosophy. *Royal Institute of Philosophy Supplements* (21) 83-97. doi:10.1017/S0957042X00003497
- Lothe, J., Refsum, C., Solberg, U. & Kittang, A. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg.). Oslo: Kunnskapsforl.
- Menkes, S. (2015, 25.10.). Why Fashion is Crashing. *Vogue*. Hentet 01.03 fra <http://www.vogue.co.uk/suzy-menkes/2015/10/raf-simons-why-fashion-is-crashing>
- Miyake, I. (Udatert). *History*. Hentet 02.02.2016 fra <http://www.isseymiyake.com/en/corporate/history.html>
- Meyer, S. (2015). *Kunst og Etikk: En innføring*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Naguib, S. A. & Rogan, B. (2011). *Materiell kultur & kulturens materialitet (Instituttet for sammenlignende kulturforskning (trykt utg.) Serie B Skrifter vol. 138)*. Oslo: Novus forl.
- Rogan, B. (2011). Et faghistorisk etterord om materiell kultur og kulturens materialitet. I S. A. Naguib, & B. Rogan (Red.), *Materiell kultur & kulturens materialitet* (Bind vol. 138, s. 313-377). Oslo: Novus forl.
- Rose, G. (2012). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (3. utg.). Los Angeles: Sage.
- Serres, M. (2008). *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*. London: Continuum.
- Shioda, J. (2000). *Issey Miyake: Making things*. Tokyo: Museum of Contemporary Art Tokyo.

Shove, E. (2003). Converging Conventions of Comfort, Cleanliness and Convenience. *Consumer Issues in Law, Economics and Behavioural Sciences*, 26(4), 395-418. doi:10.1023/A:1026362829781

Soper, K. (2001). Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption. I J. Entwistle, & E. Wilson (Red.), *Body Dressing* (s. 13-32). Oxford: Berg.

Sturken, M. & Cartwright, L. (2009). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (2. utg.). New York: Oxford University Press.

Sullivan, G. (2009). Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research. I H. Smith & R. T. Dean (Red.), *Practice-led Research, Research-led Practice in Creative Arts* (s. 41-65). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Svendsen, L. F. H. (2004). *Mote: Et filosofisk essay*. Oslo: Universitetsforlag.

Svendsen, L. F. H. (2011). Symbol: tegn. *Store Norske Leksikon*. Hentet 14.mars fra <https://snl.no/symbol%2Ftegn>

Sweetman, P. (2001). Shop-Window Dummies? Fashion, the Body, and Emergent Socialities. I J. Entwistle & E. Wilson (Red.), *Body Dressing* (s. 59-78). Oxford: Berg.

Teunissen, J. (2015). Materiality and Experience. I J. Teunissen & J. Brand (Red.), *The Future of Fashion is Now*. Boijmans Van Beuningen: Museum Boijmans Van Beuningen.

Tseëlon, E. (1995). *The Masque of Femininity: The Presentation of Woman in Everyday Life*. London: Sage.

Veblen, T. (2007). Dress as an expression of the pecuniary culture. I M. Barnard (Red.), *Fashion Theory: A Reader* (s. 339-346). London Routledge.

Vincent, S. J. (2011). Fashioning The Body Today. I L. Welters & A. Lillethun (Red.), *The Fashion Reader* (2. utg.) (s. 358-361). Oxford: Berg.

Welters, L. & Lillethun, A. (2011). Introduction. I L. Welters, & A. Lillethun (Red.), *The Fashion Reader* (2. utg.)(s. 3-6). Oxford: Berg.

Wilson, E. (2003). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* (2. utg.). London: I.B. Tauris.

Østerud, S. (1998). Relevansen av begrepene "validitet" og "Reliabilitet" i kvalitativ forskning. *Norsk pedagogisk tidsskrift*, (3), 119-130.

## Bildeliste

Figur 1: A piece of cloth. Issey Miyake, Spring/Summer 1976. Foto: Noriaki Yokosuka. Hentet fra: Bénaïm, L. (1997). *Issey Miyake*. London: Thames and Hudson. s.50

Figur 2: Maison Margiela 1997. Foto: Condé Nast Archive. Hentet fra: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/maison-martin-margiela/slideshow/collection#3>

Figur 3-47: Personlige illustrasjoner

Fotoserie av kolleksjonen: Foto Janne Rugland, Copyrigh. Stylist: Vilde Bjørnødegård. Make-up: Jens Wiker (Pudder Agency). Modeller: Hanna Hansen (Heartbreak Managment), Mathilde Sofie (Team Models).