2519

MOTENS HISTORIE

20 kongelige TRENDER

Broderiet SOM KUNSTFORM

giftige farger

stramme korsetter

krinoline-skjørt

Fra ANTIKKEN til FAST FASHION

DE GLADE 20-ÅRENE

Dior & «THE NEW LOOK»

Coco Chanel MOTEIKON MED TVILSOMT ETTERMÆLE

bc 2267 023 FAKTA



Å LIDE FOR SKJØNNHETEN

13 dødelige trender

UNDERTØYETS HISTORIE • MOTE I KRIG • IKONISKE BRUDEKJOLER

Motens historie
Norsk utgave 2025 © Orage AS
ISBN: 978-82-8447-546-2

Norsk redaksjon
Redaktør: Inger Marit Hansen
Grafiker: Jeanette Hanvik
Omslag: Lise Aasrum

Salgsansvarlig
Øystein Berg
+47 909 61 959
berg@orage.no

Utgitt av
Orage AS
Jarlsøveien 50
3124 Tønsberg, Norge
+47 47 46 60 00
post@orage.no
www.orage.no

Trykk
Trykket i Latvia, Artko AS

Alle Orages produkter trykkes ved Svanemerkede trykkerier.

Utgitt på lisens fra Future Plc.

This publication is published under licence from Future Publishing Limited. All rights in the licensed material belong to Future Publishing Limited and it may not be reproduced, whether in whole or in part, without the prior written consent of Future Publishing Limited.
©2024 Future Publishing Limited.
www.futureplc.com

Originaltittel
AAH: History of Fashion
© Future Publishing Limited

Velkommen

Da Marie Antoinette giftet seg inn i den franske kongefamilien, kunne hun ikke forutse det blodige og brutale endeliktet hun skulle møte i giljotinen. I stedet lot hun seg blende av bourbonernes glitrende juveler, sitt fremtidige praktfulle hjem på Versailles-slottet og de prangende kjolene til de som bodde ved det kongelige hoffet. I likhet med dronningene før henne omfavnet hun sitt nye luksusliv. Det ble sagt at hun kjøpte 300 nye kjoler i året i en tid da Frankrike var i økonomisk uføre. Hun er kanskje et moteikon etter dagens målestokk, men det er ikke så rart at det franske folket ble frastøtt av henne i en tid da de knapt hadde råd til brød.

I dette bokasinet kan du lese om motens bemerkelsesverdige historie og hvordan den utviklet seg fra å være en håndsydd luksus forbeholdt de søkkrike, som lot klærne gå i arv gjennom generasjoner, til den masseproduserte «ultrafast fashion» som tyter ut av klesskapene våre i dag. Vi ser også blant annet nærmere på noen av de mest livsfarlige motetrendene, og finner ut hvordan krigstidens rasjonering endret oppfatningen av dameklær for godt.

INNHOLD

32
ALLE TIDERS FARGEFEST
Fargerike klær som allemannseie er noe ganske nytt. Tidligere ble farger brukt for å skille seg ut fra massen – og du kunne bli straffet for å bryte stilreglene ...

38
MARIE ANTOINETTES EKSTREME FORVANDLING
Marie Antoinettes forvandling som gift kvinne er nok til å gi selv den mest ivrige bridezilla mareritt.

46
ØST MØTER VEST
Vestlig mote eksisterer ikke i et vakuum; i århundrer har den blitt påvirket av den globale kulturen, og den har i sin tur også påvirket andre kulturer.

52
Å LIDE FOR SKJØNNHETEN
13 av historiens farligste motetrender

58
MOTE OG INDUSTRIELL REVOLUSJON
Den industrielle revolusjonen innledet en helt ny æra og forandret moteverden for alltid.

64
SPINNING JENNY
Et nærblikk på maskinen som revolusjonerte moteverden.

66
BLUFERDIGE DAMER
Virkelighetens mote fra regency-perioden.

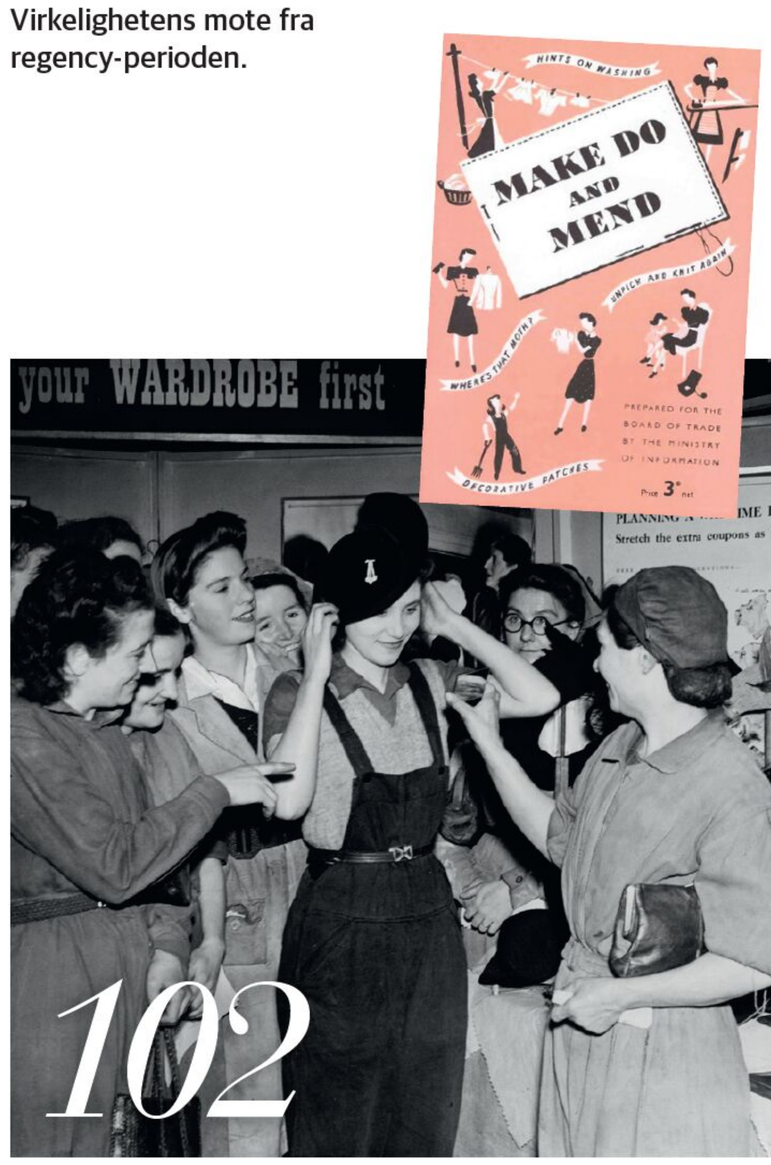
6
20 KONGELIGE MOTETRENDER
Klærne gikk sin seiersgang over hele verden, godt hjulpet av de kongelige som gjorde dem til en sensasjon.

12
PENISFUTTERALETS GLANSTID
Da skjørt, strømpebukser og blonder var sikre kjennetegn på maskulinitet.

18
JO STØRRE, JO BEDRE
Vi ser på utviklingen av europeisk kvinnemote fra middelalderen frem til vår tid.

26
KUNSTEN Å BRODERE
Den rike historien om broderiet som intrikat og tidløs kunstform.







94
EDWINA MOUNTBATTENS BRUDEKJOLE
Edwina Mountbattens enkle kjole var høyeste mote i sin tid – de glade 20-årene.

96
OMSTRIDT MOTEDRONNING
Coco Chanels imponerende suksess og tvilsomme ettermæle.

102
GJØR DET SELV
Under andre verdenskrig var det rasjonering på klær, men det hindret ikke damene i Storbritannia i å finne måter å holde garderoben oppdatert på – med noen tips fra Informasjonsdepartementet.

108
DIORS «NEW LOOK»
Med Christian Diors ekstravagante design fikk etterkrigsmoten volangene og rysjene tilbake.

112
DRONNING ELIZABETH 2.S KRONINGSANTREKK
Vi ser nærmere på det tungt utsmykkede antrekket som Elizabeth 2. bar under kroningsseremonien.

114
MOTEN TAR AV
Etterkrigstidens teknologi og økonomi førte til en radikal omlegging av hvordan klær ble laget – men det hele startet med et uhell …

120
PRINSESSE DIANAS BRUDEKJOLE
Hemmelighetene skjuler seg i sømmene på Dianas ikoniske brudekjole.

122
HVA HAR DU UNDER …?
Fra ingenting til underbukser, korsetter og herretruser – undertøyets historie er fascinerende lesning.

72
DEN STORE MASKULINE FORSAKELSEN
Historien om Beau Brummell og dressens opphav.

78
DRONNING VICTORIAS BRUDEKJOLE
Dronning Victoria startet mange trender, men den hvite brudekjolen har trolig skapt størst og varigst innflytelse.

80
SKJØNNHETSTIPS FOR «STYGGE JENTER»
I 1870-årene i USA kom en artikkelserie som hadde som mål å hjelpe «stygge» kvinner til å bli «vakre» – koste hva det koste ville.

84
BRANNEN PÅ TRIANGLE SHIRTWAIST FACTORY
Tragedien som banet vei for amerikanske arbeideres sikkerhet.

86
DE GLADE 20-ÅRENE
Mens verden pustet lettet ut etter krigen, gjennomgikk moten sin egen revolusjon da den trådte inn i jazzalderen.



20 KONGELIGE MOTE-TRENDER

Klærne og trendene som gikk sin seiersgang over hele verden, godt hjulpet av de kongelige.

Skrevet av
Jonathan Gordon

20 kongelige motetrender

Før motemagasinene kom og hele bransjer dedikerte seg til klestrender, fulgte hoffolket med på sine mektige konger og dronninger og etterlignet deres klesvalg for å vinne gunst. Etter hvert som massemediene gjorde den kongelige stilen tilgjengelig for et bredere publikum, ble kongelig mote like interessant for folk flest som den en gang hadde vært for hoffdamene og -mennene. Den dag i dag har de de store dynastiene i verden, kanskje mer som kjendiser enn som kongelige, stor innflytelse på hvilke klær og looks som er hotte for øyeblikket. Her tar vi et tilbakeblikk på 20 motetrender som ble kickstartet av kongelig tilknytning.

HVIT BRUDEKJOLE

Dronning Victoria

Når: 1840 **Hvor:** Storbritannia

Den hvite brudekjolen har blitt så tradisjonell at den nærmest virker tidløs, men før dronning Victoria giftet seg med Albert, prins av Sachsen-Coburg-Gotha, var brudekjolene ikke fullt så ensartede som de er i dag. Selv om en hvit kjole ikke var uhørt, var det et upraktisk valg for de fleste bruder, siden kjolen sannsynligvis ville bli brukt mer enn én gang, og det ville være en stor utfordring å holde den ren for alle andre enn de aller rikeste. Dronning Victoria brukte derfor en hvit kjole både for å vise sin rikdom og for å skille seg ut under seremonien. Malerier av begivenheten spredte seg over hele verden, noe som gjorde valget populært overalt. Det er verdt å merke seg at Victoria også valgte en hvit kjole for å vise frem kniplinger fra Honiton i Devon, en skrantende industri i regionen som plutselig tok av takket være henne som kunde.



LANGE PARYKKER

Ludvig 13.



Når: 1624 **Hvor:** Frankrike

Selv om det var sønnen hans som skulle gå inn i historien som det største moteikonet, leverte Ludvig 13. et ganske betydelig bidrag til 1600-tallets motebilde da han begynte å gå med parykk. Det hele startet med at kongen hadde langt, naturlig hår i sin ungdom, noe han var veldig stolt av. Men da han begynte å bli skallet i begynnelsen av 20-årene, begynte han å bruke parykk for å opprettholde sitt image, og hoffet var ikke sene å be. I årene som fulgte, ble det mote i det franske sosieteten å gå med lang parykk, og etter hvert spredte det seg også til de lavere sjiktene i kongeriket. Takket være kongen begynte parykken å signalisere sosial status og autoritet, og selv kjøpmenn og gateselgere kunne ta på seg parykk når de hadde med kunder å gjøre.

DIANA-BLUSE

Diana, prinsesse av Wales

Når: 1980-tallet **Hvor:** Storbritannia

Prinsesse Dianas plass som stilikon var mer eller mindre sikret i det øyeblikket hun ble en offentlig person, slik det er for de fleste kongelige kvinner – men hun satte motestandard oftere enn de fleste. Fra «hevnkjolen» til å være den første kongelige kvinnen som gikk i bukser til et offisielt arrangement var Diana banebrytende. Kanskje er det overraskende å høre at hennes største motebidrag sannsynligvis var blusen med den yndige blondekragen, som i all ettertid bare ble kalt dianabluse. Denne stilen kom på 1970-tallet, men Diana gjorde den til sin favorittbluse på begynnelsen av 80-tallet. Kragen, som kan minne om kanten på en paibunn, minner om kongelige portretter fra 1500- og 1600-tallet. Takket være prinsessen ble blondeblusen svært populær, og er en trend som stadig vender tilbake i motebildet.





ROKOKKOENS PIONER

Madame de Pompadour

Når: 1745
Hvor: Frankrike

Som Ludvig 14.s elskerinne befinner Madame de Pompadour (fødenavn Jeanne-Antoinette Poisson) seg litt i utkanten av den kongelige gunst, men posisjonen hennes gjorde henne like innflytelsesrik som en hvilken som helst prinsesse med blått blod. Det var særlig hennes forkjærlighet for pastellfargede kjoler med blomster som bidro til å spre rokokkostilen til hele det franske hoffet og til den europeiske adelen på midten av 1700-tallet.



MATROSDRESS FOR BARN

Edvard 7.

Når: 1846 **Hvor:** Storbritannia

Da Albert Edward, prins av Wales, gikk om bord på den kongelige yachten i 1846, bare fire eller fem år gammel, hadde han neppe forventet at antrekket hans skulle sette i gang en trend som strekker seg over hele verden den dag i dag. Selv om den fremtidige Edvard 7. hadde på seg matrosdressen som skulle bli et fenomen, var det faktisk dronning Victoria som tok valget for sin sønn. Hun hadde bestilt uniformen fra en skredder i marinen i håp om å overraske sin mann, prins Albert. Han elsket antrekket så høyt at han fikk bestilt et maleri. Bilder av Edward i antrekket ble utrolig populære, og plutselig skulle alle kle opp barna i matrosdress. Stilen ble i sin tur tatt i bruk som offisiell skoleuniform på enkelte skoler, og spredte seg utover hele imperiet. Den dag i dag bruker noen skoler i Japan fortsatt matrosdress som uniform.

CATEYE-SOLBRILLER

Prinsesse Margaret

Når: 1950-tallet **Hvor:** Storbritannia

Prinsesse Margaret var et stort moteikon i sin tid. Hun var en pioner blant kongelige kvinner, med sin stilsans som lå nærmere en Hollywood-stjerne enn en Windsor. Og i likhet med Audrey Hepburn og Elizabeth Taylor bidro hennes bruk av cateye-solbriller til å gjøre denne stilen til en internasjonal trend.

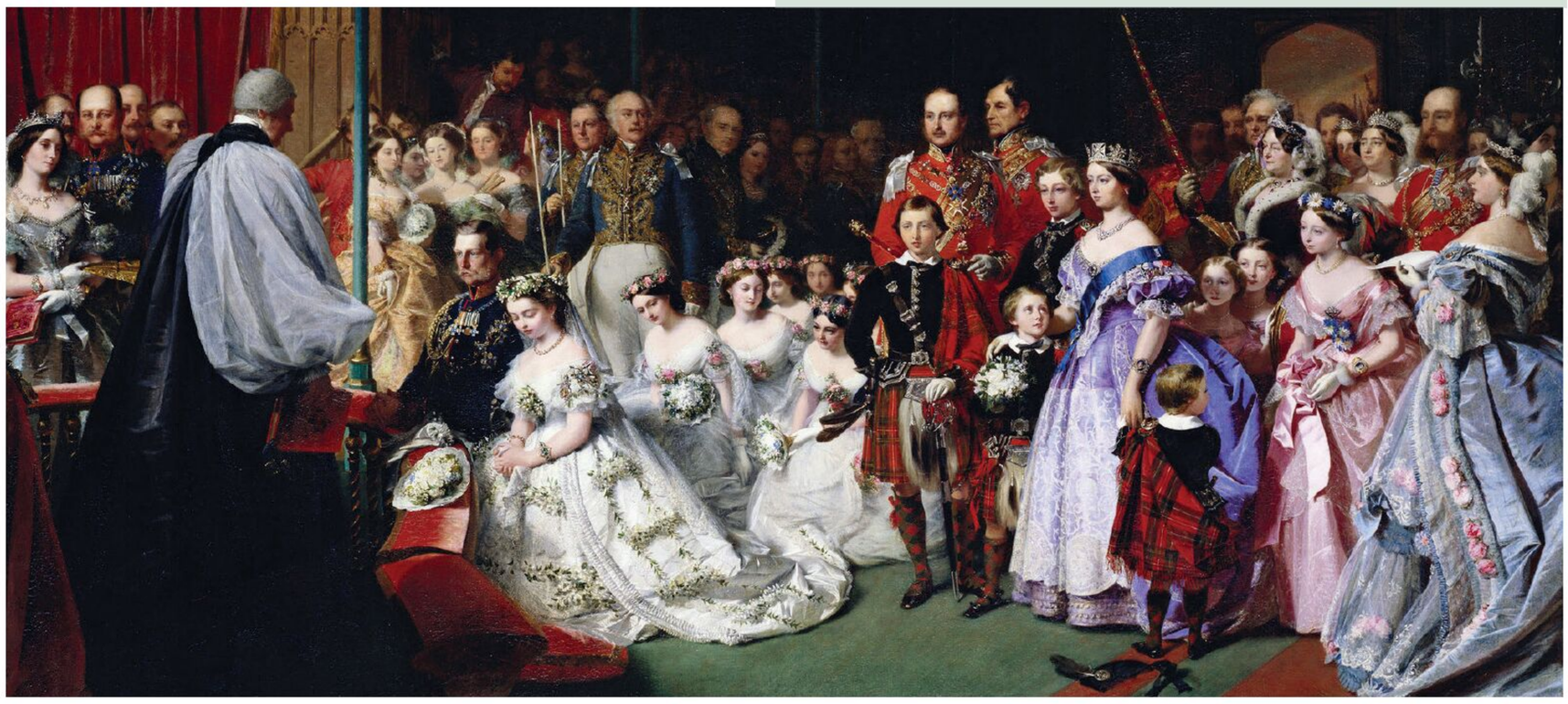


TARTAN

Dronning Victoria

Når: 1852 **Hvor:** Storbritannia

Da kong Georg 4. gikk inn i Skottland i 1822, var han den første britiske kongen som gjorde det siden Karl 2., og det ble starten på et nært bånd mellom de kongelige og Skottland. Victoria og Alberts kjærlighet til landet viste seg ved at de tok i bruk skotskrutet stoff, tartan, i klærne sine, og de skapte til og med sin egen Balmoral Tartan, som fortsatt brukes av britiske kongelige.



HAUTE COUTURE GJØR COMEBACK

Keiserinne Eugénie av Frankrike

Når: 1858 **Hvor:** Frankrike

Selv om Marie Antoinette var ganske upopulær blant massene i sin samtid (og i flere tiår etterpå), er det ingen tvil om at hun hadde stor innflytelse på fransk mote, skjønt den franske revolusjonen stakk visse kjepper i hjulene for de velståendes utskeielser. På midten av 1800-tallet hadde gemyttene roet seg nok til at keiserinne Eugénie, keiser Napoleon 3.s kone, kunne ta opp tråden etter sin forgjenger. Hennes høyre hånd i dette arbeidet var Charles Frederick Worth, en designer fra Lincolnshire, som samarbeidet med Eugénie om å skape nye, dristige trender. Først kom massive skjørt som ble holdt oppe med krinoline, inspirert av Marie Antoinette, og deretter tettsittende kjoler med kø. Alle plaggene var skreddersydde og håndlagde, noe som bidro til å relansere den franske moteindustrien og gjenopplive de overdådige haute couture-plaggene som hadde falt i unåde.



HAKESKJERF

Dronning Louise av Preussen

Når: 1797 **Hvor:** Preussen

Selv om Louise av Mecklenburg-Strelitz døde tragisk ung i en alder av 34 år, rakk hun å starte den ganske bemerkelsesverdige motetrenden med hakeskjerf. Det ser ut til å ha startet med ulike portretter og en statue av Johann Gottfried Schadow, der hun bar et skjerf for å dekke en hevelse. Det uvanlige tilbehøret var populært i en kort periode.

KORSETT

Keiserinne Elisabeth av Østerrike

Når: 1865 **Hvor:** Østerrike

Keiserinne Sisi var en av sin tids store kongelige kjendiser, kjent for sine fantastiske kjoler, svært lange hår og et strengt trenings- og kostholdsregime. Det antas at hun faktisk led av anoreksi, noe som kan forklare hennes bitte lille midje på 50 cm, som ble gjort enda smalere av et korsett. Dette startet en trend for ekstremt små midjemål over hele Europa, kjent som vepsetalje.





VIDE KJOLER

Elizabeth 1.

Når: 1574 **Hvor:** England

Ved å vedta en lov som begrenset luksus satte Elizabeth begrensninger på klesdrakten i ulike samfunnslag, særlig ved hoffet, men hun banet likevel vei for de store trendene. Det røde håret og sterke sminken hennes ble populært, men én spesiell trend var de stadig videre skjørtene på kjolene hennes, som ble holdt oppe av hoftebøyler.



INGEN KORSETT

Marie Antoinette

Når: 1783 **Hvor:** Frankrike

Det sier noe om forholdet Marie Antoinette hadde til det franske folket at hun klarte å opprøre befolkningen både når hun var overdådig og ydmyk. Den østerrikske prinsessen var kjent for sin ekstravagante mote og dyre smak, og mye av dette ble sannsynligvis overdrevet av en voksende republikansk bevegelse som ville vende folket mot monarkiet. Det var imidlertid et maleri av Marie iført en enkel bomullskjole som vakte oppsikt. Her bar hun ikke korsett, som var vanlig på den tiden, og mange oppfattet det som om hun poserte i bare undertøyet. Dermed ble det kalt «chemise à la reine» (dronningens undertøy). Ved å bruke bomull i stedet for silke ble hun også beskyldt for å skade den franske tekstilindustrien. Den gang skapte det sjokkbølger, men det skulle innlede en ny trend hvor man så fremveksten av enklere kjoler.

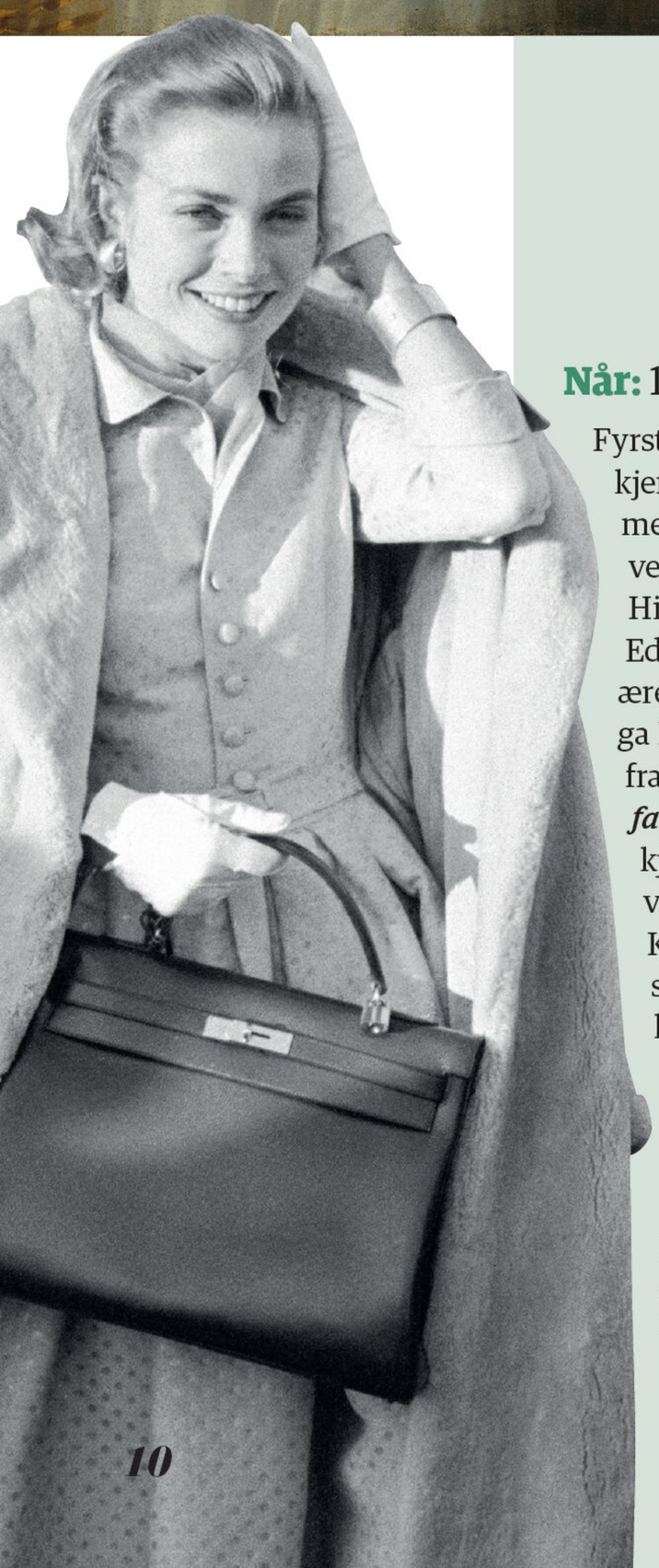


DOBBELTSPENT DRESS

Kong Charles 3.

Når: 1980-tallet **Hvor:** Storbritannia

I sine prinsedager nøt kanskje Charles litt av rampelyset som ekteskapet med Diana ga ham, men motevalgene hans var ofte også trendsettende. Et kjent eksempel er hans forkjærlighet for dobbeltspente blazere, som økte voldsomt i popularitet da han og Diana var på høyden av sin storhetstid sammen.



KELLY-VESKE

Grace Kelly

Når: 1956 **Hvor:** Monaco

Fyrstinne Grace av Monaco, også kjent som Grace Kelly, skal ha mesteparten av æren for at «Kelly-vesken» ble populær. Men Alfred Hitchcock og kostymedesigneren Edith Head fortjener også noe av æren. Den berømte filmregissøren ga Head tillatelse til å kjøpe tilbehør fra Hermés i Paris til filmen ***Tyv fanger tyv***, og en av tingene hun kjøpte, var en Haut à Courroies-veske til over 300 000 kroner. Kelly elsket ikke bare vesken på settet, hun begynte å bruke den hele tiden. Vesken ble berømt da hun brukte den til å skjerme seg mot fotografer etter at hun giftet seg med Rainier 3., fyrsten av Monaco. Veskens popularitet eksploderte i en slik grad at Hermés omdøpte den til Kelly Bag til ære for henne.



RØDE HØYE HÆLER

Ludvig 14.

Når: 1660-tallet **Hvor:** Frankrike

Da Ludvig 14. besteg tronen i 1643, var det ikke uvanlig at menn gikk i svært høyhælte sko. Karl 2. var for eksempel kjent for å bruke dem, og siden han allerede var 1,85 meter på strømpelesten, ruvet han godt i terrenget. For Ludvig var imidlertid hælen litt viktigere. Med sine skarve 1,63 meter var han opptatt av høyden sin og ønsket å virke mer imponerende ved å gå med en 10 cm høy hæl. For å understreke poenget fikk han hælen og sålen farget rød, noe som var en kostbar farge å bruke på 1660-tallet. Kongemote har en tendens til å bli en trend, men Ludvig gjorde de røde hælene enda mer eksklusive da han vedtok et edikt som forbeholdt bruken av dem til hoffets medlemmer. Dermed var de røde hælene for menn ikke bare moteriktig, men også et stort statussymbol.



KEISERINNESTILEN

Katarina den store

Når: 1762 **Hvor:** Russland

Da Katarina planla et komplott for å styrte ektemannen Peter 3., tok hun på seg uniformen til kaptein Alexander Talyzin, medlem av livgardens Semionovskij-regiment. Dette var den gamle uniformen som hadde eksistert siden Peter den store, og som Peter 3. hadde byttet ut med en mer prøyssisk stil. Det var et signal til de militære om at hun støttet dem i deres motvilje mot Peters prøyssiske tilbøyeligheter, til tross for at hun selv var fra Preussen. Kuppet ble en suksess, og hun ble keiserinne av Russland. Fra da av innlemmet hun elementer av tradisjonelle russiske klær og uniformskjoler i garderoben sin, for å bekrefte sin tilknytning til sitt adoptivland.

FRITIDSKLÆR

Edvard 8.

Når: 1920-tallet **Hvor:** Storbritannia

Få kongelige menn har hatt så stor innvirkning på den nasjonale moten som den daværende prinsen av Wales hadde på 1920-tallet. Han gikk tidlig inn for det han kalte «å kle seg mykt», og satte komfort foran de mer formelle antrekkene som medlemmer av kongefamilien vanligvis foretrakk. I realiteten betydde dette at han plukket opp tidens trend med fritidsklær, eller sportslige fritidsklær, som for eksempel stormønstrede blazere. Prinsens begeistring for denne mer uformelle moten fikk stor innvirkning på nasjonen. Selv om prinsen selv ikke alltid var like godt likt av folket (og enda mindre etter at han abdiserte i 1936), ble stilen hans alltid fulgt nøye og etterlignet av dem som hadde tilgang til de samme skredderne i Savile Row som ham selv. Edvard etablerte simpelthen «smart casual» i alle menns garderobe.





FRANSK KYSE

Anne Boleyn

Når: 1520-årene **Hvor:** England

Før Anne Boleyn kom til Henrik 8.s hoff, var det vanlig at kvinner gikk med den spisse gavlkysen (på tidlige portretter er hun til og med avbildet med en slik). Men etter hvert som hennes innflytelse vokste, brakte hun den franske kysen, med sitt rundere og mykere design, på moten. Interessant nok kom gavlkysen i bruk igjen etter hennes død.

ÅPEN DRESSJAKKE

Edvard 7.

Når: 1901
Hvor: Storbritannia

Av og til blir det hevdet at dette er en myte, men motehistorikere later likevel å være enige om at Edvard 7. er opphav til skikken med å la den nederste knappen på dressjakken være åpen. Han var glad i dressjakken, og hans røslige midje skal ha påvirket valget, som raskt ble en trend.





TREDELT DRESS

Karl 2.

Når: 1666 **Hvor:** England

Karl 2. ville ikke la seg diktere av fransk mote, så han erklærte at hoffet hans skulle ta i bruk det som ble kalt den persiske vesten, en lang vest, fra rundt 1666. Dette ble starten på trenden med jakke, vest og bukser, som vi i dag ville kalt en tredelt dress.

Bildekilde: wiki/National Portrait Gallery/ Louvre Museum/ Peter Cunningham; Getty

Karl 9. av Valois i moteriktige romslige bukser.



Karl 1. møtte sin skjebne på skafottet, men i livet var han en moteløve av de sjeldne.

Penisfutteralets GLANSTID

Da skjørt, strømpebukser og blonder var sikre kjennetegn på maskulinitet.

Skrevet av Mark Dolan

Når man går gjennom dameavdelingen i en klesbutikk og inn i herreavdelingen, er det som om et tett skylag legger seg over lokalet. Mønstre, farger og snitt må vike for ensfargede blå, svarte og grå jakker, bukser og vester. Slik har det ikke alltid vært. I de drøyt 400 årene før den franske revolusjonen var menn (i hvert fall de rike) kledd i sterke farger, luksuriøse stoffer og ekstravagante snitt.

«Mote» slik vi forstår det oppsto først i andre halvdel av 1300-tallet, da menn begynte å gå i plagg som var mer velformede og skreddersydde enn den enkle, om enn praktiske, kjortelen. Vamsen var den første varianten av dette, en mannstrøye som var strammet inn rundt livet og polstret rundt brystet. Den gikk knapt til knærne og ble nesten umiddelbart stemplet som usømmelig av datidens moralister.

På begynnelsen av 1400-tallet brukte velstående menn vams, som nå ofte var laget av silke i stedet for ull, under en lang kåpe eller kappe som ble kalt houppelande. Både menn og kvinner brukte houppelande, men det var overklassens menn som hadde de mest fargerike, dyre og ekstravagante klærne. Selv om nesten alle ved det franske hoffet – motens fyrtårn på denne tiden – gikk i houppelande, fantes det måter å skille seg ut på. De kunne være fargesprakende, enten i hel lengde eller i «bastardlengde» (som gikk til midten av leggen), med vide, utsvingte ermer eller posete ermer som smalnet inn ved håndleddet. Dette ble foredlet ved hjelp av teknikken med å lage former på kantene på ermene). Moteriktige, side houppelander kunne noen ganger være så lange at man snublet i dem, mens de vide, lange ermene ble raskt ble så lange og vide at det i Italia ble vedtatt en lov som begrenset dem til en maksimal bredde på en meter. Når man toppet antrekket med et par snabelsko – ekstremt spisse sko – var den moteriktige mannen fra tidlig 1400-tall knapt i stand til å bevege seg. Men hvis du hadde mulighet til å gå i slike klær, trengte du heldigvis heller ikke gjøre særlig mye.

På midten av 1400-tallet i Nord-Europa gikk man bort fra lyse farger og lange, flagrende ytterplagg og over til tettsittende, kortere ytterplagg og mørkere farger. Det var delvis takket være innflytelsen fra hertug Filip den gode av Burgund, som utelukkende gikk i svarte klær. Hertugen og hans tilhengere foretrakk en tettsittende vams – der halsåpningen var ørlite mer åpnet slik at en flik av linundertrøyen kom til syne. Han gikk også i hoser, som var to tilpassede hylstre festet til vamsen med blonder, og en luksuriøs pelsforet houppelande, kanskje kantet med gulltråd.

Vamsen og hosene, datidens viktigste herreklær, verken møttes



Et penisfutteral fra 1500-tallet som ville ha blitt brukt sammen med en rustning. av rustning.



Henri 1. av Lothringens upraktiske stivede pipekrage.

Henrik 8. med sin bredskuldrede kappe og fremtredende penisfutteral

eller overlappet hverandre på midten. De var festet sammen med snorer, og hvis en mann ikke hadde noe annet lag over, ville undertøyet hans (et par enkle og ganske udelikate underbukser i lin) være synlig. Etter hvert som de ytre lagene med klær ble kortere og kortere på midten og slutten av 1400-tallet, oppsto det et behov for å endre hosene i to separate hylstre for hvert ben til ett komplett underplagg. Dertil kom penisfutteralet. Til å begynne med var det et rent praktisk tilskudd til dette nye antrekket, men snart skulle det få sitt eget moteriktige liv.

En mann som tok overdådigheten til et nytt nivå, var Filip den godes sønn, Karl den dristige. Selv om Karls overdådige, juvelbesatte antrekk ved første øyekast kan virke fjernt fra farens helsvarte garderobe, er det en viss kontinuitet mellom dem. Der Filip hadde tunge smykker og gulltråd, brukte Karl ulike edelstener, og begge var glade i luksuriøse italienske stoffer. I januar 1474, da han formelt skulle overta hertugdømmet Burgund, dukket Karl opp iført en rustning med juveler innstøpt i arm- og kneplatene, og en giornea, en italiensk frakk uten ermer, slik at de juvelkantede ermene under kom til syne, og som også var brodert med store perler.

Noen av Karls mest bemerkelsesverdige plagg er de mange juvelbesatte hertughattene. I 1471 bestilte han en hatt laget av stål, dekket med gull og med rader av rubiner og perler rundt. I 1475 kom en annen hatt, laget av svart fløyel og dekket med rubiner, perler og diamanter, så tett at fjærpryden i gull på toppen knapt var synlig.

EN FORTELLING OM TO SKJEGG

Slik endret den franske kongens hake engelsk hoffmote.

En av 1500-tallets mest fasjonable menn var den franske kongen François 1., en monark som absolutt hadde god stilsans i og med at han kjøpte *Mona Lisa* direkte fra Leonardo da Vinci i 1518. Etter at han ble konge i 1515, ble han raskt kjent for sin forkjærlighet for mote, og da særlig for tekstiler og stilarter fra Italia.

François' motevalg fikk stor innflytelse på hans undersåtter, men det ga også tydelig ringvirkninger på den andre siden av Den engelske kanal. Der fulgte nemlig den unge Henrik 8. ham tett, og det oppsto en (til dels vennskapelig) rivalisering mellom de to. Etter å ha hørt at François hadde latt skjegget gro sluttet Henrik å barbere seg, og skjegg ble igjen på moten både ved det franske og det engelske hoffet. Under det berømte møtet mellom de to – gullbrokadeleiren – i Balinghem i Frankrike i 1520 forsøkte de to å overgå hverandre i makt- og rikdomsdemonstrasjon. Det ga seg selvfølgelig utslag også i klærne og smykkene deres, inkludert stoffet hvorfra møtet har fått sitt navn. Gullbrokade er et stoff med tynne gulltråder vevd inn for å få det til å skinne.



François 1. var kanskje den første skjeggete trendsetteren.



Ludvig 14. i full hoffmundur, med de røde hælene og den store parykken han var kjent for.

LOUISBOUTINS

400 år før Christian Louboutin ble røde hæler lansert i Frankrike.

Ludvig 14., Solkongen, var en annen fransk monark som elsket og påvirket moten. En av hans innovasjoner var justaucorpsen, den lange overfrakken som skulle gjøre slutt på vamsens 350 år lange regjeringstid. Men to av hans andre innovasjoner gjaldt hodet og føttene. Den første var innføringen av en lang, bølgende og krøllete parykk. Parykken var fyldig nederst og gikk opp i to hornlignende spisser på toppen av hodet. Parykken var snart dominerende blant overklassen i det franske samfunnet, så vel som i England. Mot slutten av århundret begynte den aldrende Ludvig å pudre parykkene sine hvite for å matche alderen, og nesten umiddelbart begynte menn over hele Frankrike og England å pudre parykkene sine for å følge etter, uavhengig av alder. En stor pudret parykk, hvis den var laget av menneskehår, kunne koste det som tilsvarer over 20 000 kroner i dag.

I tillegg var Ludvigs sko de reneste «statements». Han hadde mange høyhælte sko (Ludvig var bare 1,62 m høy), og de var gjerne dekket av silke, brokade eller andre kostbare materialer, rikt dekorert og pyntet med rosetter eller spenner, noen ganger laget av slipt glass. Hans unike touch var en knallrød hæl. Hælene var dekket av rødt, semsket skinn eller malt røde, en stil som ble et kjennemerke og senere en trend ved hele det franske hoffet. Ludvigs dekorative hæler stoppet imidlertid ikke der. I tillegg til det røde brukte han også hæler med landskapsmalerier, kampscener og, etter sigende, til og med «vovede» portretter.

På slutten av 1400-tallet begynte unge menn å avstå fra ytterplagg i det store og hele, mens vamsen og strømpene, som fortsatt var de dominerende plaggene for menn, ble strammere og strammere. Strømpene ble hudnære, mens vamsen med vilje ble for liten, noe som førte til en åpning midt på brystet og et åpenrom mellom vamsen og strømpene bak, som av og til ble dekket av et lite skjørt. For å forsterke det dristige uttrykket gikk mange menn i mangefargede klær, med kontrasterende farger på ulike deler av plagget. Idealet for den motebevisste mannen på denne tiden var å gi inntrykk av å være fargerik og naken.

På 1500-tallet gikk flerfargede klær og snabelsko av moten. Det ble erstattet av lag på lag med farger og brede oksemulesko, og såkalt «slashing» eller «pinking» vokste frem. Slashing og pinking innebar å skjære små åpninger i ytterplaggene for å vise fargen på laget under, en effekt som også ble oppnådd med «paning» – en måte å konstruere ermer eller strømper på ved hjelp av parallelle stoffremser som bare var sydd sammen nederst og øverst. Fargerike, hudnære strømpebukser, komplett med kofteholder, holdt oppe med hosebånd og skåret opp slik at det kontrasterende underlaget kom til syne, var høyeste mote for adelige unge menn på hele kontinentet.

I noen deler av Europa, særlig i Spania, ble mørke, sobre klær populære, men i andre områder, særlig i Tyskland, var herreklærne alt annet enn det. Et godt eksempel på tysk mote på begynnelsen av 1500-tallet er Lucas Cranach d.e. sitt portrett av hertug Henrik den fromme. Hans røde vams, hosene og den svarte kappen er snittet opp så til de grader slik at det knallgule stoffet under kommer til syne, og det hele toppes med tunge gullkjeder og grønne hosebånd.



Rekonstruksjon av en av Karl den dristiges gullbesatte hatter.

På 1520-tallet ble tilbehør et viktig innslag, og overklassens menn bar ofte et sverd og et par hansker (som regel av fint materiale, som for eksempel mykt lær). Forløperen til pipekragene – oppbrettede krager med dekorative rysjer – begynte også dukke opp. I det neste tiåret var det Henrik 8. av England som ledet an i motebildet ved hoffet i England og Nord-Europa. Kjennetegnene på Henriks utpreget maskuline image var de ekstremt brede skuldrene på kappen hans og det iøynefallende penisfutteralet. Den generelle stilformen er rett nok kjent for moderne ideer om maskulinitet, men de broderte stoffene, rysjene og duskene som var populære på denne tiden, ligger langt unna de rette, skarpe linjene i moderne herreklær.

Det var i denne perioden, rundt midten av 1500-tallet, at penisfutteralet virkelig nådde sin storhetstid. Den ble en viktig del av det mannlige imaget, ofte polstret, farget eller formet slik at den stakk seg ordentlig frem, og i noen tilfeller stakk den ut gjennom en skreddersydd åpning i en vams. Skredderne begynte etter hvert å leke seg med hva et penisfutteral kunne gjøre nytte som, og noen ble til og med brukt som nåleputer!

Selv om penisfutteralene fortsatte å være populære i andre halvdel av århundret, ble omrisset dramatisk mindre. Henrik 8.s bredskuldrede utseende ble erstattet av en mer naturlig, slankere form. Samtidig som overkroppen ble slankere, este underkroppen ut. Hosene ble kortere og bredere. Den nye stilen var store hoser, som var polstret rundt låret og ofte hadde ekstra stoff, noe som til slutt utviklet seg til melonstore hoser, som vi ville kalt knebukser. Omtrent samtidig begynte penisfutteralene å krympe og kragene å vokse, og den frynsete kragen fikk fotfeste. Den ble først spredt av Robert Dudley, Elizabeth 1.s yndling. Frynsekragen ble stadig større til den nådde «tallerkenstørrelse» på 1580-tallet.

Et smalere uttrykk ble fortsatt foretrukket av menn på slutten av 1500-tallet, men samtidig dukket det opp en ny trend på vamsen, en del som stakk ut ved nederste kant. Det ble kalt «peascod». Vamsen hadde fått en foret bul foran nederst ved hofteholderne. Resten av mannens midje forble slank, noe som gjorde det åpenbart at bulen på magen var et stilistisk valg snarere enn en nødvendighet.

På begynnelsen av 1600-tallet forsvant «peascod», og man gikk tilbake til den slanke overkroppen. Hosene forble svært



Hertug Filip den gode av Burgund i helsvart, som ble hans varemerke.



En ung kong Karl 2 i romslige underkjolebukser.

fyldige, men ble forlenget nedover beinet, til ridebukser som gikk ned under kneet, med strømper under. Selv om det ikke ble noen stor omveltning i klesdrakten ved hoffet, var det en ny stil, en pyntelig sjuskethet, der mennene valgte åpne skjorter, oppknappede vamser, skrukkete eller rysjete stoffer som ga et generelt inntrykk av å være ustelt. Men dette moteriktige uttrykket dominerte ikke, og mange menn kledde seg fortsatt stramt, ofte med den nye, spisse vamsen som hadde gjort sitt inntog i Frankrike og England på 1630-tallet, noen ganger i kombinasjon med knehøye lærstøvler og de tønneformede litt lengre buksene som hadde erstattet de korte, puffede knebuksene.

De lange lærstøvlene slo raskt an, og de var ofte utsmykket med dekorative brettekanter øverst, skåret i blondemønster og med sommerfuglformede spenner. De høye, stivede pipekragene fra slutten av 1500-tallet ble også borte, og på begynnelsen av 1600-tallet var det liggende blondekrager som var på moten.

I løpet av store deler av begynnelsen og midten av 1600-tallet satte krigene – først 30-årskrigen og deretter den engelske borgerkrigen – en stopper for motens fremgang og overdådighet. Men noen få bemerkelsesverdige endringer fant sted, ikke minst den tidlige utviklingen av det som skulle bli til kravaten. Etter hvert som det ble stilig med langt, utslått hår, ble de brede blondekragene fra slutten av 1500-tallet og begynnelsen av 1600-tallet skjult, og noen adelsmenn begynte å knyte blondekragen i en sløyfe foran slik at de forble synlige og fremtredende. I England, under Cromwells styre, ble klesdrakten generelt mer dempet, selv om det både her og i Europa var en gryende mote for overdreven bruk av kantebånd, og det dukket også opp rysjer på mansjettene og under falden på vamsen.

På 1660-tallet var ridebuksene blitt videre, men uten å være samlet nederst. I stedet hang de rett, men var ekstremt vide, noe som ga dem navnet «underkjolebukser», og de var vide nok til at noen kunne stikke begge beina gjennom det ene buksebeinet. Samuel Pepys skrev om en Mr. Townsend som gjorde nettopp det uten å legge merke til feilen hele dagen. Buksene var selvfølgelig rikelig utsmykket med sløyfebånd. Et av antrekkene som har overlevd, består av en vams og et par «underkjolebukser» som tilhørte politikeren Edmund Verney, og buksene var dekorert med hele 216 meter sløyfebånd!

Omtrent på samme tid introduserte Ludvig 14. en ny type ytterplagg ved det franske hoffet: justaucorps. Dette var en lang, stort sett uformelig overfrakk med korte ermer, hentet fra militæruniformen. Karl 2. innførte snart et lignende plagg, en krageløs lang overfrakk, ved det engelske hoffet, der det førte til en forenkling av underkjolebuksene og en utbredt bruk av kravatten. Det nye proto-slipsets rysjete karakter passet perfekt til stilen med bånd og blondekanter.

Justaucorpsens dominans, som bare lot fronten av vamsen være synlig, førte til at den ble forenklet. Nå fikk bare forstykket broderier eller dekorativt materiale. På samme måte krympet ridebuksene igjen inn mot benet etter hvert som de ble mindre synlige.

På 1700-tallet beholdt denne herredrakten en viss stand, med et basisantrekk bestående av bukser, vest og lang overfrakk, ofte med kravatt. Selv om overdreven bruk av pyntebånd og rysjer hadde gått av moten, var plaggene laget av fine materialer, silke og brokade, og de var kunstferdig brodert. Mens det grunnleggende omrisset forble relativt ensartet, ble rikdommen vist gjennom materialene, helt ned til knappene og tråden som ble brukt til å produsere plaggene.

Som et ekko av den tidligere stilretningen pyntelig sjuskethet, var det på begynnelsen av 1700-tallet noen velstående menn, særlig de med kunstneriske eller litterære tilbøyeligheter, som Jonathan Swift, som lot seg portrettere i uformell morgen- eller nattbekledning; løse, utflytende plagg som formidlet en slags elegant hverdagslighet.

Mot midten av århundret begynte nedre flak på herrefrakkene igjen å flagre ut, og mansjettene på ermene ble bredere, men ellers var det relativt få endringer i klesplaggene. I denne perioden ble det fortsatt brukt dyre materialer og stilig utsmykning i England, mens de mest spektakulære antrekkene ble funnet i Fastlands-Europa. Mot slutten av århundret ble frakkene mer figursydde, og selv om de var stilige og påkostet, var de relativt enkle i snittet. Etter hvert som den engelske stilen ble populær blant franskmennene, ble vestene mer dekorative, med motiver som ofte var inspirert av naturen, litteraturen eller til og med varietéteater. På slutten av 1700-tallet skulle imidlertid den franske revolusjonens omveltninger komme til å endre utviklingen av herremoten for alltid.

© Getty Images; Alamy

Jo STØRRE, jo bedre

Vi ser på utviklingen av europeisk kvinnemote fra middelalderen frem til vår tid.

Skrevet av Emily Staniforth

Mellom Romerrikets fall og den franske revolusjonen utvidet den europeiske moten seg bokstavelig talt. Kvinners antrekk gikk fra å være enkle og praktiske til å bli ekstravagante og voluminøse plagg. Klærne ble mer overdrevne, skjørtene ble større. Jo vanskeligere det var å bevege seg, jo større uttrykk for status og rikdom. Men var det virkelig "jo større jo bedre" som gjaldt? Middelalderens kvinner syntes i hvert fall å mene det.

I år 476 gikk Det vestromerske riket i oppløsning, noe som sendte sjokkbølger gjennom hele Europa. Den europeiske moten fortsatte imidlertid å være sterkt påvirket av romerne, og svært lite endret seg når det gjaldt hva folk gikk kledd i til daglig. Tunikaer dominerte både manns- og kvinnemoten, og de ble vanligvis båret utenpå en løstsittende skjorte, også kalt chemise. For kvinner var tunikaen heldekkende og fotsid, slik at den dekket hele kroppen. For menn derimot kunne tunikaen enten være fotsid eller knekort. I denne perioden var kvinnene overlesset med klær, og de fleste klærne var løstsittende og rette, og de ble strammet til med enkelt tilbehør som belter. Naturfibre som ull og lin var det foretrukne materialet, og for de som tilhørte samfunnets overklasse, var silke også populært. Detaljer og design varierte fra region til region, men på 1100-tallet begynte tunikaer for kvinner å bli mer formsydde, der stoffet ble samlet i livet for å skape en mer kroppsnær profil.

Et eksempel på en robe à la française fra slutten av 1700-tallet.

Fra rundt 1350 fikk kvinnene stadig mer skreddersydde klær. På denne tiden begynte den italienske renessansen å slå rot, og den skulle komme til å få en enorm kulturell innflytelse på store deler av Europa. Renessansens grunnstein var verdiene og stilene fra antikkens greske og romerske verden. Som et resultat av dette begynte en fornyet interesse for den menneskelige formen å feie over Europa sammen med nye renessanseidealer. Større oppmerksomhet på kroppens gjorde at klærne ble mer fasongsydde, og det viste seg særlig i kvinneklærne. Den nye oppfatningen av kroppen førte til at kvinnenes klesstil beveget seg bort fra de foregående århundrenes rettlinjede og løstsittende form.

I tillegg til å bli mer figursydde ble utringningen på kjolene lavere for å vise frem bysten. På 1300-tallet ble det også populært med et ekstra klesplagg som ble båret utenpå kvinnens tunika eller kjole. Plagget ble kalt våpenkjole, og var like populært i herremoten som i kvinnemoten. For menn ble overfrakken båret over rustningen for å gjøre det lettere å identifisere hvilken side en soldat var på i kamp. For kvinner var våpenkjolen bare et ekstra, stilig lag, og de fantes både med og uten ermer. Plagget var også fotsidt og ga dermed et ekstra lag med skjørt. Det tilførte dermed også litt mer volum til kjolen.

«Større oppmerksomhet på kroppen gjorde at klærne ble mer fasongsydde, og det viste seg særlig i kvinnenes klesstil.»

I denne perioden var det én kvinne som ble tidens trendsetter. Hun het Isabeau av Bayern, og i 1385 hadde hun blitt dronning av Frankrike gjennom sitt ekteskap med kong Karl 6. Hennes kongelige status ga henne de to tingene som trengtes for å bli et moteikon: en offentlig plattform og mye penger. Isabeau fulgte datidens mote ved å gå i kjoler med lange skjørt som var innsvingt i midjen og ble båret over en chemise og en underkjole for å skape en velformet silhuett. Kjolene hennes var kjent for å være vakkert utsmykket med sjeldne edelstener og pyntet med kostbar hermelin. Hun bar dype, kongelige farger som burgunder og gull, og var spesielt glad i en forseggjort flettet frisyre som var stablet på toppen av hodet og dekket av en høy, kjegleformet dobbel hennin, et hodeplagg. Henninene var så høye at dørene angivelig måtte forhøyes for å få plass til dem.



Dette portrettet av Elizabeth 1. er et eksempel på de mer forseggjorte kjolene med større skjørt som ble brukt av velstående kvinner på 1500-tallet.

PIPEKRAGER

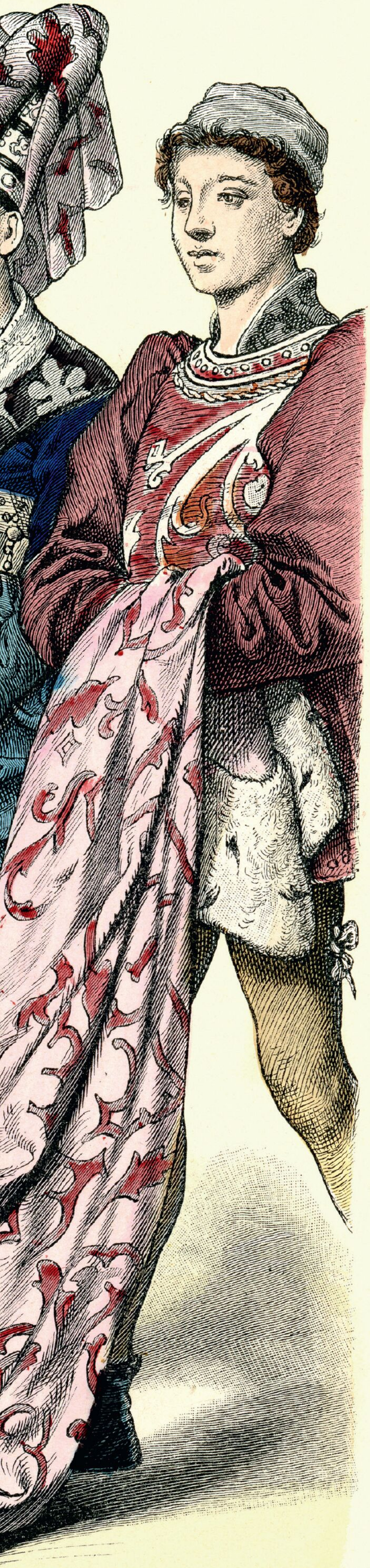
Halskragens utbredelse

På 1500-tallet var det ikke bare skjørtene som ble større og større. Pipekragen, også kjent som prestekarge, ble et viktig moteuttrykk i det europeiske aristokratiet. Den stammer fra den elisabethanske perioden, da denne plisserte kragen først ble populær. Kragen var et separat plagg som kunne legges til antrekket, og den var helt upraktisk og tjente ingen annen hensikt enn å vise sin rikdom og sosiale status. Kragen kunne bæres på samme måte av begge kjønn, som en enkel krage som strakte seg utover fra halsen. Men med 1500-tallets moteriktige lave utringninger for kvinner ble kragen tilpasset til en halv krage for kvinner. Disse kragene utvidet seg utover og oppover bak halsen, mens fronten var åpen for å kunne vise en dyp utringning.

Kvinner fortsatte imidlertid også å bruke hele krager, til og med de videre versjonene som ble populære etter hvert som engelsk stivelse ble produsert fra 1560-årene. Stivelsen bidro til å gjøre kragene stivere, slik at de kunne lages større og bredere enn de noen gang hadde vært før. De største og stiveste kom på 1600-tallet – disse kunne bli opptil 20 centimeter brede og var populære i land som England, Nederland og Frankrike. Størrelsen på en krage indikerte rikdom, men det gjorde også dekorasjonen. Noen kvinner fikk laget kragen av fin lin med intrikate blondedetaljer for å vise sin rikdom, mens andre prydet den med juveler og perler. Jo mer utsmykning, desto kraftigere måtte kragen være. På andre halvdel av 1600-tallet ble de moteriktige kragene etter hvert mindre og mindre, helt til de ikke lenger var på moten.

Hortensia del Prado, en nederlandsk adelsdame, er her malt iført en stor pipekrage i 1599.

En burgundisk adelsdame fra 1400-tallet bærer en kunstferdig mønstret kjole.





Isabeau av Bayern var en av middelalderens mest anerkjente trendsettere.

«Hva som var på moten, begynte å variere fra sted til sted over hele Europa.»

Samtidig fantes det dem som kritiserte det franske hoffets utsvevende livsførsel og adferd. Og selv om Isabeau hadde en skarp motesans, hjalp det slik sett ikke at hun brukte overdådig mye kostbare tekstiler. Selv om motetrendene hadde blitt mer opptatt av kvinnelige former, ble de lave utringningene på Isabeaus og hennes hoffdamers antrekk kommentert av enkelte som mente at valget var litt vel vågalt.

Utover på 1400-tallet var det ikke bare kvinner som Isabeau av Bayern som begynte å ta mer og mer plass ... bokstavelig talt. Skjørtene ble videre og lengre, mens utringningene fortstt var dype. Hva som var moteriktig, begynte å variere fra sted til sted i Europa, mer enn det hadde gjort siden før romerne. Mange nasjoner hadde sine egne varianter, og det var et mangfold av trender. Men som med alle strømninger var det alltid noen som gikk i bresjen. De som hadde størst innflytelse på denne tiden, var burgunderne. Som en velstående stat hadde de en mektig posisjon i Europa. Ved det rike burgundiske hoffet begynte houppelande-kjolen å vokse i popularitet blant kvinner som ønsket å vise sin rikdom. I likhet med våpenkjolen fra tidligere århundrer var houppelanden, en kappe som ble båret utenpå andre klær, populær blant både menn og kvinner. I motsetning til andre klesstiler på den tiden var houppelanden designet med en V-formet utringning med høy krage. Det var et tungt plagg laget av mye stoff, som skulle vise brukerens rikdom, ettersom en større mengde stoff var et tegn på at man hadde råd til å kjøpe mer. Som et resultat av dette fikk



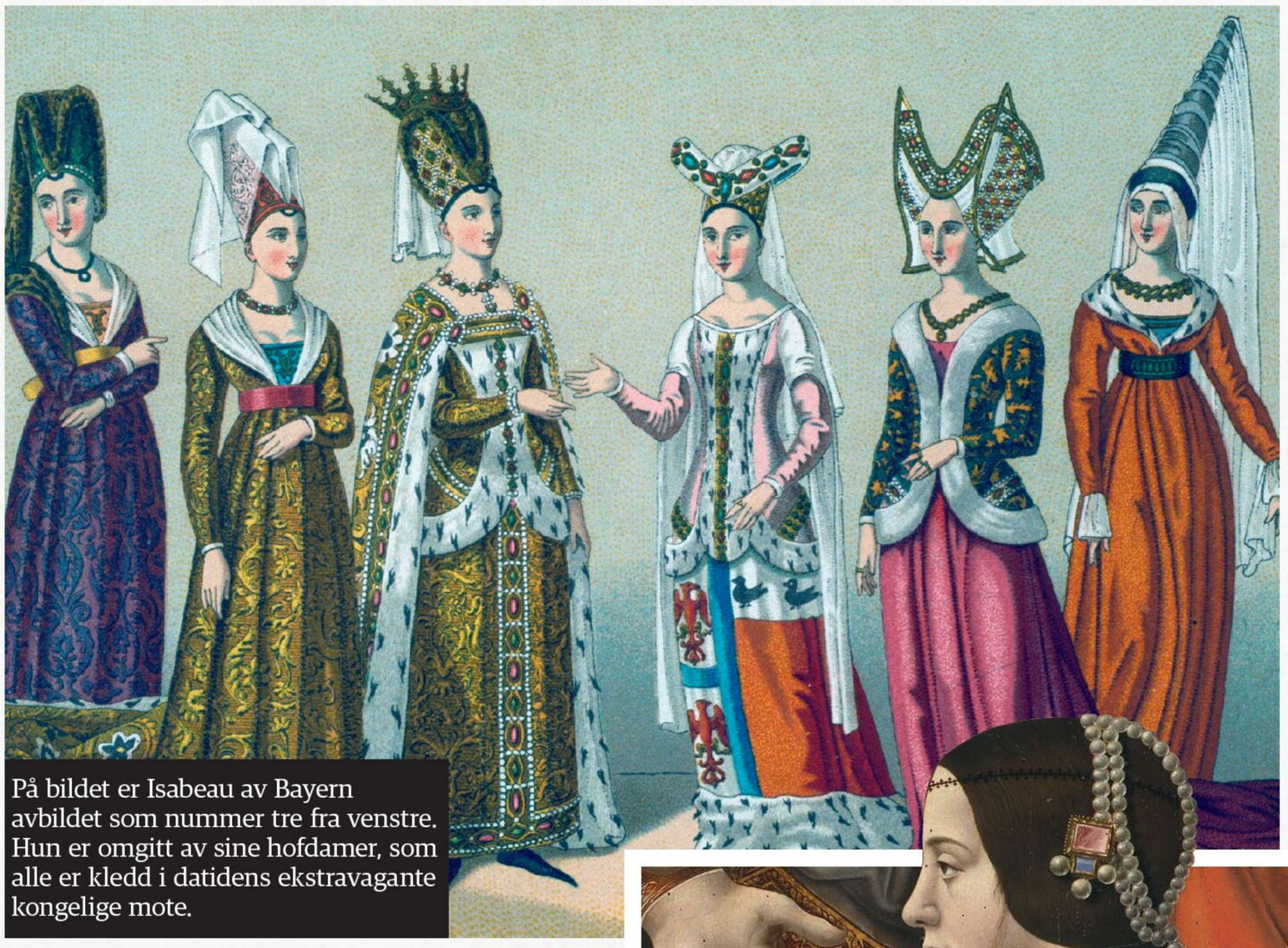
En ekstrem brudekjole som en svensk dronning hadde på seg i 1766.

«Pipekragen, også kjent som prestekarge, ble et viktig moteuttrykk i det europeiske aristokratiet»

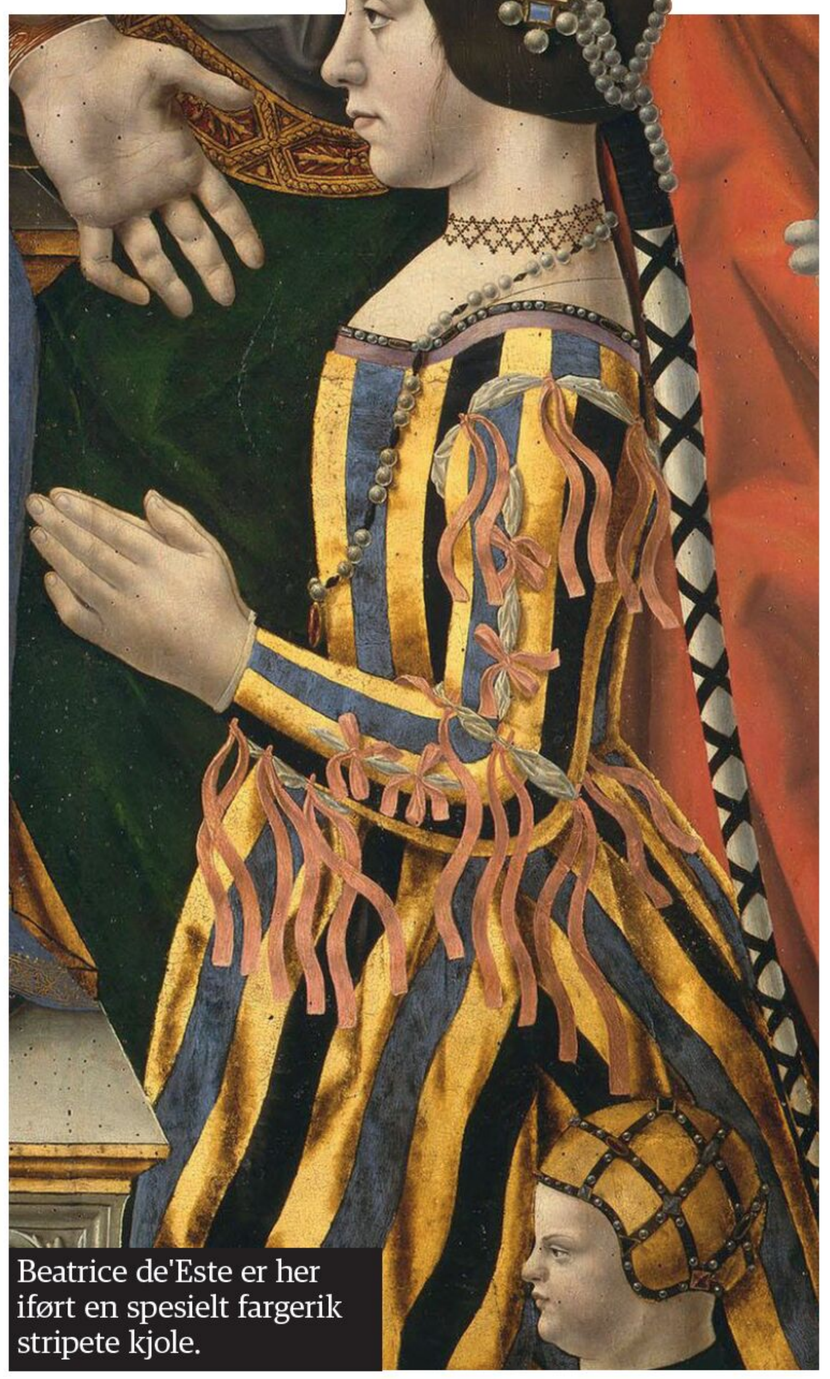
houppelande-kjolene fra 1400-tallet store ermer og store skjørt for å bruke så mye stoff som mulig.

Ved siden av de burgundiske trendsetterne var Beatrice d'Este et av de mest fremtredende moteikonene på denne tiden. Hertuginnen av Bari og Milano hentet inspirasjon fra andre steder i Europa, særlig Spania, og var kjent for å be Milanos utenlandske ambassadører om å holde henne oppdatert på motetrender på kontinentet. Det antas at Beatrice til og med designet noen av sine egne klær etter tyrkisk design som hun kan ha sett mens hun var i Venezia.

På 1500-tallet ble damekjolene stadig større. Voluminøse skjørt ble nå avstivet av hvalbarder, såkalte fiskebensskjørt. Ved å stramme inn midjen enda mer ble det moderne at den øverste halvdelen av kroppen virket liten, mens de nedre plaggene ble dramatisk større. Kjoler i denne nye stilen er ofte å se på kongelige portretter fra denne tiden, og de var populære ved det engelske elisabethanske hoffet, der de var dronning Elizabeth 1.s favorittlook. For å skape bredere skjørt ble de elisabethanske kjolene drapert over et underskjørt med bøyler, noe som



På bildet er Isabeau av Bayern avbildet som nummer tre fra venstre. Hun er omgitt av sine hofdamer, som alle er kledd i datidens ekstravagante kongelige mote.



Beatrice de'Este er her iført en spesielt fargerik stripete kjole.

På midten av 1700-tallet var utringningene dype, og skjørtene overdådige.



Panierene ga damekjolenes dramatiske form og struktur på 1700-tallet.

«Bøyleskjørtet ble innført til England av Katarina av Aragon.»

bidro til å skape den buede formen. I England ble disse skjørtene kalt farthingales, mens de i Spania, der disse plaggene først kom på moten hundre år tidligere, ble kalt verdugado. Det antas at bøyleskjørtet ble innført til England av den spanske prinsessen Katarina av Aragon da hun kom til landet for å gifte seg med prinsen av Wales, Arthur Tudor, i 1501 (etter Arthurs død giftet Katarina seg med hans yngre bror Henrik, og ble den første av Henrik 8.s seks koner).

Timeglassformen med vide skjørt fortsatte å være et populært valg for trendsettende kvinner helt inn på 1600-tallet, da skjørtene bare ble større og enda mer forsggjorte. Også andre aspekter ved kvinners klesdrakt ble mer ekstreme. Halsutringningene ble senket enda lenger ned, så mye at de knapt dekket brystvortene, og blant den europeiske eliten ble antrekkene stadig mer utsmykket med fine materialer og juveler. Farthingalen ble tatt i bruk for å skape bredere silhuetter, og ekstra stofflag ble knyttet rundt midjen for å fremheve baken. På 1700-tallet hadde den moteriktige kvinnedrakten nådd toppen av ekstravaganse. Det hadde utviklet seg en rekke kjoletyper som utnyttet silhuetten som ble skapt av bøyleskjørt i ulike varianter, som en manteau, et ytterskjørt med et stort slep festet på ryggen, eller robe à la française, som åpnet seg foran for å eksponere vakrere stoffer.

Frankrike var blitt Europas motesentrum, men dette skulle bli kortvarig. Med den franske revolusjonen i 1789 var sosiale endringer på gang, og det ble mer oppmerksomhet rundt den europeiske elitens hedonistiske livsstil. Som en respons på den opprørske stemningen som den franske revolusjonen satte i gang, ble moten nedtonet og etter hvert mindre ekstravagant og mer beskjeden. Skjørtene begynte å krympe, utringningene ble høyere, og klærne ble designet enklere og mindre dekorative og iøynefallende. For de velstående og innflytelsesrike aristokratene som enten ble fanget i den franske revolusjonens blodige begivenheter eller var vitne til den på avstand, var det åpenbart at deres overdrevne smak ikke lenger ville bli akseptert av massene.

MARIE ANTOINETTE OG DEN FRANSKE REVOLUSJONEN

Et moteikons undergang

Hvis det er én person som kan beskrives som selve symbolet på 1700-tallets franske mote, må det være Marie Antoinette. Marie giftet seg med den franske tronarvingen i 1770, og ble dronning av Frankrike i 1774 da hennes mann ble kronet til kong Ludvig 16. Da hun ankom det franske hoffet, forlot Marie den østerrikske moten og kastet seg over de fineste stilene i sitt nye hjemland. Hun fikk visstnok laget 300 kjoler hvert år og fulgte den lite bærekraftige mote- og stilregelen om aldri å vise seg i samme antrekk to ganger. Hun holdt seg gjerne til en pastellfarget palett, og foretrakk syrin og blått framfor tidligere århundrers dype farger. Kjolene hennes var overdådig dekorert med bånd og blonder, og hun ignorerte tilsynelatende dogmet «less is more». Mange av kjolene hennes var designet i den franske robe à la française-stilen som var så populær ved det franske hoffet, og som et resultat av dette fikk bildet av henne en utrolig gjennomslagskraft. Hun henga seg også til voluminøse «pouffe»-frisyrer som kunne være opptil en meter høye og var toppet med ekstravagante fjærdekorasjoner.

Til syvende og sist bidro Maries fasjonable stil lite til å gjøre henne populær blant folk flest, som ble stadig mer misfornøyde med kong Ludvigs ekstreme pengebruk. Hun var kanskje et ikon i samtiden (og i fremtiden), men hennes dyre smak irriterte den franske underklassen, som knapt hadde råd til å brødfø seg selv. Som svar på den voksende misnøyen modererte Marie stilen sin og begynte å kle seg enklere, men dette roet ikke folket, som så forsøkene hennes som en form for hån. Til slutt ble Marie henrettet i 1793, etter at det franske monarkiet ble avskaffet.



Den franske dronningen Marie Antoinette var beryktet for sin ekstravagante og overdrevne klesstil.

© Getty Images

KUNSTEN å *Brodere*

Dette er den rike historien om broderiet som intrikat og tidløs kunstform.

Skrevet av Jessica Leggett

To kvinner arbeider med broderier i dette motivet malt av 1800-tallskunstneren Alexander Hugo Bakker Korff.

Broderi er arbeidet med å dekorere stoff og andre materialer med nål og tråd, og er en av de eldste kunstformene i verden. Begrepet «broderi» antas å stamme fra 1300-tallet, og kommer fra det franske ordet for utsmykning, "broderie». Men arkeologiske funn tyder på at kunstformen i seg selv går flere tusen år tilbake i tid – selv om vi ikke kan si hvor eller når arbeid med nål og tråd oppsto.

Gjennom historien har broderi blitt praktisert i ulike kulturer over hele verden, blant annet i Egypt, Kina og India. Det krever stor håndverksmessig dyktighet og har blitt brukt til å dekorere møbler, religiøse gjenstander og klær. Broderi på klær har hatt mange formål, som å dekorere og gi uttrykk for noe, signalisere rikdom og sosial status, bevare kulturarv og muntlige tradisjoner og reparere eller øke holdbarheten på plaggene. I Edo-perioden (1603–1868) ble for eksempel den japanske kogin-teknikken brukt til å forbedre holdbarheten til bøndenes klær ved hjelp av stoppesting.

Noen av de eldste bevarte broderte klesplaggene ble funnet i egyptiske graver, særlig i Tutankhamons grav (ca. 1341–1323 f.Kr.). Det ble blant annet funnet en tunika som ble laget til faraoen da han var barn. Den hadde en blomsterkrage som var dekorert med håndarbeid av høy kvalitet og sting som vi kjenner i dag, for eksempel kjedesting, fransksøm og tråklesøm. Disse stingene har også blitt funnet i bevarte eksemplarer fra det gamle Kina, India og andre steder. Funnene viser at broderiet ble utført med tråd i naturfibre som lin, ull og silke.

Det er kanskje rimelig å antyde at broderi er et håndverk som først og fremst forbindes med kvinner, og håndarbeid ble lenge ansett som en viktig ferdighet i hjemmet for mange unge kvinner. Som kunstform var det typisk forbeholdt adelskvinner, som hadde overskudd i form av tid og råd til å kjøpe de materialene som trengtes for å skape dekorative broderier. Likevel er det verdt å huske på at det finnes få tidlige vitnesbyrd som kan kaste lys over dem som broderte som fritidssyssel.

Vi vet at både menn og kvinner i middelalderen arbeidet med å brodere i klostre, systuer og profesjonelle laug for å dekke etterspørselen etter broderte gjenstander av høy kvalitet. På denne tiden ble broderte klær høyt verdsatt som et symbol på rikdom, status og makt. Det kommer av den håndverksmessige dyktigheten og de dyre materialene som krevdes for å lage de intrikate motivene.

Det var særlig etterspørsel etter en stil kalt opus anglicanum, latin for «engelsk arbeid». Det var en engelsk broderitype fra middelalderen med luksuriøse og forseggjorte motiver (hentet fra



En utsøkt brodert silkedrakt fra slutten av 1700-tallet.

En skisse som viser zardozi-syere i arbeid i Delhi, 1870.

TILBAKE TIL LUKSUS

Håndlaget broderi fikk sin renessanse innen haute couture-design.

Klesproduksjonen endret seg for alltid under den industrielle revolusjonen, med utviklingen av nye maskiner, som symaskinen, som gjorde det mulig å masseprodusere plagg raskt og billig i store fabrikker. Dette førte imidlertid også til fremveksten av haute couture, som imøtekom ønsket om skreddersydde klær blant de velstående.

Haute couturens far, Charles Frederick Worth, designet skreddersydde plagg for sine kunder med fokus på håndverk, kvalitet og eksklusivitet. Mange av designene hans inneholdt derfor overdådige stoffer og intrikate håndbroderier som ga klærne et personlig preg. På 1920-tallet var broderier blitt en viktig del av luksuriøse, eksklusive festplagg i art deco-stil, med kjoler og tilbehør prydet med vakre broderier.

Andre designere som har benyttet seg av utsøkt håndbroderi i tiårene etter, er Elsa Schiaparelli, som ofte samarbeidet med det parisiske broderiatelieret Maison Lesage for å gi liv til sine avantgardistiske design, og Christian Dior, som hadde en lidenskap for botaniske motiver. I de senere årene har den kinesiske moteskaperen Guo Pei blitt hyllet for sine overdådige broderier inspirert av kinesisk kultur, som føniks og drager. Arbeidet hennes ble verdenskjent da Rihanna bar Guos Yellow Empress-kappe på Met-gallaen i 2015. Den var dekorert med håndbroderi som tok 50 000 timer å sy.

Selv om broderi har kommet og gått i motebildet siden 1900-tallet, har det fått en oppblomstring de siste par årene, i takt med at designere og forbrukere ønsker klær med mer individuelt preg. Det faktum at broderi har eksistert i tusenvis av år og likevel fortsetter å appellere til oss i dag, viser hvor tidløst dette håndarbeidet er.



Det utsøkte blomster-broderiet på Yellow Empress- kappen tok to år å fullføre.

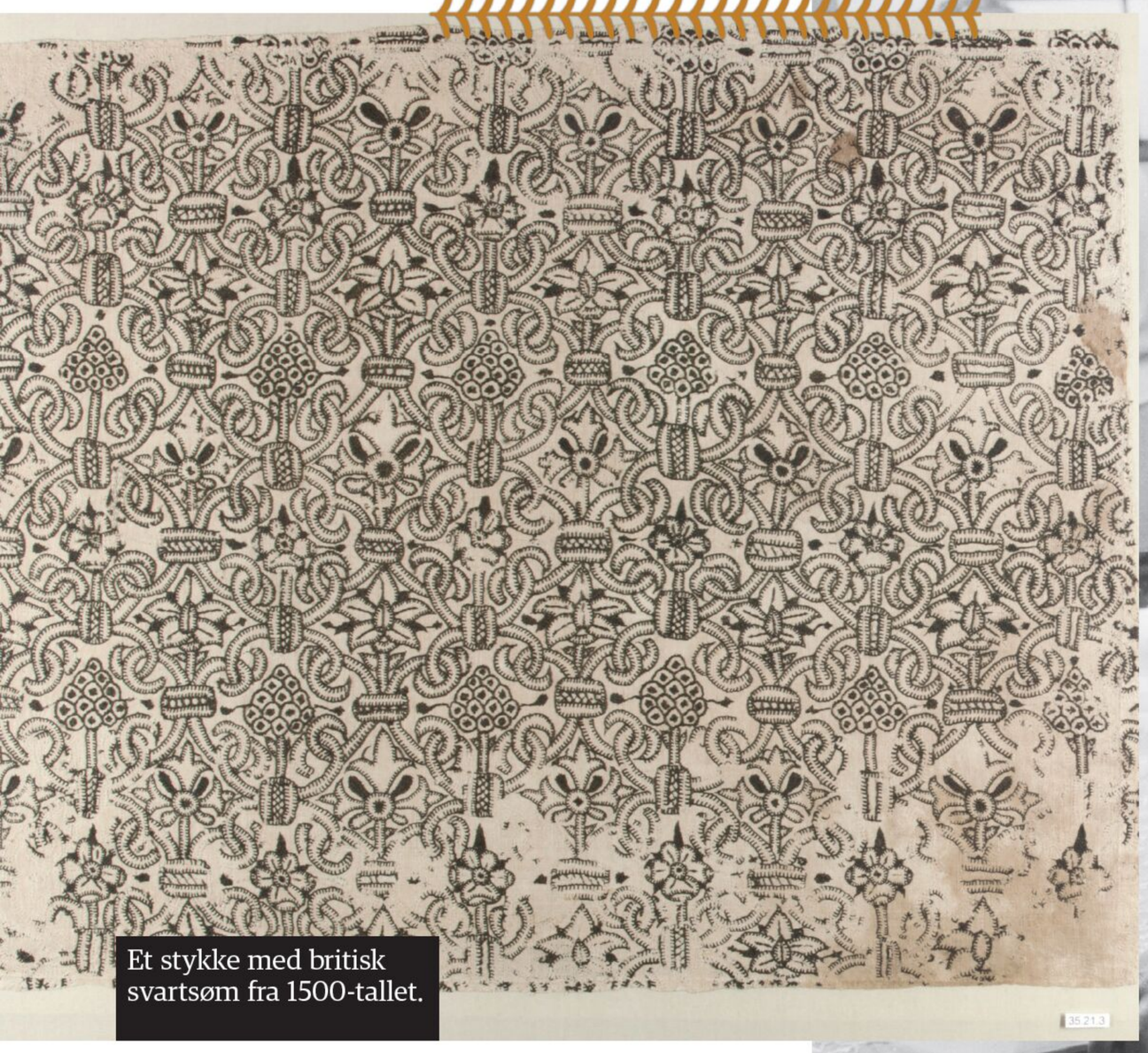
Bibelen). De ble laget med silke, gull- og sølvtråd på lin eller fløyel med polstring på undersiden. Opus anglicanum ble i stor grad brukt til religiøse drakter og andre liturgiske gjenstander, samt møbler. Broderitypen ble kjent over hele Europa og var ettertraktet av dem som hadde råd til slike utsøkte broderier – nemlig kongelige, adelen og kirker, og mange broderistykker ble handelsvare og gitt som diplomatiske gaver.

Opus anglicanum er også et eksempel på en luksuriøs form for broderi som kalles gullarbeid. Gullarbeid er en type fri stil eller flatsøm – teknikker som ikke er begrenset av stoffets veving og ikke krever telling av tråder – der man bruker gull- eller metalltråder og utsmykninger. Gullarbeid brukes ofte til militære og seremonielle uniformer, både historisk og i dag, og man antar at det har eksistert i minst 2000 år og sannsynligvis har sin opprinnelse i Asia, der det langsomt spredte seg til Vesten via handelsmenn på Silkeveien. Ifølge Victoria & Abert-museet holdt gullarbeid i England «forbløffende høy kunstnerisk og teknisk kvalitet» fra 1250 til 1350 med opus anglicanum.

En annen type gullarbeid er zardozi, en tradisjonell teknikk som har sin opprinnelse i Persia og finnes i India, Pakistan, Iran og Sentral-Asia. Denne forseggjorte gullarbeidsstilen er utført med gull- og sølvtråder og edelstener på luksuriøse materialer som brokader, fløyel og silke. Vanlige motiver er blomster og geometriske mønstre, dyr og fugler og paisleymønstre.

Zardozi var særlig på moten mellom 1600- og 1800-tallet, da det ble brukt til å pryde klær og tilbehør, samt kongelige telt, veggtepper og andre innredninger. Selv om zardozi fikk en tilbakegang etter industrialiseringen og det britiske styret, har det siden fått en renessanse og er både en populær form for broderi og en kulturell arv i India og Pakistan i dag, særlig når det gjelder brudeklær.

Mens broderi i middelalderen hovedsakelig var forbundet med religiøse klær og symbolikk, ble det etter hvert brukt i mer verdslige sammenhenger utover på 1500-tallet. En utbredt broderiteknikk i Spania og Tudor-tidens England,



Et stykke med britisk svartsøm fra 1500-tallet.



Arbeidere som broderer stoff mekanisk med Schiffli-broderimaskinen i Nottingham, 1959.

særlig ved hoffet til kong Henrik 8., var svartsøm – en type broderi som går ut på å telle antall tråder på et stykke stoff for å skape et ensartet mønster.

Svartsøm var en en form for broderi som vanligvis ble utført med kun svart silketråd (selv om andre enkeltfarger også kunne brukes) på hvitt lin. Denne teknikken innebar at man brukte holbeinsøm eller doble forsting for å lage en kontur, før man brukte kjede-, kontur- eller korssting for å skape iøynefallende geometriske mønstre med innslag av blomster og buer. Det ble ofte brukt til å dekorere klær, for eksempel ermer, krager, mansjetter og underplagg, som serk, der de synlige delene var dekorerte. De utsøkt broderte plaggene ble båret av adelen og de kongelige som et symbol på deres rikdom og status ved hoffet.

Under dronning Elizabeth 1. begynte svartsømmen i England å omfavne mer naturalistiske motiver med dyr, særlig fugler, noe som sannsynligvis var påvirket av renessansens utbredelse over hele Europa. I denne perioden begynte broderi også å utvikle seg til å bli et populært håndarbeid blant kvinner, med særlig fokus på lerretsbroderi – også kjent som stramei. Denne formen for broderi gikk ut på å telle sting og sy dem på stive lerreter, og det var et velegnet valg for å dekorere møbeltrekk.

Crewel er en annen form for broderi som ble moderne på 1500-tallet og blomstret opp på 1600-tallet – selv om det er over 1000 år gammelt og ble brukt til å lage det berømte Bayeux-teppet fra 1000-tallet. Denne frie broderiformen kjennetegnes ved at det brukes to lag ullgarn, kalt crewel, på enten bomulls- eller linstoff. Det var populært i England og i de amerikanske koloniene, og ble brukt til å skape livlige og fargerike motiver, blant annet blomster- og dyremotiver. Disse moteriktige mønstrene ble vanligvis brukt til å dekorere interiørelementer som gardiner, veggtepper og møblement. Mønstrene var påvirket av importerte stoffer, særlig broderte stoffer fra Kina og bomullsstoffer fra India, som ble brakt til 1600-tallets England gjennom Ostindiske Kompani.

Mens mange av teknikkene som er omtalt så langt, har brukt kontraster, metalltråder og eksotiske mønstre for å skape broderier, finnes det en samling av teknikker som gjorde det motsatte – hvitsøm. Hvitsøm består av ulike teknikker med telletråd og fristil, som spenner fra kraftige og effektfulle sting til fine og delikate sting, og er broderi med hvit tråd på hvitt materiale.

Selv om hvitsøm hadde eksistert i århundrer, utført på svært dyktig vis, ble det populært først på 1800-tallet i Europa og Amerika, da det ble en hobby blant kvinner i middelklassen. Det ble



Et svært fint arbeid av svartsøm kan sees her på mansjetten på Jane Seymours kjole.

sett på som et billigere alternativ til kniplinger, og ble ofte brukt til å dekorere nattøy, kirkelige plagg, sengetøy, babyklær, dåpsklær, kjoler, bluser og mye mer. En type hvitsøm som fortsatt er utbredt i dag, er broderie anglaise, en teknikk som gir et kniplingslignende broderi ved hjelp av satengsøm og maljer, og som ofte finnes på klær man kjøper i butikken.

På 1800-tallet ble broderikunsten betydelig påvirket av den industrielle revolusjonen. Oppfinnelsen av den første håndbroderimaskinen av Josué Heilmann i Frankrike i 1828, og senere den industrielle Schiffli-broderimaskinen av Isaak Gröbli i Sveits i 1863, førte til masseproduksjon av broderier fra 1870-tallet og fremover. Resultatet var at intrikat broderte varer – som tidligere hadde vært arbeidskrevende og bare kunne lages for hånd – ble mer tilgjengelige og rimelige for massene. Dermed mistet de også noe av eksklusiviteten.

Etter hvert som etterspørselen etter håndlagde broderte klær og andre gjenstander sank, mistet mange profesjonelle syersker levebrødet sitt. Som et svar på økningen i masseproduserte varer, både broderte og andre, oppsto Arts and Crafts-bevegelsen i Storbritannia, og den spredte seg utover Europa og Nord-Amerika. Dette kjenner vi igjen som husflidsarbeid, som også bredte om seg i Norge. Bevegelsen kjempet for å gjenopprette og fremme tradisjonelt håndarbeid, håndverk og andre verdier. En sentral skikkelse i den engelske bevegelsen var designeren og samfunnsreformatoren William Morris, som tok til orde for å gjenopplive tradisjonelle

«Etter hvert som etterspørselen etter håndlagde klær sank, mistet mange syersker levebrødet sitt.»



Denne vamsen fra tidlig 1600-tall er et enestående eksempel på moteriktige silkebroderier og oppsplittede partier for å vise skjorten under.



Matyó-broderi er nesten 200 år gammelt.

BEVARING AV KULTURARVEN

Matyó-broderi er en folkekunst.

Opp gjennom historien har broderi blitt brukt over hele verden for å bevare kulturarv og identitet. Et eksempel på dette er matyó-broderi, en tradisjonell ungarsk folkekunstform som stammer fra matyó-folket. De bor hovedsakelig i og rundt byen Mezőkövesd i det nordøstlige Ungarn.

Dette håndbroderiet er kjent for sine blomstermotiver og sterke farger som rødt, blått, grønt, lilla, gult og svart. Fargene er ment å symbolisere Ungarn og ungarsk liv. Rødt symboliserer for eksempel glede, gult symboliserer sol og sommer, og grønt symboliserer sorg – sistnevnte ble lagt til i fargepaletten etter første verdenskrig. Det er interessant å merke seg at selv om matyó-broderi i dag kjennetegnes av de mange sterke og kontrasterende fargene som brukes, var det bare fargene rødt og blått som tradisjonelt ble brukt frem til 1860-tallet.

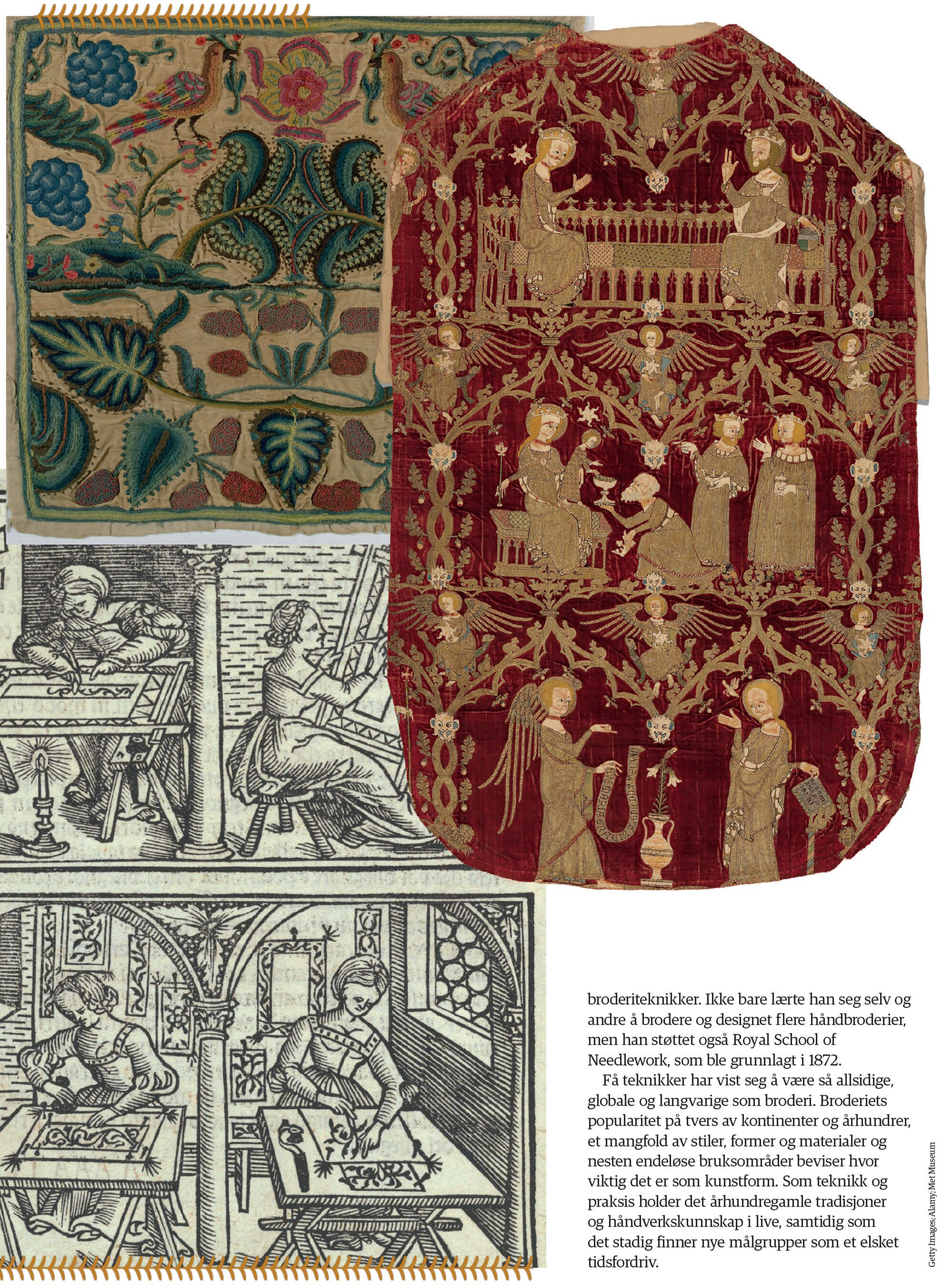
Broderiene blir sydd på hvitt eller svart stoff for å lage seremonielle gjenstander, men også interiørartikler, og de er blitt en uerstattelig del av folkegruppens uttrykk og tilhørighet. Det er også en viktig del av den tradisjonelle klesdrakten, som matyóene bruker når de danser og synger.

Matyó-broderi er en tradisjonell folkekunst som har gått i arv fra generasjon til generasjon, og i 2012 ble det oppført på UNESCOs liste over menneskehetens immaterielle kulturarv. UNESCO anerkjente broderiets betydning som en levende kulturtradisjon, og fremhevet at «broderiet styrker mellommenneskelige relasjoner og samhold i samfunnet, samtidig som det gir rom for individuelle kunstneriske uttrykk».

LENGST TIL HØYRE
Denne messehagelen, et liturgisk klesplagg, er dekorert med Opus Anglicanum-broderi.

TIL HØYRE
Et stykke dekorert med crewel-broderi fra 1600-tallets England.

UNDER
Broderi er et håndverk som tradisjonelt forbindes med kvinner.



broderiteknikker. Ikke bare lærte han seg selv og andre å brodere og designet flere håndbroderier, men han støttet også Royal School of Needlework, som ble grunnlagt i 1872.

Få teknikker har vist seg å være så allsidige, globale og langvarige som broderi. Broderiets popularitet på tvers av kontinenter og århundrer, et mangfold av stiler, former og materialer og nesten endeløse bruksområder beviser hvor viktig det er som kunstform. Som teknikk og praksis holder det århundregamle tradisjoner og håndverkskunnskap i live, samtidig som det stadig finner nye målgrupper som et elsket tidsfordriv.

Getty Images; Alamy; Met Museum

En arbeider på en sarifabrikk i Rajasthan i India, omgitt av fargesprakende stoffer.

ALLE TIDERS fargeFEST

Fargerike klær som allemannseie er noe ganske nytt. Tidligere var farger det overklassen brukte for å skille seg ut fra massene – og du kunne bli straffet for å bryte stilreglene …

Skrevet av April Madden

Den nyfødte prinsessen var åpenbart født til å bli noe stort. Hun var datter av den bysantinske keiseren Romanos 2. og hans keiserinne Theophano. Hun var det fjerde og siste av parets barn, og det er først og fremst keiserfamiliens unike forhold til farger som har gjort at hun har gått inn i historien. Selv om hun senere giftet seg med Vladimir den store, ble kronet til storfyrstinne av Kiev og ble en mektig kraft i kristningen av Kiev-Rus, omtales hun i dag under pikenavnet Anna Porfyrogenita, på grunn av de unikt fargerike omstendighetene rundt hennes fødsel.

I antikkens og middelalderens verden var purpur fargen som symboliserte høytid, prakt, kongelighet og sosial status. Fargen er vanskelig å finne naturlig, og i den gamle verden var den eneste kilden sekretet til en type sjøsnegl, purpursneglen. Den gamle fønikiske byen Tyrus (i dagens Libanon) var den første til å høste sneglen og produsere fargestoffet, som ble kjent som tyrisk purpur. Det var vanskelig, kostbart og arbeidskrevende å fremstille. Purpursneglene fantes bare i helt spesielle farvann og var ikke lette å sanke. Det trengtes enorme mengder av dem for å lage selv en liten mengde – rundt 250 000 snegler per spiseskje raffinert fargestoff – og prosessen krevde tid og mye arbeidskraft. Purpur var derfor utrolig dyrt og bare tilgjengelig i svært begrensede mengder. Den hadde også en unik egenskap: I stedet for å falme i sollys ble fargen sterkere.



Under Tudortidens England var det bare dronning Elizabeth 1. som hadde lov til å gå i gullkjoler.

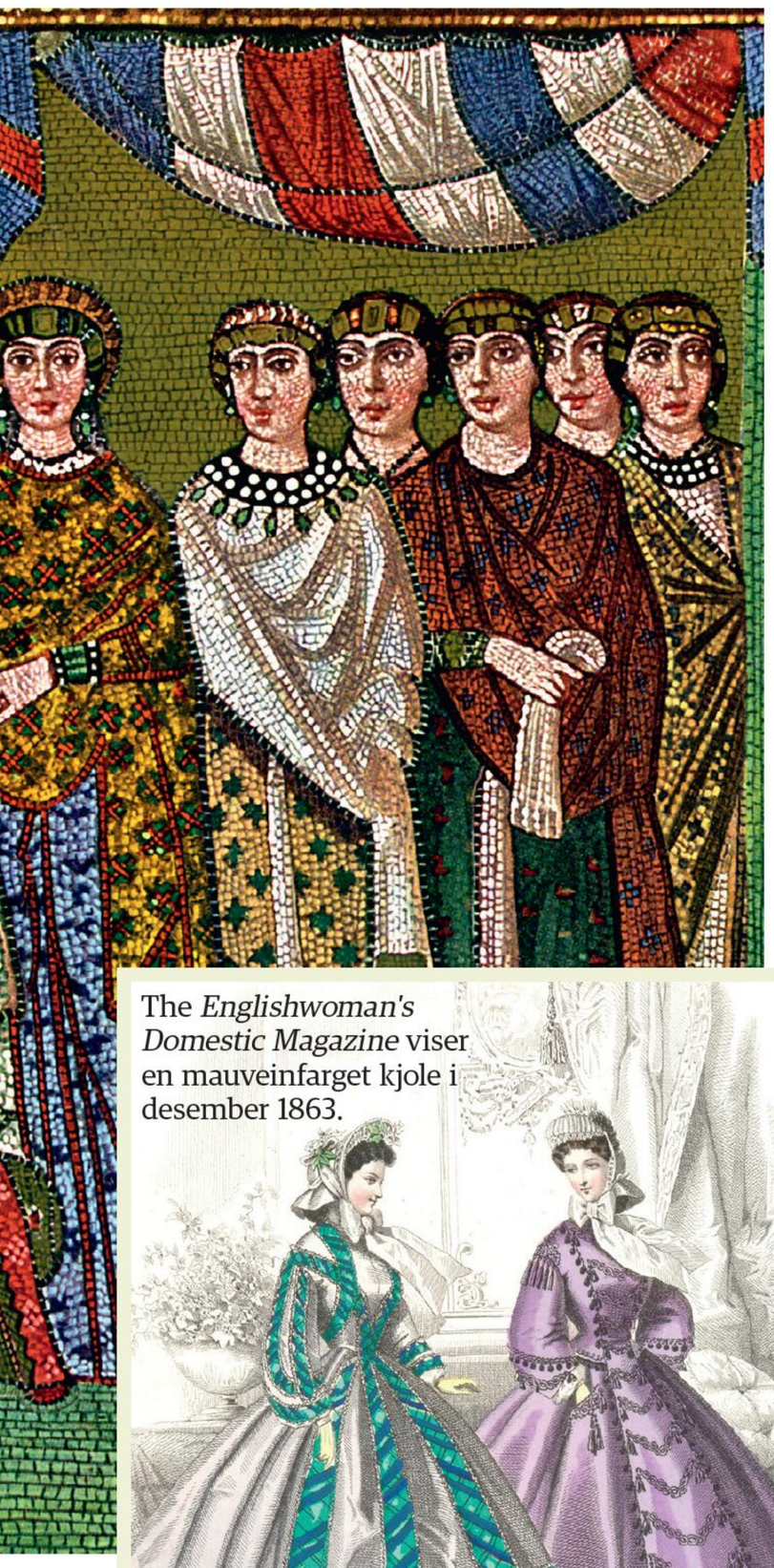


I århundrer var purpurfargede kapper et symbol på den bysantinske keiserfamilien.

Den dyrebare og tilsynelatende magiske egenskapen gjorde purpufargen til et opplagt valg for prestenes kapper, først i den gamle hedenske fønikiske religionen og senere i den nyere jødedommen. Snart ble den også ettertraktet av velstående persere, grekere og romere. På 300-tallet e.Kr. var keiseren selv den eneste romeren som fikk lov til å bære purpur. Dette forbudet gjaldt i hele Romerriket, der Bysants var det østlige maktsenteret. Da Roma falt, videreførte Bysants sin keiserlige makt – og mange av dens lover – inn i middelalderen. Purpur var forbeholdt det bysantinske kongehuset og ble bare brukt til å farge silken de gikk med. Den daværende romerske keiseren i øst, Justinian 1., hadde satt i gang en operasjon for å få hemmelighetene bak silkeproduksjonen, og noen silkeormeegg, smuglet til Bysants fra Kina av nestorianske munker på 500-tallet. Da Anna Porfyrogenita ble født i 963 e.Kr., hadde keiserpalasset et eget purpurfarget kammer, med vegger av den rødlilla edelstenen porfyr og møbler kledd i tyriansk purpur, der keiserens barn ble født. Det ga opphav til uttrykket «født til purpur», som betegner et kongelig barn som var forutbestemt til å regjere. Det ga også opphav til det unike middelalderske begrepet porfyrogenitur, som innebar at kongesønner som ble født etter at faren hadde overtatt tronen, hadde høyere rang enn eldre brødre som var født før faren ble kronet, og som dermed hadde større sannsynlighet for å bli konge. På 1100-tallet brukte Henrik 1. av England, Vilhelm Erobrerens fjerde sønn, ideen om porfyrogenitur for å rettferdiggjøre sitt krav på den engelske tronen mot sin eldre bror Robert Curthose, som i stedet ble hertug av Normandie.

I århundrer ble det vedtatt og håndhevet regler for hvem som kunne nyte luksus, og disse ble brukt til å kontrollere sosiale hierarkier. I Ming-dynastiets Kina var det regler for hvor dekorative gravsteiner kunne være, mens i byene i antikkens Hellas forsøkte man å begrense offentlig drukkenskap med slike regler. Selv om mange samfunn hevdet at begrensingene i lovs form var utformet for å forhindre korrupsjon i offentlige embeter – i Roma kontrollerte de hvilke fester magistratene hadde lov til å gå på – ble de i praksis oftest brukt til å begrense luksusen som var tilgjengelig for de velstående, men ikke-adelige klassene. Dermed ble loven forbundet med det mest synlige ytre tegnet på velstand: klær. Og selv om de også omfattet tekstiler, særlig silke og fløyel, var fargen på klærne det mest åpenbare elementet som ble lovregulert. Purpurfargen er det mest kjente eksempelet, men det finnes også andre. I Kina var keiserlig gult forbeholdt de høyest rangerte hoffmedlemmene og keiserens livvakter. I det elisabethanske England var gullklær forbudt for alle unntatt dronningen, og i 800-tallets Bagdad måtte de kristne bære blått for å identifisere seg.

Farger har blitt brukt til å markere presterang over hele verden. Da engelske kirketjenere på 1970-tallet forsøkte å gjenskape den gamle druidiske troens strukturer, gikk de tilbake til de klassiske kildene, fant frem tekster fra den romerske erobringen av Britannia og kryssrefererte dem med de fargene som var



The *Englishwoman's Domestic Magazine* viser en mauveinfarget kjole i desember 1863.

tilgjengelige på De britiske øyer på den tiden, for å finne ut hva deres åndelige forfedre kunne ha brukt i ulike faser av sin religiøse reise. Gamle keltiske legender forteller om barder – poetprester som reiste rundt i landet og delte hellige sanger og historier – som fikk lov til å bære mer fargerike kapper enn konger. I den romersk-katolske kirken bruker prester som feirer messe forskjellige farger på kappen, avhengig av årstiden eller om det er en helligdag. Lilla brukes særlig i advent og påske og ved de mest høytidelige anledningene.

De tidligste fargestoffene kom alle fra naturlige kilder. Gult og dempet rødt kom fra jordpigmenter som oker. Blåfarger kom fra planter som indigofera og vaid, eller i Marokko fra en unik regional variant av purpursnegler. Kakifarger, brune og gulgrønne farger kunne lages av lav, bark, mose og blader. Svart kom fra valnøtter, hvitt fra lut produsert av treaske. Røde og rosa farger kom fra krapp, henna eller kermesskjoldlus. Fargestoffene ble omsatt over hele den kjente verden, og prisene avspeilte lokal tilgjengelighet, produksjonskostnader, kvalitet og brukervennlighet. Mens noen fargestoffer ga sterke og fargeekte resultater på egen hånd, krevde mange andre et beisemiddel – et stoff som hjelper fargestoffet til å feste seg til tekstilet, enten ved å behandle fargefibrene eller etter farging. Tradisjonelt ble alun og metaller brukt, men de påvirket strukturen og dermed stoffets levetid. De blå og brune fargene fra indigora og lav var vanlige klesfarger fordi de ikke trengte beisemiddel, og dermed var de både billigere å lage og mer holdbare.



På begynnelsen av 1900-tallet kunne man farge klær hjemme med syntetiske fargestoffer for å gjøre klærne nye og moteriktige igjen.

EKLE FARGESTOFFER

Fem tvilsomme fargestoffer gjennom historien

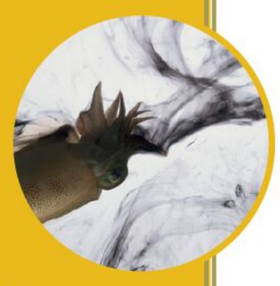
Selv om mange pigmenter ble laget av planter, ble andre farger fremstilt ved hjelp av ingredienser som kan gjøre deg uvel. Her er noen av dem.

VEPSEEGG



Gallveps legger eggene sine i eikebladknopper, som deretter muterer til galler, merkelige pæreformede utvekster som beskytter de voksende vepselarvene. Blandet med jern gir de et mørkt, purpurfarget trekull som ble brukt som fargestoff og skriveblekk i århundrer.

BLEKKSPRUTBLEKK



Blekkspruter er kjent for å sprute en sky av blekk for å forvirre potensielle fiender, og dette kunne høstes for å lage skriveblekk eller fargestoff. Åttearmet blekksprutblekk er svart, tiarmet blekksprutblekk er mørkeblått, mens sepiablekkspruten med brunt blekk har gitt sitt navn til en farge som i dag forbindes med alt som har med retro og vintage å gjøre: sepia.

SJØSNEGLER



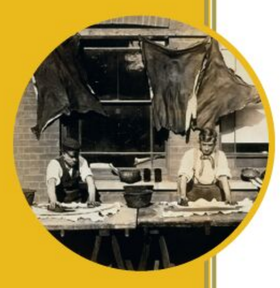
Den uheldige purpursneglen er kilden til den tyriske purpurfargen. En annen variant av sjøsneglen, som bare finnes ved kysten av Spania, Portugal og Nord-Afrika, gir en levende blåfarge som de gamle egypterne kalte tekhelet.

SEKRET FRA LUS



Før Amerika ble oppdaget, var det kermesskjoldlusa eller en asiatisk bille kalt kerria lacca som var kilden til karmosinrødt. Senere ble de erstattet av den lett høstbare cochenillen, også kalt skarlagenslus. Lusen blir knust for å få ut fargen, og den ble brukt i leppestift og mat … deilig.

GARVING



Garving er å gjøre dyrehud til brukbare skinnvarer og få frem et smidig, farget lær. Prosessen består i å myke opp og fjerne eventuelle rester av hår, fett og bindevev fra huden ved hjelp av oppløsninger laget av urin, avføring og til og med hakket dyrehjerne. Nydelig.



Etter vask ble klærne hengt opp i busker eller trær eller lagt ut på steiner for å tørke og bleke i solen.

URIN VASKER HVITERE

Tiss gjør blendahvitt.

Da nye vaskemidler og vaskemaskinen gjorde sitt inntog, var det like viktig for kommersialiseringen av fargerike klær som oppfinnelsen av mauveine. Før dette måtte 1800-tallets kvinner – og det var som regel kvinner, selv i kommersielle vaskerier – vaske klærne for hånd, en lang og slitsom prosess som innebar skoldhett vann, skrubbing mot et takkete vaskebrett og oppvridning med en håndrulle. De hadde i det minste såpe, selv om den var tøff mot huden. Før 1800-tallet ble tekstiler som oftest vasket med urin fra mennesker. I antikkens Roma var det et eget yrke å samle urin fra byens offentlige toaletter. Urinen ble brukt i vaskerier til å vaske kundenes togaer, tunikaer og stolaer. I middelalderens Europa ble det samme stoffet omtalt som kammerlut (etter å ha blitt samlet opp fra kammerpotter). Det er gode grunner til at urin ble brukt: Ikke bare var det en lett tilgjengelig og utømmelig kilde, men ammoniakkinnholdet bidro også til å løsne fett, smuss og flekker. Det ble også brukt til å bleke tekstiler, særlig sengetøy og nattøy, som lett kunne bli flekkete av svette og andre kroppsvæsker. Den blekende effekten førte imidlertid til at fargede klær falmet, særlig når de ble tørket i sola etterpå, så dyre, fargerike klær ble vasket i bare vann, med en sur (og kostbar) saft laget av villepler eller druer. Fruktene var både hvite og røde, og det kunne friske opp fargede klær – eller ikke i det hele tatt.



I dag er det fornyet interesse for tradisjonelle plantefargersom en reaksjon på hurtigmote.

Alle tiders fargefest



Tradisjonell indigofarge var billig og lett tilgjengelig i hele Asia, og ble derfor ofte brukt til hverdagsklær.



En kvinne bruker batikkteknikken på et stykke stoff i Indonesia.

Sterkere farger som trengte beisemiddel, førte til at plaggene de ble brukt på, fikk kortere levetid og ble vasket færre ganger. For de fattigste var selv gratis og lett tilgjengelige plantefarger et unødvendig sløseri med tid. Ubleket, hjemmevevd tøy i ulike nyanser av off-white eller skittengrått var deres uoffisielle uniform.

For dem som var så heldige å kunne bruke farger, kunne disse farges inn i selve tråden, som så ble vevd i enten en ensfarget farge eller et mønster, som den keltiske bardens flerfargede ruter. Et ferdig klesplagg kunne også farges, noe som innebar en risiko for ujevn dekning i kriker og kroker, men det kunne også være overdådig dekorert ved hjelp av teknikker som batikk (der pigmentene ble forhindret kontakt med visse deler av tøyet ved hjelp av voks eller knyting). Blokktrykk ble også brukt for å skape komplekse mønstre som indisk paisley eller japansk wagara. For de aller rikeste kunne tøyet veves til tabby-mønster, damask og brokade, der komplekse veveteknikker brukes for å integrere teksturer og farger i abstrakte eller figurative mønstre som gir inntrykk av å skinne i lyset.

Da europeerne oppdaget den nye verden, fant de nye naturlige kilder til enkelte pigmenter, for eksempel cochenille, som ga en billigere og mer standardisert purpur. Men produksjonen av klesfarger forble stort sett uforandret fra middelalderen helt frem til 1856. Da forandret oppdagelsen av mauvein alt.

William Henry Perkins var en ung britisk kjemiker som forsøkte å syntetisere kinin, et stoff som finnes i barken på et peruansk tre, og som brukes til å behandle og forebygge malaria – en sykdom som det britiske imperiet, som på den tiden kontrollerte store deler av den tropiske verden, var stadig mer plaget av. Perkins lyktes ikke med dette, men skapte derimot noe annet, og det ved et uhell: et kjemisk fiolettrødt fargestoff laget av allment tilgjengelig tjære fra kull. Det var billig å produsere i industrielle mengder, og mauveinfargen revolusjonerte viktoriatidens motebilde. London bukket simpelthen under for en trend som avisene kalte «The Mauve Measles». Purpur var tilbake i motebildet – Perkins prøvde til og med å kalle fargen sin «Tyrian Purple» – men denne gangen var den tilgjengelig for alle. Den ble snart etterfulgt av syntetisk alizarin (rødt), fuksin og rosanilin (sterk rosa), en rekke solgule farger og indantren (blått). Dessverre var de nye syntetiske fargestoffene ikke lysbestandige – i motsetning til tyrisk purpur bleknet de i sollys. Det var ikke før på slutten av 1800-tallet, da den skotske kjemikeren James Morton skapte lysekte kjemiske fargestoffer, at fargene igjen ble mer varige. Han ga dem navnet «sundour» (dour på skotsk betyr «stridig»). Morton fikk venner som var utplassert i India til å teste pigmentene hans i den stekende sola der. Morton måtte ofre utvalget av kjemiske farger til fordel for lysbestandighet, men arbeidet hans førte til at det på begynnelsen av 1900-tallet fantes en regnbue av industrielt fremstilte, vaskbare og lysbestandige fargerike klær som var tilgjengelige for alle.

© Getty Images; Alamy

Portrett av Marie Antoinette (1755–1793) av den nederlandsk-svenske maleren Martin van Meytens. Det ble malt rundt 1767–68, da Marie var tolv år gammel. Van Meytens ble kjent for sine portretter av det østerrikske hoffet.

MARIE ANTOINETTES *EKSTREME makeover*

Marie Antoinettes forvandling som gift kvinne er nok til å gi selv den mest ivrige bridezilla mareritt.

Skrevet av Catherine Curzon

Det er få navn i historien som vekker like mange følelser som Marie Antoinette. Hun er blitt en av de mest gjenkjennelige skikkelsene i Frankrikes historie, der hun spankulerer gjennom Versailles-slottet med en gallionsfigur på toppen av et hår som glitrer som en lysekrone og med så brede skjørter at de fyller en døråpning. Hun er også en av de mest kontroversielle, en kvinne som fortsatt får folk til enten å sukke drømmende eller knurre i gremmelse – det hele takket være Marie Anoinettes forkjærlighet for overdådighet, mote og det gode liv.

Men lenge før hun ble dronning av Frankrike, var Marie Antoinette den betydelig mindre velstelte erkehertuginnen Maria Antonia av Østerrike. Hun var en tenåringsbrud, og bryllupsforberedelsene hennes ga selv den mest ivrige revolusjonære tårer i øynene.

EN AMBISIØS MOR

Glem flotte prinser, svermeriske prinsesser og lykkelig alle sine dager – kongelige ekteskap på 1700-tallet var en alvorlig diplomatisk affære. Med det rette partiet kunne imperier reise seg eller falle, kriger kunne avsluttes og historiens gang kunne endres for alltid.

Maria Antonias kloke og politisk ambisiøse mor, Maria Theresia, hadde satset på en allianse mellom Det tysk-romerske riket og det franske Bourbon-dynastiet, og hva var vel bedre enn å gifte seg? Den opplagte kandidaten blant døtrene hennes var den unge Maria Antonia, og da blikket hennes først hadde falt på den franske tronfølgeren Ludvig, var det ingenting som kunne stoppe moren. Forhandlingene ble ledet av det franske hoffets utnevnte representant, hertugen av Choiseul, og det var betydelige mengder kompromisser og penger som måtte på plass for å innfri de ulike betingelsene i kontrakten. Men for den unge erkehertuginnen var smerten mer konkret enn politisk. Med en enorm medgift på 200 000 kroner var den vordende bruden et godt økonomisk og dynastisk parti. Langt mindre godt var angivelig hennes utseende, manerer og klesdrakt, for da brudgommens familie kastet et kritisk blikk på tenåringen, var de langt fra imponert.

Til tross for sitt musikalske talent hadde Maria Antonia kun fått en svært begrenset utdannelse. Med sitt uregjerlige hår, jentete væremåte og krøllete klær var hun ikke i nærheten av å minne om en blivende kronprinsesse.

Kledd for suksess

Det finnes ingen illustrasjoner, men historikere har en idé om hvordan Maries brudekjole så ut.



CHEMISE
En enkel chemise, bomullstrøye, var det viktigste undertøyet i enhver kvinnes garderobe, og ble skjult under bryllupspynten. Dette var det eneste enkle Marie Antoinette hadde på seg på sin store dag.

BRYSTSTYKKE I SØLVTEKSTIL
Dette V-formede plagget ble båret over korsettet og under en manteau, overdel. Det var overdådig utsmykket og og matchet resten av dauphinekjolen.

PANIER
1700-tallets særegne enorme innretninger som skulle gi inntrykk av store hofter, kunne være laget av alt fra hvalbarder til tre og var noen ganger så brede som 3,5 meter.

MANTEAU I SØLVSTOFF
Den siste brikken i puslespillet, Marie Antoinettes sølvmanteau, var dekket av diamanter og perler som passet til en rødmende kongelig brud.

UNDERKJOLE I SØLVSTOFF
Maries underkjole, som syntes mellom panierene, var av fineste sølvstoff og vakkert dekorert.

HVALBARDER
Hold pusten! Marie Antoinettes stramme holdning kunne tilskrives store, stive underskjørt av hvalbarder eller fiskeben.

SKO
Akkurat som i dag elsket 1700-tallets bruder å vise frem sine fineste sko på den store dagen. De hadde både pynt og spenne.

STRØMPER OG STRØMPEBÅND
Marie Antoinettes strømper var kritthvite og bundet rundt kneet.

Ubekymret og uten anelse om manerer og hoffetikette så det ut til å bli en ganske så stor jobb å få skikk på henne. Den 13 år gamle Maria Antonia kunne ikke lenger få boltre seg fritt utendørs med vennene sine. Det var på tide at erkehertuginne Maria Antonia ble voksen. Forvandlingen ble overlatt til hertuginne de Gramont, Choiseuls søster. Hun visst nøyaktig hva Maria Antonia trengte når det gjaldt fransk stil og finesse.

HVALBARDER TIL BESVÆR

Først på dagsordenen sto klær. Det var en ganske forsiktig start på forvandlingen, og snart lærte den bekymringsløse jenta å te seg i de svært stive og forseggjorte kjolene som toppet det franske motebildet. Maria Antonias østerrikske hjem ble en fjern filial av en fransk kjoleverden, fylt av mønstre, fargeprøver, syersker og de fineste kjolemakerne Paris hadde å by på. Den største utfordringen for motedesignerne var å overtale den unge jenta til å la seg snøre inn i korsett av hvalbarder. Disse stive og store underkjolene var en sentral del av basisplaggene i den nye garderoben. Hun gjorde motstand, men til slutt måtte hun gi etter, og på bekostning av komforten oppnådde hun den perfekte kronprinsesse-holdningen.

På dette tidlige stadiet i det som skulle bli en lang og smertefull reise fra jente i fri lek til den perfekte brud, må spenningen og engstelsen ha vært overveldende. Men selv stive korsetter av hvalbarder bleknet i forhold til prøvelsene som ventet. Hun kunne tross alt alltid se frem til å slippe ut av snørelivet på slutten av en lang dag og trekke pusten igjen. Men når det kom til mer inngripende prosedyrer, ble ting litt mer permanent, for ikke å si vondt.

TANNLEGE OG BANDEAU

Hvis det var ubehagelig å skifte garderobe, ble det en pine å endre utseende. Når erkehertuginnen smilte, gikk det et gys gjennom utsendingen fra det bourbonske hoffet ved synet av den skjeve og uryddige tanngarden hennes. Familiene hadde likevel ikke tenkt å la en slik bagatell stå i veien for ekteskapet. I 1768 ble sosietetstannlegen Pierre Laveran tilkalt til Wien. Han fikk den lite misunnelsesverdige oppgaven å gi erkehertuginnen en tannsett som var en fransk dronning verdig, og han visste akkurat hva som trengtes: noen måneder med Fauchards bandeau.

Fauchards bandeau, som hadde fått navnet sitt etter oppfinneren – Pierre Fauchard, en pioner innen tannbehandling – var en svært tidlig form for tannregulering i edelt metall. Det var en slags prototype på tannregulering, en bøyle formet som en liten hestesko som passet inn i munnen på den uheldige pasienten, med hensikt å omforme tannstillingen. Langs skinnen var det hull som gulltråder ble tredd gjennom, og som ble festet stramt til tennene for å holde skinnen på plass. Innretningen var så godt festet til tennene at tannstillingen over tid ble tvunget til å endre seg slik at den passet til metallrammens hesteskoform. Resultatet var rette tenner og et perfekt kongelig smil.

Måneder med smertefulle inngrep fulgte mens tannskinnen gjorde sitt arbeid. Akkurat som hun hadde overgitt seg til hvalbardeskjørtet, hadde den unge erkehertuginnen ikke noe annet valg enn å være sterk og utholde smerten ved denne lite flatterende, voldsomme tannreguleringen. Til slutt, og til brudens store lettelse, erklærte det franske hoffet seg fornøyd, og den pinefulle skinnen ble fjernet.

Nå hadde bruden et smil som var Versailles verdig, for ikke å snakke om rom fylt med kjoler, hatter, sko og juveler som passet bedre for en yndig kronprinsesse enn for en tenåringsjente. Under hertuginne de Gramonts kyndige blikk var den fysiske forvandlingen av Maria Antonia til Marie Antoinette nesten fullført. Alt som gjensto, var litt finpuss her og der for å temme håret og perfeksjonere sminken. Men i horisonten truet en større utfordring.



Disse skoene tilhørte Marie Antoinette, og er typiske for datidens smak.

«Det gikk et gys gjennom det bourbonske hoffet ved synet av den skjeve og uryddige tanngarden hennes.»

MANERER

Maria Antonia var langt fra den rolige og verdige dronningen vi ser på portrettene av henne, og hun brydde seg lite om de strenge og mystiske etikettereglene som var så viktige for et vellykket liv i Bourbon-palassene. Men det var ikke et spørsmål om valg; hvis hun ville overleve, måtte hun lære, og det raskt. I et hoff der etikette og intriger var den mest verdifulle valutaen i en kvinnes arsenal, måtte hun lære spillet raskt.

Før hun ble lovet bort til den franske kronprinsen, elsket Maria Antonia å være med venner og spille instrumenter. Hun brydde seg lite om hoffintriger og den typen rivalisering som herjet i Versailles. Den idylliske barndommen var imidlertid over, og tiden var inne for å lære seg etikette. Det må ha virket på Maria Antonia som om hun aldri ville bli bra nok for sin nye ektemann, og den møysommelige og krevende prosessen med å bli en bourbon må helt sikkert ha tæret på henne etter hvert som månedene gikk.

Selv den minste del av livet i Paris var diktert av etikette, og den minste feil kunne resultere i enorm sosial skam. Maria Antonia var ivrig etter å tilfredsstille hoffet, sin kommende ektemann og sin fryktinngytende mor, og gjorde alt hun kunne for å lære seg de innviklede og forvirrende reglene. Det skulle vise seg å bli en lang og vanskelig prosess, og selv da hun var kronprinsesse, fortsatte hun å gjøre feil. Da Marie Antoinette ble innsatt som dronning, begynte hun å slå tilbake mot renkespillet og reglene hun hatet, men foreløpig var den dagen langt unna.

Etiketten var et element i hennes nye liv som den utadvendte unge damen alltid skulle slite med. Selv etter bryllupet ble hun utsatt for til intens skolering under oppsyn av Anne d'Arpajon, komtesse de Noailles. Den svært erfarne Anne hadde tidligere tjent dronning Marie Leszczynska og ble ansett som en uovertruffen ekspert på korrekt oppførsel, så hun var den perfekte hoffdamen for den nye bruden. Marie Antoinette foraktet henne

og ga henne til og med økenavnet Madame Etiquette, ettersom hun betraktet henne som en gallionsfigur for den strenge anstendigheten som hun selv hatet.

EN NY FRISYRE

Så da tenner og klær satt som de skulle, og manerene var på plass, var det på tide å legge siste hånd på verket. Sieur Larsenneur, den berømte frisøren som skapte madame de Pompadours berømte frisyre, ble tilkalt for å temme og tøyle Maria Antonias viltre jordbærblonde krøller. Han var fast bestemt på å skjule hennes umoderne høye panne og samtidig trekke oppmerksomheten mot den slanke halsen, som ble ansett som et av hennes fineste trekk. Da Larsenneur endelig la fra seg kammen og avduket erkehertuginnen, var hun selve sinnbildet av parisisk mote. Nå så hun ut som hun skulle, gikk som hun skulle og smilte som hun skulle: århundrets bryllup kunne finne sted.

Marie Antoinette hadde en umoderne høy panne, men frisøren hennes stylet håret slik at det i stedet trakk oppmerksomheten mot den lange halsen.

«Han var fast bestemt på å skjule hennes umoderne høye panne og samtidig trekke oppmerksomheten mot den slanke halsen hennes.»



Erkehertuginne Maria Antonia av Østerrike, den senere dronning Marie Antoinette av Frankrike, 16 år gammel. I pastell på pergament av Joseph Krantzinger.

Den 19. april 1770 ankom Maria Antonia og broren Ferdinand Augustinerkirken i Wien. Broren stilte som stedfortreder for Ludvig, og ekteskapet med Ludvig ble inngått. Jenta som gikk inn i kirken som erkehertuginne Maria Antonia av Østerrike, forlot den som Marie Antoinette, dauphine, kronprinsesse, av Frankrike. Bare to dager etter bryllupet forlot Marie Antoinette Østerrike i et enormt vognfølge for å møte den franske kongefamilien, og hun skulle aldri få se sitt hjemland igjen. Som 14-åring reiste hun til et nytt liv, der barndommens sysler skulle glemmes, og hvor hun, på godt og vondt, skulle bli et ikon for kongelig dekadanse.

Reisen var strabasiøs og lang, men den 14. mai fikk de unge nygifte endelig se hverandre for første gang. I en skoglysning nær Compiègne kastet Marie Antoinette seg for føttene til sin nye ektemann og hans bestefar, kong Ludvig 15., og erklærte sin hengivenhet til dem. Den unge kronprinsen løftet forsiktig sin kone opp på bena og eskorterte henne til vognen sin, der hun tilbrakte resten av reisen til Versailles.



En sjelden fargeetsning viser selve vielsen i Versailles-kapellet.

Den religiøse seremonien den 16. mai var en blendende affære. Den ble holdt i det praktfulle kongelige kapellet i Versailles, og Marie Antoinettes kjole må ha vært storslått. Det var ikke spart på noe – den var laget av sølvtråd og pyntet med perler og edelstener, og glitret under slottets lysekroner. Selv om det ikke finnes noen malerier eller stoffragmenter som vi kan beundre i dag, gir datidens brudekjoler blant overklassen en liten antydning om hvor fabelaktig en kreasjon det må ha vært. Dessverre hadde Marie Antoinette tatt mål til kjolen flere måneder tidligere, og da hun skulle snøres inn i den, kunne ingen korsett eller viljestyrke veie opp for det faktum at tenåringen hadde vokst. Kjolen lot seg simpelthen ikke lukke. Selv med snørelivet på sitt strammeste gapte kjolen åpen i ryggen og eksponerte kronprinsessens undertøy for den prominente folkemengden som hadde kommet for å se på.

DÅRLIG TEGN

Til tross for all sin pomp og prakt var dagen forfulgt av hendelser som ble sett på som dårlige varsler. Først og fremst var det kjolen som slett ikke passet. Verre var det da Marie Antoinette satte seg ned for å signere vigselsboken, og det dryppet en blekkflekk ned på siden som skjulte en del av navnet hennes. På bryllupsdagen raste det en storm som var kraftig nok til å avlyse den planlagte offentlige feiringen – vinden og regnet slo mot slottets murer og vinduer. Da en fest til slutt ble avholdt noen uker senere, resulterte sterk vind og fyrverkeri i et inferno som krevde mange menneskeliv.

Selve dagen ble likevel hyllet som en stor begivenhet, og etter en dag med festivitas ble det nygifte paret på tradisjonelt vis eskortert til ektesengen. Her falt de i søvn, fullstendig utmattede, og arbeidet med å produsere en arving ble utsatt til en annen gang, langt inn i fremtiden.

Det femte og sist bygde kongelige kapellet på Versailles-slottet var vertskap for alle de store seremoniene i det franske monarkiet fra 1710 og fremover, inkludert bryllupet mellom Ludvig 15.s sønn, Dauphin Ludvig, og Infanta Maria Teresa av Spania 23. februar 1745, og bryllupet mellom enda en Dauphin Ludvig og Marie Antoinette i 1770.



ØST møter VEST

Vestlig mote eksisterer ikke i et vakuum; i århundrer har den blitt påvirket av den globale kulturen, og den har i sin tur også påvirket andre kulturer.

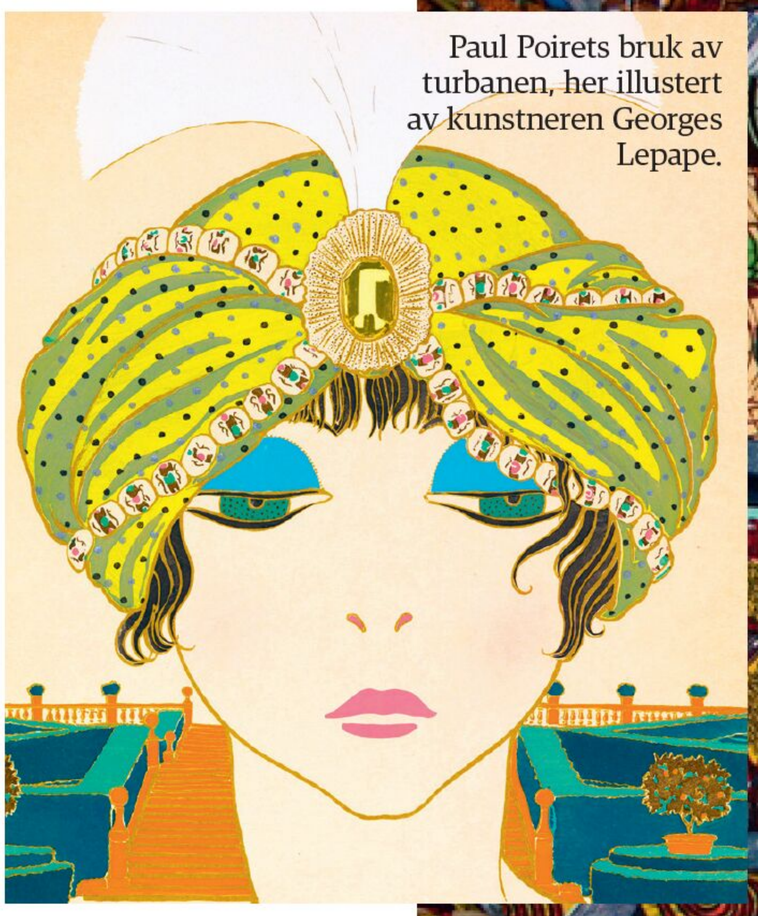
Skrevet av Catherine Curzon

La parisienne japonaise, av maleren Alfred Stevens, der en vestlig kvinne er iført en blåblomstret japansk kimono.

Etter hvert som verden har åpnet seg gjennom århundrene, har vestlig mote blitt påvirket av mange ulike kulturer. Europeiske og amerikanske forbrukere begynte å innlemme plagg, tradisjoner, teknikker, mønstre og mye mer. Disse påvirkningene begynte for alvor å gjøre seg gjeldende i vestlig mote på 1600- og 1700-tallet, da oppdagelsesreisende og handelsreisende reiste lenger rundt i verden enn noen gang tidligere. På den andre siden av jordkloden opplevde de nye verdener og kulturer, fjernt fra dem de hadde lagt bak seg.

Klær som virket ufattelig eksotiske, fanget fantasien til moteinteresserte i Vesten, som var ivrige etter å tilegne seg elementer fra disse klesdraktene og integrere dem i eksisterende stiler. For dem som bodde i utlandet, var det å «go native» og kle seg helt og holdent i antrekket fra det landet man besøkte, uglesett. Men å ta elementer fra denne kulturen for å forbedre sin egen garderobe og sitt eget hjem ble ikke bare sett på som fullt lovlig, men også svært dristig og trendy. Mye av dette ble selvfølgelig gjort uten særlig omtanke eller forståelse; i stedet plukket man ut de elementene man likte, og forkastet eller omskapte dem man ikke likte.

Kanskje mer enn noe annet land hadde Kina lenge fascinert Vesten, etter å ha vært stengt for vestlige handelsmenn fra 1300- til 1600-tallet. Da handelsrutene åpnet igjen, strømmet europeiske



Paul Poirets bruk av turbanen, her illustert av kunstneren Georges Lepape.

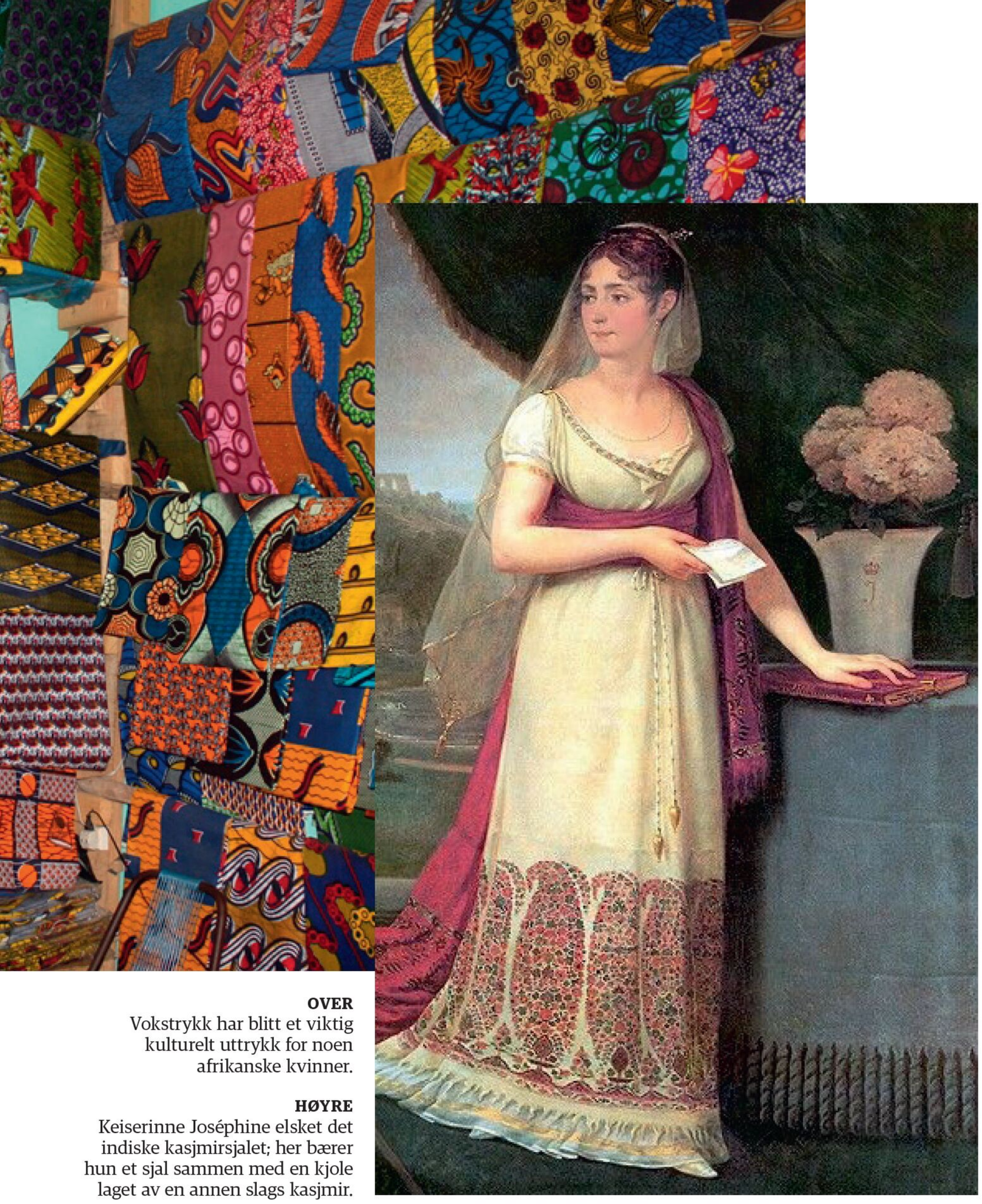


reisende inn i landet, og der fant de kinesisk silke som var helt ulik den som ble brukt hjemme, takket være en rekke ulike fargestoffer og veve- og mønsterteknikker som var unike for Kina. Kineserne eksporterte kinesisk silke til Vesten i store mengder og tok seg godt betalt for den, noe som førte til en fascinasjon for de kinesiske silkearbeidernes veving, håndarbeid og intrikate håndmalingsteknikker. Men i stedet for å bruke silken til å lage kinesiske plagg, ble den i stedet gjort om til vestlige plagg, noe som førte til en sammenstilling av tradisjonelle kjoler dekorert med intrikate kinesiske symboler og scener. Kjoler eller herreklær i kinesisk silke var et tegn på rikdom og status i samfunnet. Det var en klar indikasjon på at eieren hadde penger til å kjøpe et tekstil som var importert fra den andre siden av kloden, og få det sydd til plagg som var på høyden av europeisk mote.

Det var selvfølgelig ikke bare tekstiler som fant veien fra Kina til Vesten. Spesifikke elementer fra kinesiske klesplagg begynte også å dukke opp på vestlige klær, noe som tydet på at eieren av plagget var interessert i verden for øvrig og fulgte med i timen når det gjaldt mote. Blant disse var knuten som knapp, som tradisjonelt ble brukt på undertøy og nattklær, fordi den var mer komfortabel enn en tradisjonell hard knapp. Selv om de var hverdagslige i Kina, var de for et vestlig øye oppsiktsvekkende eksotiske, og kinesisk knute ble et populært dekorativt valg.



Lady Mary Wortley Montagu var berømt for sin forkjærlighet for tyrkiske klær, og skapte en motesensasjon.



OVER
Vokstrykk har blitt et viktig kulturelt uttrykk for noen afrikanske kvinner.

HØYRE
Keiserinne Joséphine elsket det indiske kasjmirsjalet; her bærer hun et sjal sammen med en kjole laget av en annen slags kasjmir.

Også dekorative dusker i lukkingen ble tatt opp fra kinesisk kultur. Selv om duskene allerede hadde blitt adoptert fra de ungarske husarene til europeiske militæruniformer, ble det en populær detalj på banyanen, en frakk som i sin tur ble adoptert fra India.

India spilte en viktig rolle i møtet mellom østlig og vestlig mote, både som en stor leverandør av tekstiler som musselin, bomull og ull, men også i ett helt spesifikt plagg som gikk inn i vestlig mote som en varig favoritt: den indiske husdrakten, som ble svært populær i Vesten som 1700-tallets banyan, en ofte overdådig, men alltid behagelig kappe som menn kunne slappe av i hjemme. Banyan-frakken var ikke figursydd, men løstsittende, og var en oppsiktsvekkende vending i overklassens stive, skreddersydde verden. De var ofte dekorert med mønstre lånt fra India, som paisley, eller andre flamboyante mønstre lånt fra Østen, og ble en sentral del av den fasjonable herregarderoben. I dag lever ånden fra banyanen fortsatt i morgenkåpen, og paisleymønsteret er selvsagt fortsatt en tradisjonell favoritt. Napoleons kone, Joséphine, elsket på sin side sitt indiske kasjmirsjal, noe som satte i gang en pasjmina-sjaltrend som eksploderte på nytt på 1990-tallet.

Fra 1500-tallet og frem til 1700-tallet var turquerie en motebølge der de velstående omfavnet alt som var osmansk. Fasjonable moteskapere ble avbildet iført tyrkiskinspirerte klær og omgitt av osmanske møbler og antikviteter, og ingen gjorde mer for å popularisere denne stilen enn lady Mary Wortley Montagu, den medisinske pioneren og forfatteren. Som ambassadørfrue ankom Montagu Tyrkia i 1717 og sendte lange beskrivelser av klærne hun fant der. Hun tok raskt til seg stilen, og lady Mary ble faktisk malt i tyrkisk kjole, uten korsett, mens hun slappet av. Brevene hennes, som gir et fascinerende innblikk i et privilegert liv, ble lest av mange i England og satte fyr på fascinasjonen for det tyrkiske.

De som ikke ønsket å bli like oppslukt som lady Mary, kunne plukke elementer fra osmanske kjoler og inkorporere dem i vestlig mote i form

KULTURELL APPROPRIASJON

I århundrer har vestlig mote tatt i bruk østlige kulturuttrykk uten at noen har forsøkt å forstå dem.

Kulturell appropriasjon er et begrep som beskriver urettmessig tilegnelse og misbruk av andres kulturelle produksjon, særlig i forholdet mellom majoritet og minoriteter. Beskyldninger om kulturell appropriasjon har lenge forfulgt motebransjen, og fortsetter å gjøre det den dag i dag. Fra fasjonable dandyer fra regency-tiden som slappet av i turbaner blant importert indisk innredning og møbler, til damer iført kjoler av kinesisk silke som bar symboler de ikke forsto noe av, ble fjerne kulturer rett og slett sett på som en vare som kunne selges.

Den kulturelle appropriasjonen tok imidlertid ikke slutt på 1800-tallet, men fortsatte inn i moderne tid, hvor de store motehusene de siste hundre årene har lånt stiler og mønstre fra kulturer som ikke har blitt anerkjent. I dag er det imidlertid en motreaksjon mot denne tilegnelsen og mangelen på anerkjennelse. En gang gikk vestlige kvinner i cheongsam og stakk spisepinner i håret, men ikke nå lenger. I 2018 ble Gucci kraftig kritisert av sikh-grupper da de valgte å vise frem hvite modeller med turbaner til 800 dollar på catwalken – et ekko av kontroversen som rammet Victoria's Secret da undertøyskledde modeller gikk i amerikanske urfolks hodepynt.

I dag pågår det kampanjer som søker å avkolonisere mote, og som setter søkelyset på hvor mye vestlig design tar til seg ikke-vestlige konsepter og bruker dem fritt, uten noen form for anerkjennelse. Stadig flere kreatører med ulik kulturell bakgrunn viser frem sine egne autentiske plagg, skapt ut fra deres egne erfaringer og gjennomsyret av deres egen kultur. Moteverdenen har en lang vei å gå, men den har i det minste begynt.



I 2012 fikk Victora's Secret kritikk da modeller gikk på catwalken iført urfolks hodepynt.

av dusker og tekstiler. Samtidig var alle former for utenlandske klesdrakter populære og stilige valg til overklassens maskeradeball. Påvirkningen fra østlig mote i Vesten tok imidlertid ikke slutt på 1700-tallet. På midten av 1800-tallet åpnet Japan seg plutselig for internasjonal handel etter 250 års isolasjon, noe som førte til en eksplosjon i vestlig begeistring for alt som hadde med Japan å gjøre. Japanerne tok i sin tur begeistret imot vestlig kultur.

Akkurat som i India, der det britiske kolonistyret hadde gjort vestlig klesdrakt til et dagligdags syn, gikk hoffolk og embetsmenn som samarbeidet med vestlige nasjoner i vestlige klær i 1870-tallets Japan. Men påvirkningen gikk begge veier. Vestlige i India brukte ofte indiske plagg på privaten hjemme. Selv om dette var mindre vanlig i Japan, var det noen som entusiastisk forsvarte den tradisjonelle japanske klesdraktens komfort i forhold til europeernes. For de fleste var det imidlertid elementer som ble absorbert, slik at Paul Poiret pyntet seg



OVER
Den kinesiske regjeringen bestemte at kvinner måtte ha bukser under sin cheongsam, men kvinnene hadde andre ideer.

UNDER
Plagg som denne turbanen, designet av Paul Poiret i 1911, stjal fritt fra andre kulturuttrykk.



Moteriktige herrer på georgiansk tid omfavnet banyanen og slappet av hjemme i et plagg lånt fra India.



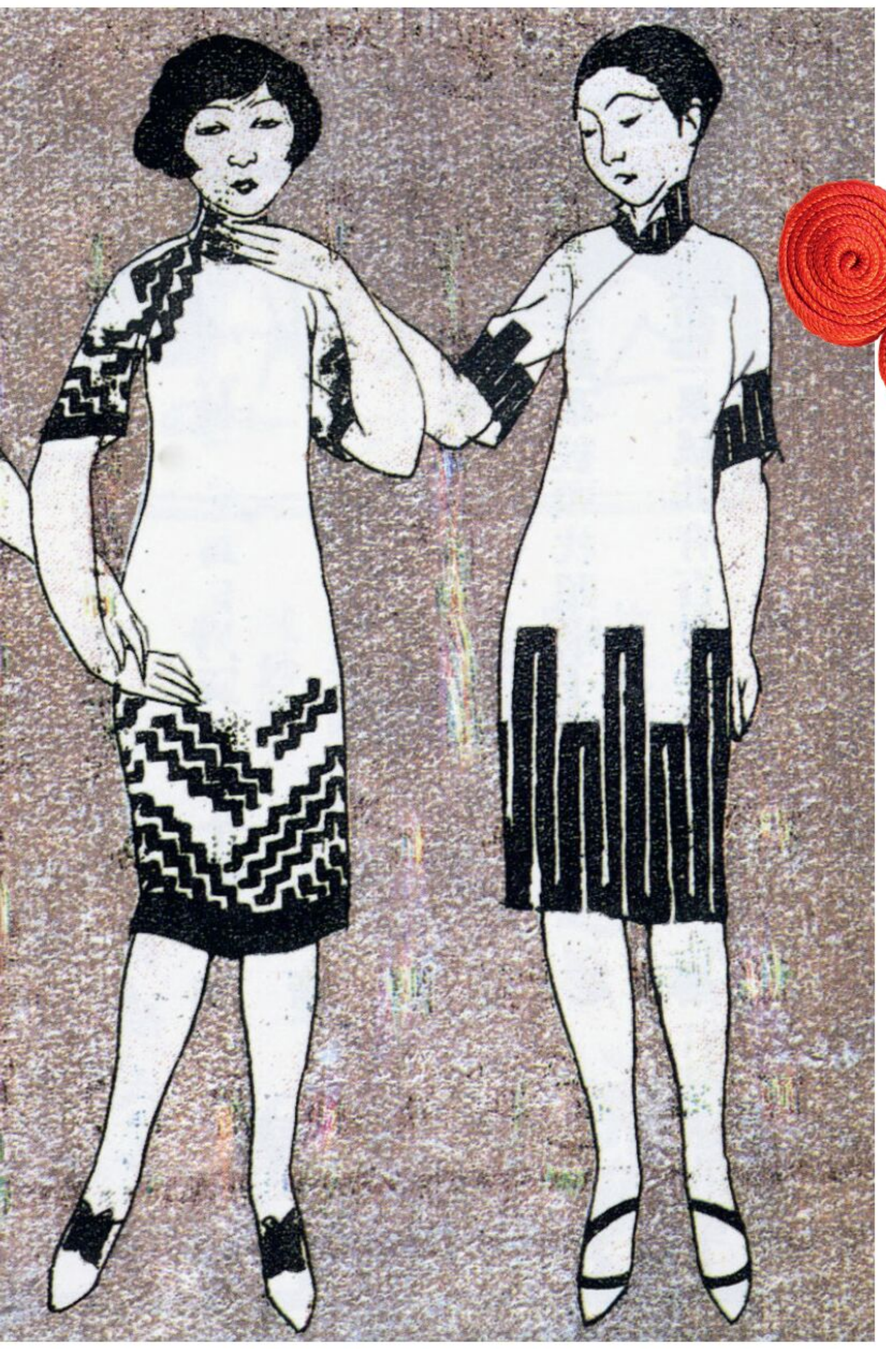
EGYPTFEBER

Selv om europeerne lenge hadde vært fascinert av Egypt, fikk oppdagelsen av Tutankhamons grav mote-interesserte til å gå i spinn.

Egypt hadde ikke sluppet unna den tvilsomme æren å inspirere vestlig mote, men i 1922 skjøt det virkelig fart da Howard Carter ledet utgravningen av Tutankhamons grav, som hadde ligget uoppdaget i mer enn 3000 år.

Det gamle Egypt kom på moten i Europa første gang på slutten av 1700-tallet, da Napoleon forsøkte å okkupere landet. Men så, på 1920-tallet tok Egypt moteverden med storm. Løse kjoler, som var et ekko av de egyptiske kjolene, ble et must-have for moteriktige kvinner i byene, og disse ble ofte dekorert med symboler hentet fra Egypt, som skarabébiller, lotusblomster, solskiver og mer, mens tekstilprodusentene forsøkte å gjenskape fargetonene som ble funnet i graven. Kortklippet hår var på moten, og svart eyeliner, som gjenspeilte den man så på avbildninger fra det gamle Egypt og på Tutankhamons dødsmaske, ble moderne.

Det var ikke bare klær den for lengst avdøde faraoen ga inspirasjon til, men også hatter og forseggjorte, perlebesatte festhodeplagg med motiver fra graven ble solgt. For dem som ville ha noe litt mer subtilt, fantes det til og med en spaserstokk der håndtaket var et ibishode. I den mer prangende enden av spekteret tilbød gullsmedene smykker som forsøkte å gjenskape Tutankhamons prakt. Cartier, et navn som er synonymt med luksus, skapte en gullbrosje i form av en bevinget skarabé, besatt med kostbare steiner. Hva Tutankhamon ville ha gjort med den, kan man bare forestille seg.





Den kinesiske knuten fungerer som knapp og viser hvor mye en enkel detalj kan gjøre.



Denne aftenkjolen fra 1923–24 fra Callot Soeurs understreker tidens fascinasjon for både skjønnheten i kinesiske tekstiler og enkelheten i linjene.

med turban, mens Callot Soeurs omfavnet kinesiske tekstiler og motiver på det motebevisste 1920-tallet. Utover på 1930-tallet kunne man se kinesisk og japansk innflytelse, som omfavnet fascinasjonen for det mystiske Østen.

Selv om mye av historien om Østens møte med Vesten i moteverdenen handler om at førstnevnte står til tjeneste for sistnevnte, er dette ikke alltid tilfelle. I løpet av 1800-tallet introduserte nederlandske kjøpmenn befolkningen i Vest- og Sentral-Afrika for vokstrykk, som har blitt en viktig del av afrikanske klær. Disse trykkene oppsto under den nederlandske koloniseringen av Indonesia, da nederlandske kjøpmenn først møtte batikk, som de begynte å masseprodusere i Nederland. De håpet at den industrielle produksjonsprosessen, som forenklet den kompliserte prosessen med å lage mønstre i tøyet ved hjelp av smeltet voks og fargestoff, ville ta over for de tradisjonelle produksjonsmetodene og utkonkurrere den håndlagde batikken.

Indoneserne syntes imidlertid at tøyet var dårligere enn den tradisjonelt produserte originalen, og markedet for den nederlandske versjonen var dårlig. På jakt etter et nytt marked lastet handelsmenn batikken på skipene sine og fraktet den til Afrika, der de fant et mottakelig publikum. Voksgrafikken ble enormt populær og utviklet seg til en helt egen kunstform, der afrikanske kvinner kunne kommunisere budskap til sine jevnaldrende. På 1900-tallet ble de fleste trykk laget av afrikanere, og industrien lever i beste velgående den dag i dag.

Det stopper selvfølgelig ikke der; nehru-jakken ble populær i Vesten i andre halvdel av 1900-tallet. Den var inspirert av den indiske achkanen som den indiske statsministeren Jawaharlal Nehru gikk med. Det hoftelange, skreddersydde plagget med mandarinkrage er imidlertid ikke en tro gjengivelse av Nehrus jakker, som nådde ned til knærne. Da jakken ble tatt i bruk i vestlige mote, var den imidlertid blitt betydelig kortere.

På samme måte anses cheongsam av mange for å være den klassiske kinesiske kjolen, men denne figursydde kjolen stammer mer fra 1900-tallet enn fra århundrer tilbake i tid. Cheongsam utviklet seg rett nok fra qipao, kappen som ble båret av kvinner fra mandsjufolket, grunnleggerne av Qing-dynastiet på 1600-tallet. Men kjolen slik den ser ut i dag, har faktisk mye vestlig innflytelse. Cheongsamkjolen var figursydd, moteriktig og dristig, og fra 1920- til 1960-tallet var den svært populær blant de velstående i Kina, der den fungerte som et symbol på den nye republikken. Kvinnenes kjoler ble kortere og kortere, med stadig høyere splitter og smalere passform enn noensinne, i tråd med den nye friheten som unge kvinner i Vesten nøt godt av. I 1929 ble cheongsam en av Kinas nasjonalkjoler, selv om myndighetene bestemte at den måtte bæres sammen med bukser og nå til leggen. Sikkert og visst er det imidlertid at kinesiske kvinner ikke brydde seg om det nye påbudet.

I løpet av 1900-tallet ble vestlige klær stadig mer dominerende, og tradisjonelle klesplagg som hadde eksistert i århundrer, ble ofte erstattet. For noen var vestlige klær et tegn på modernitet eller til og med et symbol på rikdom, mens det for andre, særlig de unge, var et opprør mot alt som hadde vært. Men ikke alle kulturer og mennesker har latt seg oppsluke helt; selv om vestlig mote har blitt dominerende, vil den aldri erstatte tradisjonelle klesplagg.

I dag fortsetter mote å være en samtale mellom kulturer, der inspirasjon og ideer utveksles både på catwalken og i butikkene. Selv om ny inspirasjon ikke lenger kommer fra kulturer som har vært isolert i flere tiår, kommer den i stedet fra designere som bærer identiteten sin i blodet og som ikke bare er påvirket av sin egen oppvekst og kultur, men også av sine forfedres. Det er enda en grunn til at motespråket fortsetter å utvikle seg og forteller historier ikke bare om klærne i seg selv, men også om designerne som skaper dem, menneskene som bærer dem og verdenene som har inspirert dem.

Getty Images; Alamy; Met Musuem

Å LIDE FOR skjønnheten

13 av historiens farligste motetrender.

Skrevet av Philippa Grafton



Det er ingen grenser for hvor langt vi går for skjønnheten: Plastisk kirurgi, kjemisk peeling og tatovert sminke er alle ekstreme tiltak for å oppnå det perfekte utseendet, men i det minste har vi legens godkjennelse på at det er trygt.

Tidligere tiders skjønnhetsavhengige var ikke like heldige. Fra hudkremer fulle av giftstoffer og dietter av parasitter til ulidelig stramme korsetter og sviende frisyrer – her finner du de 13 dødeligste trendene som alle krevde sine tapre moteofre.

1 KORSETT

Det trange korsettet var veldig vanlig på 1800-tallet, men da hadde de allerede fått et dårlig rykte. Leger advarte mot det, og en mengde litteratur fordømte underplagget – i 1848 mente en lege til og med at det å bruke korsett var det samme som å begå selvmord. For å oppnå timeglassfiguren som var så populær på den tiden, ble korsettene snørt så stramt som mulig, og det anbefalte midjemålet var satt til skrinne 46 centimeter.

Damene fikk ofte hodepine og pusteproblemer iført de trange korsettene, og mange besvimte. Det var imidlertid bare toppen av isfjellet – det ble også rapportert om ribbeinsbrudd, og ekstrem snøring førte dessuten til forskyvning av indre organer, deformerte brystkasser og til og med dødsfall.

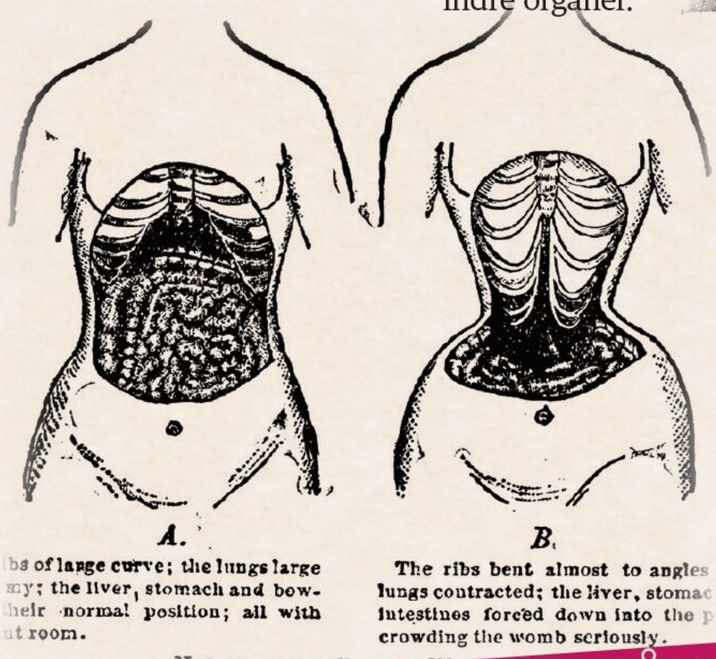


KORSETT GJØR DEG LIVSFARLIG SMAL!





I tillegg til å hindre kvinnen i å puste ordentlig, kunne korsetter påvirke indre organer.



A.

…bs of large curve; the lungs large …my; the liver, stomach and bow… …their normal position; all with …ut room.

B.

The ribs bent almost to angles … lungs contracted; the liver, stomac… intestines forced down into the p… crowding the womb seriously.

Nature versus …



2 BLYSMINKE

I århundrer var det siste skrik å ha blek hud; solbrune, fregnete ansikter ble ansett som upassende og et tegn på at man var bonde. Kvinner – og menn – gjorde alt de kunne for å holde ansiktet så hvitt som mulig, ved hjelp av kremer og pudder. Hovedingrediensen i mange av disse kremene var bly.

Bruk av blyholdig sminke førte til både skallethet og betent hud, og dermed var man i en ond sirkel hvor man måtte bruke enda mer blysminke for å skjule hudskadene. Uhell ved innånding av blybasert pudder var imidlertid katastrofalt. Enda verre enn de fysiske bivirkningene var de psykiske skadene som blyforgiftning utløste, blant annet et ødelagt nervesystem med lammelser og hjerneskader. Blylammelse var et vanlig forgiftningssymptom, som kjennetegnes av slappe håndledd og lokale lammelser i hendene.

Og hvis du tror at tiden med bly i sminke er forbi, må du tro om igjen. Nylig ble det oppdaget at hundrevis av leppestifter over hele verden var forurenset med bly, men heldigvis var mengden så lav at det ikke er farlig – forutsatt at du ikke kjøper leppestifter for å spise dem, selvfølgelig.



Marie Antoinettes spøkelsesaktige bleke hudfarge var skjønnhetsstandarden på 1700-tallet.

PÅ TIDE Å DROPPE HUDKREMEN!

KRINOLINE

På 1800-tallet var innbegrepet av eleganse for kvinner å deformere sin naturlige kroppsform dramatisk ved å gå med krinoline. Dette var et avstivet underskjørt som helst skulle være så stort som overhodet mulig. Nesten to meter brede skjørt var kanskje topp mote, men de førte også med seg en rekke problemer – fra det kjedelige til det direkte farlige.

Det vanligste problemet med krinolinen var at den tok så mye plass. Damene kunne komme gjennom dørene, men det var omtrent det eneste. Ved sosiale tilstelninger var skjørtene fryktelig upraktiske – en samtidig kilde kritiserte dem ved å hevde at én kvinne i skjørt tok opp plassen til tre menn. Dessverre var det også farligere problemer ved krinolineskjørtene. Disse var like populære i arbeiderklassen som blant de velstående, og fabrikkeierne ble forferdet da de oppdaget at deres kvinnelige ansatte gikk i krinoline på jobb. Historier om kvinner som ble dratt inn i maskiner, og om intetanende kvinner som ble blåst vekk av sterk vind og døde etter å ha kommet under vognhjul, fylte 1800-tallets aviser.

Det verste av alt var imidlertid den urovekkende utbredte dødsfaren ved brann. Skjørtene var svært brannfarlige, og når damene ikke var klar over at de befant seg i nærheten av et stearinlys eller en peis, gikk de ofte opp i flammer. I Chile i 1863 omkom opptil 3000 mennesker i en kirkebrann som delvis skyldtes at skjørtene ikke bare var brannfarlige, men også at de sperret inngangen.

DENNE SESONGENS HOTTESTE LOOK



Krinoliner av stål var noen av de mest populære, men de kunne også lages av andre materialer, blant annet hvalbard.



TA OVER DANSEGULVET



På sitt mest latterlige kunne krinolinskjørtene være mer enn fem meter brede.



BRANNFARLIGE FRISYRER

Ruvende oppsats

Trenden med høye håroppsatser skjøt fart på slutten av 1700-tallet, da kvinner brukte hårputer og falskt hår for å nå svimlende høyder. Men mange kvinner glemte den ruvende høysåten, og ble antent av lysekroner og stearinlys. Hvis de ikke brant i hjel på stedet, døde de ofte av kulde eller septisk sjokk.

Eksplosive kammer

Som erstatning for elfenben ble celluloid et populært materiale i produksjonen av motetilbehør på begynnelsen av 1900-tallet. Men det var livsfarlig for både arbeidere og brukerne, fordi stoffet var eksplosivt. Når det ble antent, brant det opp i en ildkule og frigjorde giftige gasser. Om ikke brannen tok livet av deg, så gjorde røyken det.

Horribel hårspray

På 1950-tallet, da perfekt friserte lokker var på moten og den foretrukne frisyren for mange, ble hårsprayen oppfunnet for å holde krøllene på plass. Hovedingrediensen i alle hårsprayer – vinylkloridmonomer – viste seg imidlertid ikke bare å være svært brannfarlig, men også giftig.

5

RADIOAKTIV HUDKREM

I jakten på et ansikt med en ungdommelig og sunn «glød» begynte 1900-tallets kvinner å smøre ansiktet med radioaktive kremer. For å få en frisk og strålende hud tok mange kvinner i mellomkrigstiden imot tilbudet om kremer som var laget med radium – som var så radioaktivt at det lyste i mørket. Det franske merket Tho-Radia toppet salgslistene med sin radium-thorium-oppskrift. Med deres utvalg av kremer, tannkrem og kosmetikk brukte kvinner radioaktiv sminke hver dag. Som man dessverre kunne forvente, steg tallene for stråleforgiftning og kreft kraftig.

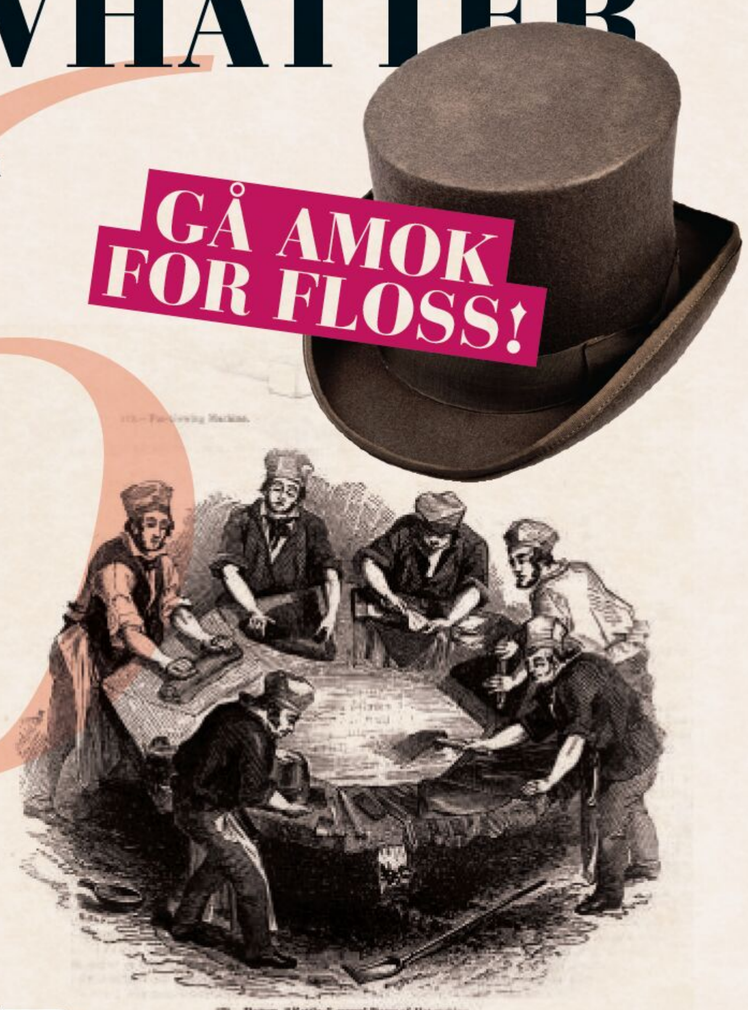


6

KVIKKSØLVHATTER

Kvinner var ikke de eneste moteofrene i historien. Hattemoten for menn kom i mange varianter, men det var ett element som holdt seg stabilt gjennom tidene: kvikksølv. Det var denne ingrediensen i flosshattproduksjonen som ga hattemakerne ryktet som «gale». Kvikksølv ble brukt til å flosse ullfilt, og prosessen frigjorde giftige gasser som kunne være dødelige. Symptomene begynte uskyldig nok – hattemakerens hender ristet og skalv, tennene løsnet og han fikk dårlig motorikk. Neste fase var mye mer tragisk, med symptomer som alvorlig hukommelsestap, angst, depresjon og hallusinasjoner. Forgiftet av kvikksølv kunne nervesystemet sakte kollapse, slik at offeret falt i koma og i ekstreme tilfeller døde.

Under andre verdenskrig ble bruken av kvikksølv i flosshattproduksjon forbudt, men det var ikke av helsemessige årsaker. Kvikksølvet var nemlig nødvendig til detonatorer.



7

ØYEDRÅPER MED BELLADONNA-URT

Belladonnaurtens bær var kvalmende søte og giftig å ta på, og en del av de fleste romerske kvinners skjønnhetsregime. Den giftige planten som også betyr 'vakker kvinne' på italiensk, ble destillert til øyedråper som ga kvinnene klassiske, sexy dådyrøyne. Men en for sterk blanding gjorde dem blinde. Ved et uhell kunne man få det i seg innvortes, og da kunne man forvente ekstreme hallusinasjoner, hjerneskade og død.



Dråper av belladonna-urt fikk fikk kvinnenes øyne til å utvide seg.

KVALMENDE KOSMETIKK

Hvis skjønnhet ikke var dødelig, så var den i hvert fall frastøtende. Oppdag noen av de mest tvilsomme behandlingene fra tidligere tider.

HÅRPRODUKTER MED SPEKK

Er du lei av kjedelig, livløst hår? Prøv våre 1700-tallsparykker, formet med det fineste spekk. Bur for å hindre mus i å bygge rede i den spekkfylte parykken selges separat.

ØYENBRYN AV MUSEPELS

Er du misfornøyd med øyenbrynene dine? Kom innom butikken nå for å kjøpe dine egne økologiske øyenbryn av musepels fra Fair Trade, og få en **GRATIS** tilpasningstime. Basert på et originalt design fra 1700-tallet.

LEPPESTIFT AV BILLER



Kanaliser din indre Kleopatra og omfavn din hemmelige Elizabeth 1. med denne innovative blandingen av knuste biller og maur som gir fyldige, røde lepper.

MUNNSKYLLEVANN AV URIN



Dette splitter nye munnvannet er formulert med den fineste portugisiske piss, og vil garantert friske opp pusten din og gi ham lyst på mer. Det fungerte for romerne!

ANSIKTSMASKE AV KROKODILLEMØKK

Dette er ikke en hvilken som helst ansiktsmaske med krokodillemøkk – dette er en helt naturlig, fyldig og ungdomsbevarende ansiktsmaske med krokodillemøkk, servert nøye blandet med den fineste gjørme. Basert på en gammel gresk oppskrift.

HÅRFJERNER AV SANDPAPIR

Hent inspirasjon fra 40-tallet og bli kvitt stygge hårstrå med denne hårfjerneren som du finner i mannens verktøykasse! Bare gni sandpapiret langs hårstråene for å få ben så glatte som marmor.

* RING NÅ *

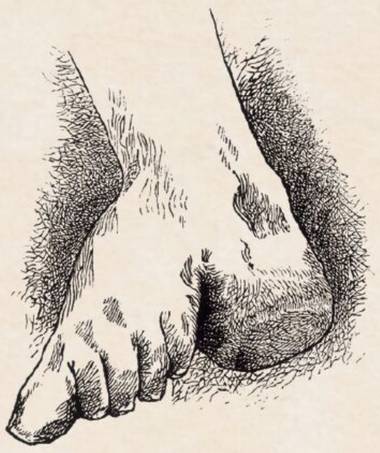
8 FOTBINDING

Enten elsker du føttene, eller så avskyr du dem. Enten du er svak for synet av sprikende tær eller får gåsehud ved tanken på føtter, var fotbinding en trend som tok Kina med storm i mer enn et årtusen. De som er følsomme når det gjelder føtter, kan slutte å lese nå.

Fotbinding var populært under Song-dynastiet (10–1300-tallet), og kvinner med bundne føtter ble ansett som toppen av eleganse. For å oppnå dette utseendet begynte prosessen tidlig for jenter – mellom to og sju års alder – mens føttene var smidige og myke, og de selv var lykkelig uvitende om smerten de snart skulle oppleve. Deretter ble alle tærne – men heldigvis ikke stortærne – knekt og brettet ned i fotballen. Deretter ble fotbuen bøyd til det ytterste, før foten ble bundet inn i det strammeste tøy. Herfra skulle årevis med stramme bindinger sørge for at foten ikke vokste til en skjemmende størrelse.

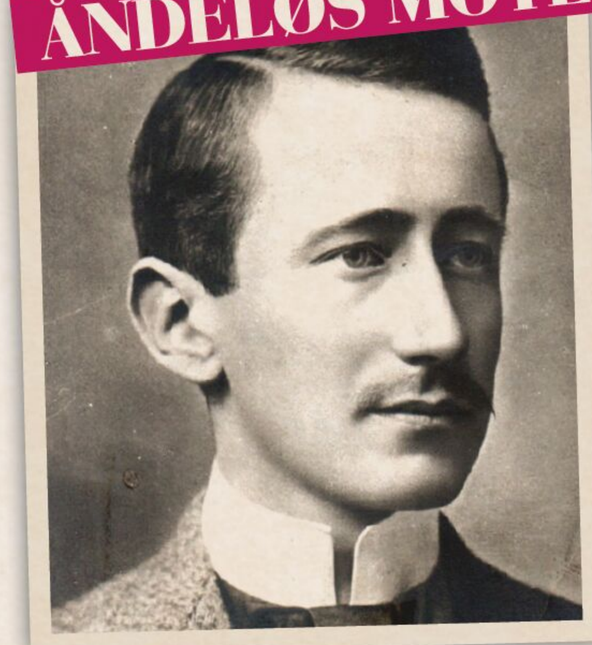
Den grusomme praksisen hindret blodsirkulasjonen i tærne, noe som ofte førte til infeksjoner og koldbrann. Føttene var dekket av sår og utstrålte ofte en fæl stank – desto bedre var det da å være dekket til med elegante små silkesko.





Fotbinding begynte som en måte å vise status på, ettersom velstående kvinner ikke trengte føttene for å arbeide.

ÅNDELØS MOTE!



9 STIVE KRAGER

Den avtakbare stive kragen for menn ble kalt «fadermorderen», og den var like farlig som sine kvinnelige motstykker. Den stive snippen var populær på 1800-tallet, og kunne festes til skjorten med nagler. Den var svært stivet og holdt mannens hals i en skruestikke av bomull, med en spiss som stakk opp mot adamseplet. Under normale, edruelige forhold kunne kragen være ganske hemmende, men ellers ufarlig. Men når en mann falt i fylla etter en middag, kunne den stive kragen kreve sitt offer. Når mannen satt i lenestolen og hodet sank ned mot brystet, kunne kragen blokkere luftrøret og stoppe blodstrømmen i halspulsårene. Når han sov, kunne han altså bli kvalt av sin egen krage.





Bendelorm kan bli opptil seks meter lang



ÆÆÆÆÆSJ!

10 BENDELORMDIETT

Føler du deg feit, men er ikke villig til å trene eller legge om til et sunnere kosthold? Bendelorm er en sikker løsning på problemet. På begynnelsen av 1900-tallet ble bendelorm og bendelormeegg solgt i glass og som piller som en form for slankekur. Det var bare å spise bendelormene, vente på at de gjorde jobben for deg, og så – når du var nede på idealvekten – ta en tablett mot parasitter. Bendelormdietten ga sikre resultater, men den hadde en rekke forferdelige bivirkninger, blant annet cyster i hjernen, ryggmargen og øynene, hjernehinnebetennelse og epilepsi. Kanskje det er bedre å knaske litt stangselleri likevel ...

11 KJOLER MED ARSENIKK

Sminke var kanskje dødelig, men 1800-tallets stille morder var kjoler tilsatt arsenikk. Oppdagelsen av Scheeles grønt på slutten av 1700-tallet var en åpenbaring for moteverdenen – denne nye fargen, som tidligere hadde vært uoppnåelig, forvandlet de kjedeligste kjoler til en levende og varig grønn skjønnhet. Ulempen? Den var dødsgiftig. Fargestoffet ble laget av kobberarsenitt og ble brukt i alt fra kjoler og tapeter til søtsaker – med katastrofale følger.

De som bar de ettertraktede grønne kjolene, kunne få fæle utslett og bylleaktige sår på huden, men det var arbeiderne som laget plaggene som led mest under arsenikkforgiftningen. De virkelige ofrene var syerskene, som pustet inn fargestoffet mens det svevde rundt i verkstedet. Det begynte med hodepine, og snart fikk de kramper, spasmer og synsforstyrrelser, etterfulgt av koma og død.

Det verste av alt var at Scheeles grønt kanskje hadde fått et dårlig rykte, men i virkeligheten fantes arsenikk også i mange andre fargestoffer – selv den simpleste kjole kunne bli en kjole å dø for.





Kjolemakerne som arbeidet med den grønne fargen, fikk sår.



12 LUSINFISERTE PARYKKER

1700-tallet markerte den pudrede parykkens storhetstid, da både menn og kvinner valgte bort sine naturlige lokker til fordel for en mer ekstravagant frisyre. Menn valgte ofte en helparykk for å skjule skallethet, mens kvinner brukte mindre parykker, tupeer, i tillegg til det naturlige håret for å skape overdådige og forseggjorte frisyrer. Fordelene med parykker var mange: I tillegg til å skjule skallethet ga parykker en illusjon av ungdom og krevde nesten ikke noe vedlikehold. På den andre siden fikk parykkbrukerne ofte ømme sår på hodet. Lus var også et alvorlig problem for kvinner – ekstravagante parykker var ikke bare dyre, de tok også flere timer å ordne, og kvinner beholdt dem i ukevis for å rettferdiggjøre utgiftene. Når de ikke kunne ta på de luksuriøse lokkene sine, måtte kvinnene klø seg i hodet med en stang, ellers risikerte de å bli spist levende av sine uvenner i håret.



13 HÅRFJERNING MED RØNTGEN

Da røntgenstråler ble oppdaget som metode for hårfjerning, gikk det som en farsott gjennom skjønnhetskretsene. I 1924 oppfant Albert C. Geyser det beryktede Tricho System – en metode for å fjerne hår med røntgenstråler som ble markedsført som «ufarlig» og «ufeilbarlig». Denne kuren mot uønsket hår viste seg å være farligere enn noen kunne ha forestilt seg. Hårtapet kom kanskje umiddelbart, men snart fulgte rynker, flekker, atrofi og sårdannelser. Tricho System ble ikke brukt etter 1932, men bivirkningene på tidligere klienter var på ingen måte over. Flere år senere fikk pasientene kreftsvulster, og over en tredjedel av krefttilfellene som skyldtes stråling, ble knyttet til røntgenhårfjerning.

© Alamy, Getty Images, Thinkstock

MOTE og INDUSTRIELL REVOLUSJON

Den industrielle revolusjonen innledet en helt ny æra og forandret moteverden for alltid.

Skrevet av Catherine Curzon



En gang i tiden var Storbritannia en nasjon med småindustri, slik det hadde vært i århundrer; det fantes ingen storskala industriproduksjon, men småskalaprodusenter som arbeidet så raskt som én person kunne. Det aller meste av produksjonen foregikk for hånd, og landsbygda og landbruket dominerte. Men fra midten av 1700-tallet skulle dette endre seg. I jakten på masseproduksjon til lave kostnader ble menneskene underlagt maskinene, og de var bare nødvendige for å sikre at maskinene aldri stoppet.

Det britiske imperiets globale ekspansjon førte med seg en økt etterspørsel etter varer som ikke kunne dekkes av slike småskala produksjonsmetoder. Teknologisk vekst var nødvendig, og i tekstilindustrien, som var en av landets mest verdifulle industrier, kom den raskt. Tradisjonelt ble tøy og garn produsert av kvinner som satt hjemme og spant og vevde. Dette var ofte familiebedrifter, der barna vasket og kardet, kvinnene spant garnet på et spinnehjul og mennene vevde stoffet på en vevstol. Med den industrielle revolusjonen ble disse familiebedriftene raskt borte.

En av de første utviklingene som banet vei for masseproduksjon, var John Kays oppfinnelse fra 1733, den flyvende skyttelen. På tidligere vevstoler ble skyttelen kastet gjennom trådene for hånd, men Kay automatiserte prosessen ved å montere skyttelen på hjul og bruke skovler til å flytte skyttelen fra side til side. Det gjorde det mulig å veve stoffer langt raskere, særlig brede stoffer, som tidligere ville ha krevd minst to vevere.

«I jakten på billig masseproduksjon ble menneskene underlagt maskinene, og de var bare nødvendige for å sikre at maskinene aldri stoppet.»

I 1764 revolusjonerte James Hargreaves' spinneprosessen med å spinne råmaterialer som lin, bomull og ull til tråd. I århundrer hadde dette blitt gjort på en hjulrokk, men Spinning Jenny drev åtte spoler samtidig, alt styrt av ett enkelt



En linfabrikk i Irland bleker stoffene sine i sola.

I denne fabrikkhallen ble bomullsfibrene stivet og styrket før de ble sendt til vevstolene.

hjul og belte. Dette betydde at den kunne utføre arbeidet til åtte personer, men dette antallet økte med de påfølgende generasjonene av maskinen, helt til 120 spoler kunne arbeide samtidig. Plutselig var spunnet garn tilgjengelig i store mengder, noe som la grunnlaget for en storstilt tekstilproduksjon.

Fem år senere presenterte Richard Arkwright sin «water frame», en vingespinnemaskin som ble drevet av vannkraft. Apparatet kunne spinne nesten 100 tråder 24 timer i døgnet, men krevde at møllene måtte bygges i nærheten av en vannkilde. Watts dampmaskin fra 1776 betydde imidlertid at maskinene kunne drives hvor som helst. Store fabrikker ble åpnet med etasjer fulle av tunge maskiner, og arbeiderne passet maskinene som utførte det arbeidet som en gang hadde vært deres eget.

I 1779 kom mulemaskinen, og det var Samuel Cromptons oppfinnelse. Maskinen kombinerte elementer fra andre maskiner og skapte en revolusjon i industrialiseringen av tekstilbransjen. Mulemaskinen kunne produsere mer tråd enn noen gang før. I 1785 fulgte Edmund Cartwright opp med den mekaniske vevstolen. Den automatiserte hele veveprosessen og reduserte den menneskelige innsatsen ytterligere. Denne industrielle utviklingen satte en effektiv stopper for hjemmeindustrien og ødela det som en gang hadde vært en av landets viktigste småindustrier. Nå kunne produksjonen foregå i stor skala i enorme fabrikker, der arbeiderne

«Denne industrielle utviklingen satte en effektiv stopper for hjemmeindustrien.»



Masseproduksjon gjorde mote tilgjengelig for alle, men couturiers som House of Worth tilbød fortsatt håndlaget luksus.



Store fabrikker som Cromford Mill ble bygget spesielt for å få plass til maskinene som skulle revolusjonere tekstilindustrien.



Kvinner arbeider ved maskinene i en tekstilfabrikk.

ikke var nødvendige på grunn av sin erfaring og ekspertise, men for å vedlikeholde og sikre driften av maskinene.

Med hver nye teknologiske utvikling tok tekstilindustrien et nytt sprang bort fra husflidarbeidet, og i takt med dette endret også menns og kvinners roller seg. Selv om småskala spinning med hjulrokk tradisjonelt hadde vært kvinnearbeid, krevde driften av maskiner som mulemaskinen rå kraft, og den ble derfor menns ansvar. Mens mennene betjente mulemaskinen, hadde kvinnene ansvar for de mekaniske vevstolene, noe som krevde mindre fysisk styrke. Samtidig begynte også barna å jobbe i fabrikkene, der de løp mellom vevstolene for å fjerne avfall eller løsne blokkeringer. Arbeidet var hardt og veldig farlig.

Et av de viktigste utviklingstrekkene i motehistorien og i demokratiseringen av motebransjen var utbredelsen av symaskinen. Selv om spesialmaskiner hadde vært tilgjengelige i flere tiår, ble de ikke populære før i 1846, da Elias Howe presenterte sin mekaniske symaskin for allmennheten. Maskinen sydde og monterte tekstiler, men til tross for at den var svært populær, var den ikke det eneste alternativet. Howes maskin ble forbigått i popularitet av Isaac Merritt Singer, USAs største produsent av symaskiner.

Symaskinens inntog forandret moten for alltid. Klesprodusentene anskaffet dem i stort antall og lanserte snart de aller første ferdigsydde kolleksjonene. Symaskinen var begynnelsen på ekte masseproduksjon av selve moten, og for første gang var helt nye, masseproduserte og rimelige plagg innen rekkevidde for nesten alle forbrukere. Plutselig ble så å si alt billig, og klesprodusentene fikk råd til å designe, finne opp og eksperimentere. Med kortere produksjonstid enn noen gang før og et stort utvalg av materialer til overkommelige priser, kunne designerne slippe fantasien løs.

Slik ble konfeksjonen født. 'Konfeksjon' kommer fra latin: conficere 'gjøre ferdig'. Med ferdigsydde klær kunne klesprodusentene



LUDDITTENE

Ikke alle omfavnet det nye industrieventyret.

Selv om fabrikkeierne feiret hver eneste industrielle utvikling som førte til raskere produksjon og dermed mer penger, var det ikke alle som delte gleden over den nye og ukjente verden som den industrielle revolusjonen førte med seg.

I 1811 ledet en gjeng maskerte tekstilarbeidere og vevere i Nottingham og Derbyshire et angrep der 1000 splitter nye maskiner ble knust. Dette var starten på en rekke lignende episoder med nattlig hærverk som skulle vare i årevis. Det skjedde også i Leicestershire, Lancashire og Yorkshire. Demonstrantene var kjent som luddittene, og de ønsket å vise sin misnøye med måten maskinene hadde tatt over for menneskelig arbeid på, samt sin avsky for måten arbeiderne ble behandlet på.

Luddittene var en godt organisert gruppe. De fulgte opp hærverkene med offentlige demonstrasjoner og brevkampanjer. Fabrikksjefene svarte på angrepene med å skyte på demonstrantene. Regjeringens svar var å tilkalle hæren for å slå ned opprøret. Da fabrikkeier William Horsfall fra Huddersfield ble skutt, ble det ført en masserettssak mot luddittene i York i januar 1813.

Over 60 menn ble tiltalt for ulike forbrytelser, men halvparten av de tiltalte ble frikjent. De som ble funnet skyldige, ble straffet med alt fra deportasjon til henrettelse, og myndighetene gjorde «maskinskading» til en forbrytelse som kunne straffes med døden. Med så mye på spill ble luddittbevegelsen langsomt svekket, akkurat slik myndighetene håpet.



VAREMAGASINET

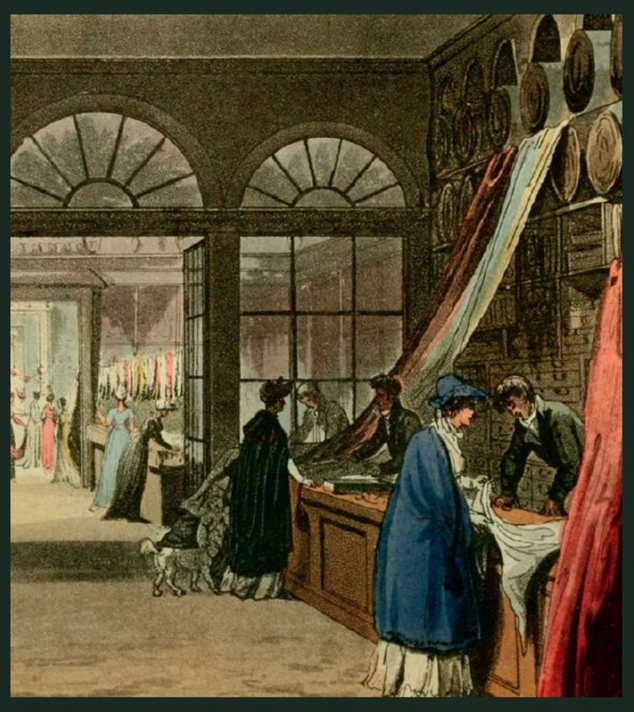
De motebevisste trengte et sted å kjøpe klærne sine, og varemagasinene sto gladelig til tjeneste.

Storbritannias første varemagasin, Harding, Howell & Co, åpnet i 1796 i Pall Mall i London. Det solgte pelser og vifter, sysaker, smykker og hatter. Dette var det første varemagasinet, men det skulle som kjent ikke bli det siste. Den industrielle revolusjonen skapte en verden der varehusene blomstret.

Med de nye masseproduksjonsmetodene begynte produsentene å fremstille klær på løpende bånd. De kunne tilby et enormt utvalg av klær og tilbehør til kunder fra alle sosiale lag. Mens forbrukerne tidligere hadde oppsøkt skreddere og sydamer for å få plaggene sine laget fra bunnen av, ble plaggene nå masseprodusert. Alt forbrukerne trengte å gjøre, var å kjøpe dem.

Det dukket opp varehus der kundene ikke bare kunne kjøpe en kjole eller en dress, men en livsstil. I disse forbrukstemplene kunne man kjøpe hva som helst, men man kunne også finne underholdning, varedemonstrasjoner og andre arrangementer som holdt kundene i ånde og fikk dem til å bruke både tid og penger. Varehusene var ofte storslåtte, nesten som palasser. De fremsto som juvelen i kronen i en by, der de ga et glimt av en livsstil som for første gang virket oppnåelig.

Særlig kvinner hadde nå frihet til å shoppe, og den fremvoksende middelklassen omfavnet varehusene. Med utstillinger og sortiment som var spesielt tilpasset kvinners smak, syntes butikkene å snakke direkte til kvinner, som i økende grad tok beslutninger ikke bare om sin egen garderobe, men også om hjemmene de bodde i. For første gang følte kvinner at de var kunder, og ikke bare sine menns koner.



Varehus som Harding, Howell & Co. tilbød kvinner et sted hvor de kunne kikke og kjøpe.

Fabrikkene kunne tilby arbeid til hele familien, men det var slitsomt og farlig.

kutte kostnadene samtidig som de kunne tilby et uovertruffent utvalg. For den voksende middelklassen, hvorav mange hadde tjent sine penger i tekstilindustrien, fikk dette enorme konsekvenser: Med et tilsynelatende uendelig utvalg av tekstiler tilgjengelig kunne kvinner vise frem sin families rikdom ved å fylle garderobene til bristepunktet. Selv om moten tradisjonelt hadde vært diktert av overklassen, var det i den industrielle revolusjonens fagre nye verden ikke lenger de rike som bestemte smaken. For forbrukere som hadde mindre penger å rutte med, var valgmulighetene blitt langt større enn før, noe som førte til at den gamle skikken med å arve tidligere generasjoners kjoler døde ut. For de fattige var alt dette selvsagt likegyldig: Uansett om det var håndlaget eller masseprodusert, var det liten sjanse for at de kunne kjøpe en ny kjole til hver spesielle anledning.

Men symaskiner spilte ikke bare en rolle i industrien, de ble snart populære i hjemmene også. Nå kunne kvinner med et stramt budsjett kjøpe tekstiler eller gjenbruke gamle plagg til å sy sine egne kjoler, og selv arbeiderklassen kunne endelig forbedre sine egne klesplagg så mye som de hadde råd til. I motsetning til håndsøm sparte symaskinen mye tid, og for første gang var mote virkelig innen rekkevidde for folk flest. En symaskin var ikke en utskeielse, men en investering for husholdningen: Den gjorde reparasjoner og gjenbruk mye raskere og enklere, og den åpnet en verden av muligheter for kvinnen som eide og betjente maskinen. Kvinnene lot seg inspirere av moteplakater og moteartikler, og utnyttet maskinens muligheter til å lage pynt og dekorasjoner som det ville ha

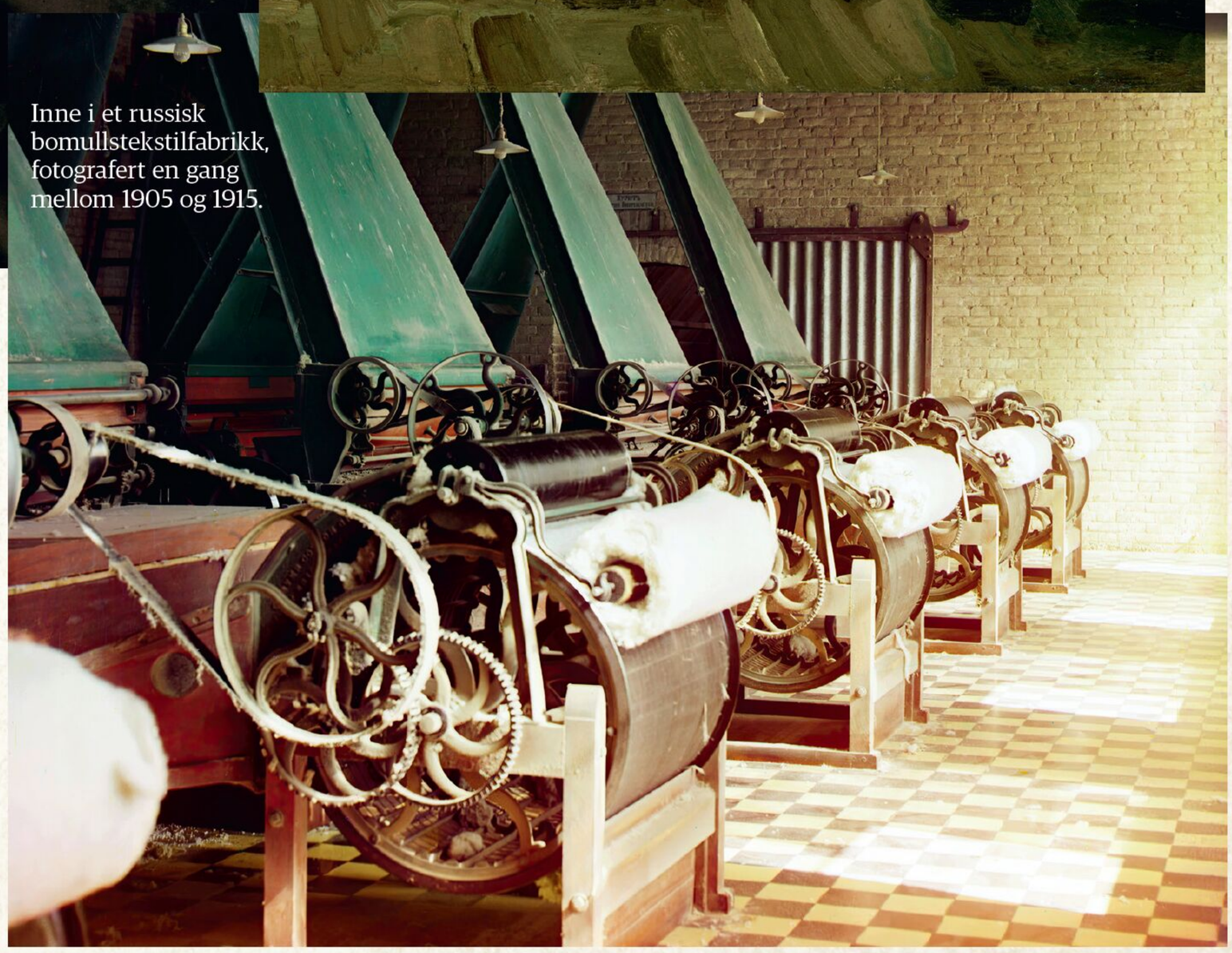




Vincent van Gogh brukte sine verk til å sette søkelyset på arbeiderklassens harde virkelighet, blant annet denne veveren i 1884.



En arbeider på en tekstilfabrikk i Leeds.



Inne i et russisk bomullstekstilfabrikk, fotografert en gang mellom 1905 og 1915.

vært ufattelig tidkrevende å gjøre for hånd.

De rike omfavent også masseproduksjonen av klær. Mens det tidligere var et tegn på rikdom og privilegier å vente på at skredderen skulle sy kjolen for hånd, var det nå like mye et tegn på sosial status å ha siste mote. Masseproduksjon av tekstiler gjorde at man hadde råd til å være mindre kresen, og det prangende forbruket vokste i takt med at garderobene este ut.
Men snart ble det bekymring for kvaliteten på konfeksjonsplaggene, noe som førte de velstående tilbake til sine couturiers, som sydde hvert plagg for hånd. Men grensene mellom klassene var i ferd med å viskes ut, og det skulle de fortsette med. En gang i tiden var det bare de mest velstående som hadde kunnet bruke mote til å kommunisere sin sosiale status. Slik var det ikke lenger.

Selv for arbeiderklassen, som realistisk sett ikke hadde råd til store bunker med klær, selv ikke konfeksjonsklær, hadde ting endret seg. Kleskolleksjonene fortsatt var små, men de signaliserte at folk endelig hadde råd til splitter nye klær, at verden var på vei i en ny retning. De kunne kle seg godt, i nye klær, selv om de måtte jobbe hardt for hvert eneste plagg. Masseproduksjonen grep også inn i kvinners fasongformende undertøy, som korsetter og krinoliner, som nå kunne masseproduseres og tilbys til alle.

Den industrielle revolusjonen forandret moten for alltid. Den ødela den eksisterende småskalatekstilindustrien og innledet en ny verden med masseproduksjon og dermed masseforbruk. Til syvende og sist gjorde den moteriktige klær langt rimeligere og lettere tilgjengelig for flere, men det skjedde ikke uten menneskelige kostnader. Menn, kvinner og til og med barn jobbet i svært farlige, slitsomme fabrikkjobber for å holde maskinene i gang. Det er imidlertid ingen tvil om at den industrielle revolusjonen ga rom for innovasjon og eksperimentering med tekstiler, design og teknologi. I denne utviklingen kan vi se den moderne motens fødsel.

© Getty Images

SPINNING JENNY

Et nærblikk på maskinen som revolusjonerte moteverden.

James Hargreaves var en vever som knapt kunne lese, men han viste seg å være en av de største oppfinnerne i sin generasjon. I 1764 oppfant han Spinning Jenny og fikk den patentert i 1770. Den erstattet den tradisjonelle hjulrokken som hadde vært i bruk i århundrer, og banet vei for den industrielle revolusjonen.

Hjulrokken, som ble drevet for hånd i hjemmene, hadde lenge vært ryggraden i en blomstrende hjemmeindustri i Nord-England, men de kunne bare spinne én bomullstråd om gangen.

Tøyhandlerne skaffet den nødvendige råbomullen og betalte en akkordpris for å få den omdannet til tøy. Med spinnemaskinen kunne arbeiderne imidlertid spinne åtte eller flere spoler samtidig, noe som økte produktiviteten.

Det tok ikke lang tid før kjøpmennene etablerte «jenny shops» og manufakturer, der de kunne spinne ull i massevis. Men maskinen var ikke populær over alt. Etter hvert som spinnemaskinen holdt tritt med tekstilindustriens krav, falt prisen på garn, noe som tvang veverne til å akseptere lavere lønninger. Hargreaves ble tvunget til å flykte til Nottingham i 1768 da sinte arbeidere brøt seg inn hjemme hos ham og ødela maskinene hans. Men tiden for hjemmespinning var over.

Likevel varte ikke spinnemaskinen lenge. Selv om maskinen førte til oppskalering, var den underliggende prosessen den samme som den tradisjonelle hjulrokken, og man var avhengig av faglært arbeidskraft for å betjene den, samtidig som den bare produserte en svak og grov tråd.

Richard Arkwright videreutviklet ikke bare prosessen slik at den produserte sterkere tråd, men han kom også på ideen om å drive maskinen med vannkraft. Fra denne ene sentrale kraftkilden kunne han drive et helt nettverk av maskiner.

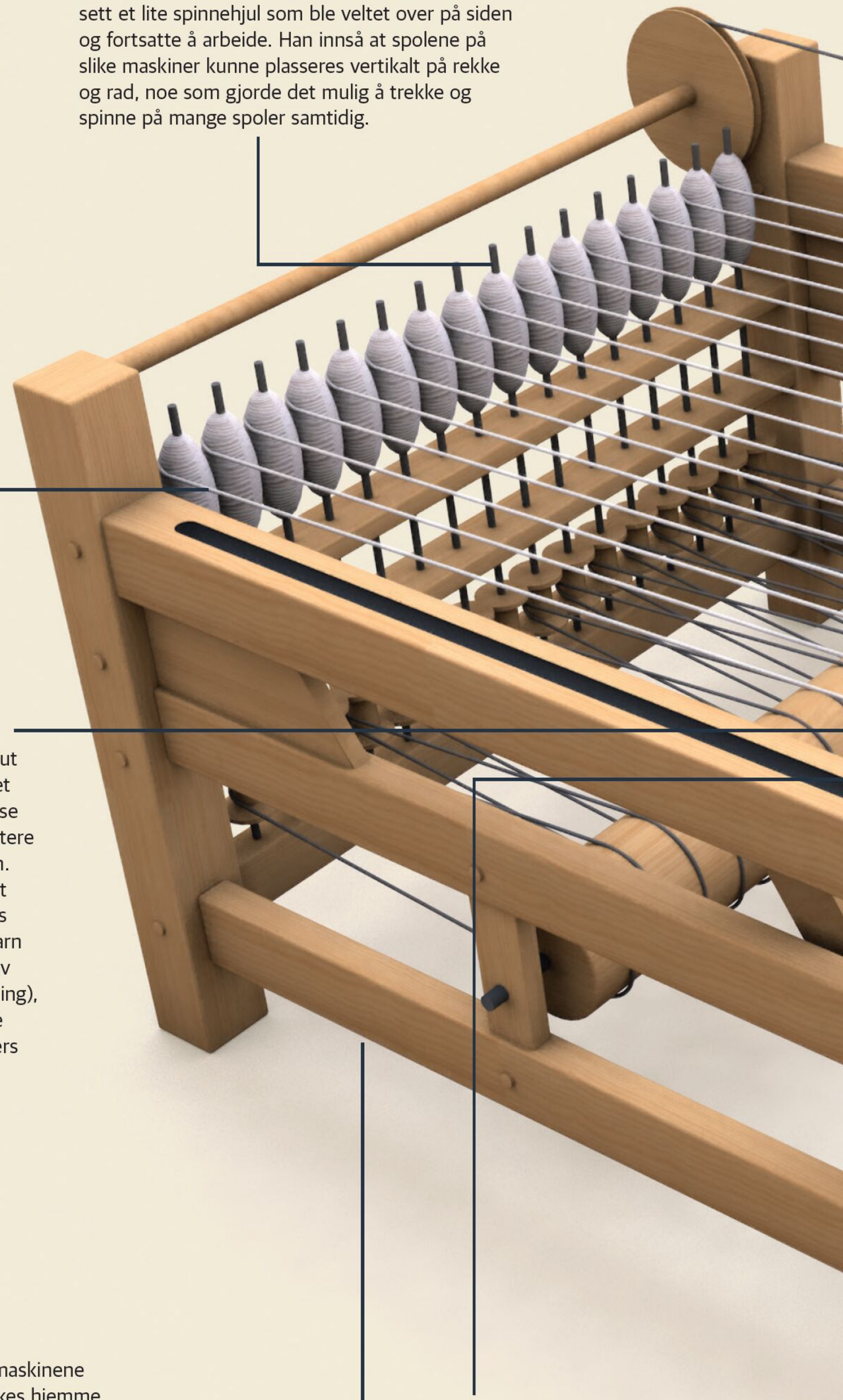
Dette betydde at han sysselsatte nesten 600 personer i Nottingham og Cromford på 1770-tallet, men de trengte ikke de samme tekniske ferdighetene, så han kunne betale dem betydelig mindre. Arkwrights vingespinnemaskin ble deretter erstattet av Samuel Cromptons mulemaskin, som i sin tur ble avløst av den mekaniske vevstolen. Det sparket i gang en helt ny æra for mekanisering.

BOMULLEN LEDES INN

For å styre trådene til riktig sted på spolen var det nødvendig å ha en falltråd som la på press. Denne ble utløst med en håndspak når spinningen var ferdig, slik at falltråden falt ned på trådene. En motvekt strammet trådene.

LODDRETTE SPOLER

Før James Hargreaves gjorde sin oppfinnelse, hadde spolene på spinnemaskiner alltid vært plassert horisontalt. Hargreaves skal imidlertid ha sett et lite spinnehjul som ble veltet over på siden og fortsatte å arbeide. Han innså at spolene på slike maskiner kunne plasseres vertikalt på rekke og rad, noe som gjorde det mulig å trekke og spinne på mange spoler samtidig.



FORLENGELSE AV TRÅDER

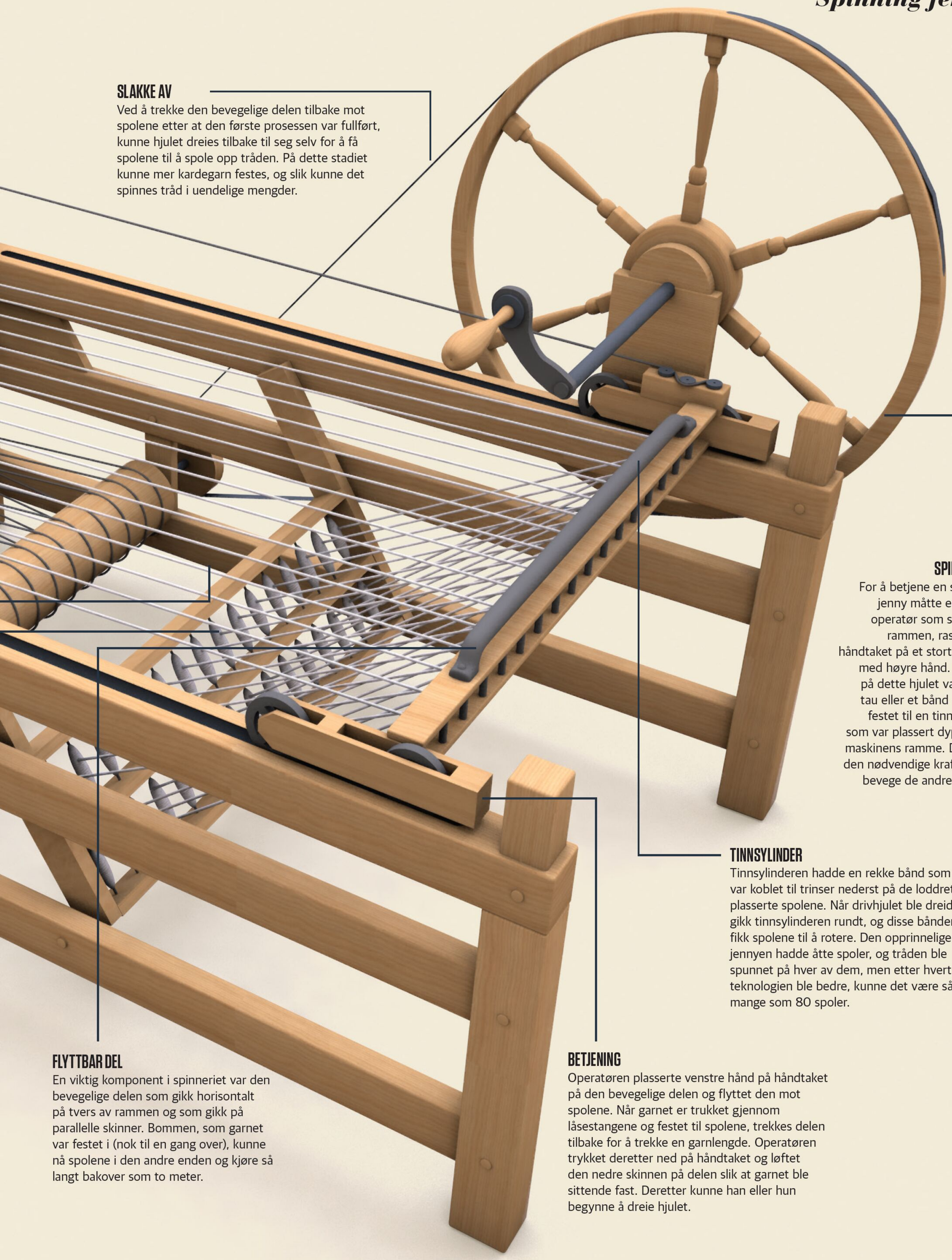
Når tråden var strukket ut og sto stille, sørget hjulet for en vridende bevegelse som fikk spolene til å rotere og spinne tråden til garn. Dette fortsatte til ønsket finhet var oppnådd. Hvis man skulle produsere garn som skulle gå på tvers av stoffets lengde (en renning), måtte det være sterkere enn det som gikk på tvers av bredden (en veft).

STORE MASKINER

Til å begynne med var maskinene små nok til å kunne brukes hjemme hos folk, men etter hvert som de ble større, ble det opprettet fabrikker for å få plass til dem. Dermed hadde husflidskunsten veket plassen for den industrielle revolusjon, og i tillegg til at bomullsspinningen ble forfinet og videreutviklet, økte også fortjenestemarginene.

KARDEGARN

Et stativ med spoler som var plassert omtrent halvveis langs maskinen, inneholdt kardegarn – lange og smale bunter med fiber som er kardet og luftige. Den ene enden gikk mellom to horisontale trebjelker før den ble forlenget og festet til en spole på motsatt side. Den grunnleggende ideen var at tråden skulle spinnes herfra til spindlene.



SLAKKE AV
Ved å trekke den bevegelige delen tilbake mot spolene etter at den første prosessen var fullført, kunne hjulet dreies tilbake til seg selv for å få spolene til å spole opp tråden. På dette stadiet kunne mer kardegarn festes, og slik kunne det spinnes tråd i uendelige mengder.

SPINNEHJUL
For å betjene en spinning jenny måtte en enkelt operatør som sto foran rammen, raskt dreie håndtaket på et stort drivhjul med høyre hånd. I sporet på dette hjulet var det et tau eller et bånd som var festet til en tinnsylinder som var plassert dypt inne i maskinens ramme. Dette ga den nødvendige kraften til å bevege de andre delene.

TINNSYLINDER
Tinnsylinderen hadde en rekke bånd som var koblet til trinser nederst på de loddrett plasserte spolene. Når drivhjulet ble dreid, gikk tinnsylinderen rundt, og disse båndene fikk spolene til å rotere. Den opprinnelige jennyen hadde åtte spoler, og tråden ble spunnet på hver av dem, men etter hvert som teknologien ble bedre, kunne det være så mange som 80 spoler.

FLYTTBAR DEL
En viktig komponent i spinneriet var den bevegelige delen som gikk horisontalt på tvers av rammen og som gikk på parallelle skinner. Bommen, som garnet var festet i (nok til en gang over), kunne nå spolene i den andre enden og kjøre så langt bakover som to meter.

BETJENING
Operatøren plasserte venstre hånd på håndtaket på den bevegelige delen og flyttet den mot spolene. Når garnet er trukket gjennom låsestangene og festet til spolene, trekkes delen tilbake for å trekke en garnlengde. Operatøren trykket deretter ned på håndtaket og løftet den nedre skinnen på delen slik at garnet ble sittende fast. Deretter kunne han eller hun begynne å dreie hjulet.

© Adrian Mann

BLUEFERDIGE DAMER

Virkelighetens mote fra regency-perioden.

Skrevet av Emily Staniforth

Kjolene på denne tiden var gjerne duse og pastellfargede.

Bluferdige damer



Regency-tiden betegner en stil også kalt empirestil, med utspring i England og Frankrike. Den har inspirert mange, hovedsakelig på grunn av suksessen til den folkekjære forfatteren Jane Austen og de mange filmatiseringene av hennes berømte romaner fra denne epoken. Det er ikke vanskelig å se for seg karakterer som Lizzie Bennet iført kyse og kjole på sin daglige spasertur. Men hvor nært er fiksjonens kostymer de virkelige antrekkene til kvinner i regency-tiden? Historikere vil datere regency-periodens begynnelse rundt 1795 (selv om den offisielt er oppkalt etter den senere perioden da George, prins av Wales, var regent for sin far, kong Georg 3.). Tiden innvarslet en ny stil blant Europas kvinner. Regency-moten var en ny stil for en ny tid, og hovedfokuset var å skille seg fra det som hadde vært rett før før, samtidig som den hentet inspirasjon fra den antikke fortiden. Nyklassisismen fikk stor innflytelse ikke bare på arkitekturen og innredningen, men også på moten. Kvinnemoten endret seg gjennom hele epoken, som regnes for å ha tatt slutt på midten av 1830-tallet. Men det var også mye som forble likt når det gjaldt de grunnleggende stilene. Linjene, fargene og stilen på damekjolene fra denne perioden har et karakteristisk uttrykk som er lett gjenkjennelig.

HVERDAGSKLÆR

Etter de voluminøse, moteriktige skjørtene fra de foregående århundrene, skjedde det en stor forandring for kvinner på 1800-tallet. Dameklærne ble mer nedtonet på alle måter. Alt ble mindre og mer raffinert: kjoler, hodeplagg, tilbehør, alt kunne beskrives som nedtonet etter den voldsomme ekstravagansen som hadde vært. Skjørtene forble løstsittende, men i stedet for å bli utvidet ved hjelp av vide underkjoler med hvalbarder, lå materialet drapert nedover kroppen for å skape en ny moteriktig silhuett. Denne formen er i dag kjent som empirestilen, men kjolene som ble designet etter denne silhuetten, fikk faktisk ikke dette navnet før på 1900-tallet.

Empirekjoler ble først moderne i Frankrike, der folk etter revolusjonen (1789–1799) ønsket et tydelig brudd med den overdådige og overdrevne stilen til de franske aristokratene på 1700-tallet. Som et resultat av dette utviklet empirestilen seg som en kontrast til de enorme skjørtene fra tidligere. Disse kjolene var skåret under bysten og beholdt den lave utringningen som var moteriktig i det forrige århundret, men var samtidig tilpasset slik at snittet ikke ble fullt så dypt og utfordrende. Alt ved empirekjolen var mykere og mer delikat. Kjolens stoff strammet inn under den kroppsnære bysten, noe som ga illusjonen av en høy midje og lange ben. Nederdelen av plagget fløt nedover og streifet gulvet. Denne nye, elegante stilen ble snart tatt i bruk av kvinner over hele

TILBEHØR TIL ANTREKKET

Hva mer brukte kvinner i regency-tiden?

SJAL



Siden kjolene gjerne var laget av tynne, florlette materialer, var det viktig for kvinner å ha tilbehør for å holde seg varme. Sjal var svært populært, det ga et ekstra lag med varme og komfort til antrekket, og ble en viktig del av moten. De kunne også brukes som en del av et mer forseggjort aftenantrekk, og noen sjal var laget av silke eller tyll.

SMYKKER



Påvirket av de rene linjene i datidens empirekjoler, var smykkene som ble båret av kvinner i denne perioden, ofte diskrete snarere enn store og prangende. Edelstener som perler, diamanter, topas og ametyster var populære valg, og smykkene hadde ofte design inspirert av naturen. Den franske keiserinnen Joséphines smak for minimalistiske og mindre iøynefallende smykker bidro til å påvirke denne trenden med diskré smykketilbehør.

KYSER



I motsetning til det høye, ekstravagante oppsatte håret fra begynnelsen av 1700-tallet, var kvinners frisyrer under regency-perioden mye mer diskrete og enkle. Fra 1820-årene bar mange kvinner håret under en kyse eller en lue om dagen, slik eldre kvinner hadde gjort siden begynnelsen av epoken. Leghorn-hattene, som hadde en bred brem foran, ble også populære. Større hatter ble mer moderne utover i perioden, og etter hvert som tiden gikk, ble de større og mer prangende dekorert med fjær og bånd.

ANNET TILBEHØR



Kvinnene på denne tiden pyntet seg med en rekke annet tilbehør, og mange av dem hadde en praktisk funksjon i tillegg til at de var et stilig supplement til antrekket. Vakre vifter bidro til å holde kvinnene avkjølte, mens parasoller beskyttet dem mot solen når de var ute i det fri. Muffer holdt hendene varme, og siden regency-kjolene ikke hadde lommer, bar noen kvinner også små håndvesker, såkalte reticules, som kunne festes rundt håndleddet.



På denne illustrasjonen er en kvinne fra regency-tiden avbildet med parasoll og leghornhatt.

Europa. Stilen hentet ikke bare inspirasjon fra de nye franske trendene, men også fra antikkens Hellas og Roma. En fornyet interesse for disse antikke samfunnene førte til at kvinner ønsket å gjenskape motene de så i kunst og skulpturer, og empirestilen lignet romernes og grekernes flagrende togaer.

Ironisk nok, med tanke på empirekjolens røtter i antikkens inspirasjonskilder og revolusjonens kjølvann, var det et moteikon fra Frankrike før revolusjonen som bar et av de første eksemplene på denne nye stilen. Den siste dronningen av Frankrike, Marie Antoinette, hadde mistet hodet i giljotinen etter avskaffelsen av monarkiet, og hadde vært et symbol på det franske hoffets prangende stil. Hun var kort sagt revousjonens fremste hatobjekt. I et forsøk på å innynde seg hos sine undersåtter lot hun seg portrettere iført en chemise à la reine-kjole. Denne kjolen regnes som en forløper for empirestilen. Den gang ble

Bluferdige damer



Keiserinne Joséphine, et moteikon fra regency-tiden, er her avbildet iført en typisk empirekjole med detaljer på ermene.



Den enkle empirekjolen kan fremheves med en rekke tilbehør.

hun hånet for å prøve å fremstå som en av folket, og noen mente til og med at hun prøvde å gjøre narr av arbeiderklassens enklere mote. Men bare noen få år etter hennes død kledde de mest stilfulle kvinnene i den nye franske republikken seg akkurat som henne.

FARGER OG MATERIALER

Som nok et brudd med de siste århundrenes trender gikk europeiske kvinner på 1800-tallet over til en mer pastellaktig fargepalett til hverdags. Borte var dagene med dype røde, gull- og purpurfarger, og i stedet ble hvitt, blått, syrin, grønt og rosa populært. Fargene var dyre, og mange var derfor bleke i tonen. Datidens fargestoffer var ikke like livlige som anilinfargene som ble oppdaget i viktoriatiden, og mange kjoler fra recency-tiden ble derfor farget med naturlige fargestoffer, som falmet med tiden.

Mot slutten av 1700-tallet, da den nye franske moten begynte å få fotfeste i resten av Europa, ble damekjolene laget av materialer som bomull og ull. Men etter hvert som stilen utviklet seg, begynte man å bruke mer delikate stoffer. Silke og mer gjennomskinnelig bomull som musselin gjorde det mulig for kvinner å etterligne den klassiske moten de strebet etter, og skapte et mer subtilt og yndig utseende.

SILHUETTER, KORSETTER OG STILER

For å skape den ønskede empiresilhuetten brukte kvinner i regency-tiden undertøy for å forme figuren.

I likhet med et korsett bidro stativer til å forme kvinnens kropp etter datidens mote, men i stedet for korsetter formet som vepsetalje presset det bysten opp for å fremheve den: Jo større byste, jo bedre var det for kvinner i regency-tiden. Stilen fantes i to former, avhengig av hva kvinnen ønsket å oppnå eller hvilken



En enkel aftenkjole fra denne tiden, med dempet broderi.



Den berømte forfatteren Jane Austen er her avbildet iført en kjole i empirestil med en uvanlig høy utringning og en kyse.

kroppstype hun hadde. Korte korsetter gikk bare litt under brystene og ble først og fremst brukt for å fremheve bysten. Lange korsetter, derimot, ble brukt av kvinner som kanskje trengte ekstra støtte for brystene, eller ønsket å forme kurvene og se slankere ut i de fine kjolene sine.

Selv om empirekjolene var enklere enn moten som hadde vært, var de fortsatt rikt dekorert. Broderier var den viktigste utsmykningsformen, noen ganger i en gresk stil. Noen kvinner hentet imidlertid inspirasjon fra militæruniformer og pyntet kjolene sine med fløyel eller dusker. Andre så til datidens moteikoner, der keiser Napoleon Bonapartes kone Joséphine førte an. Keiserinnens forkjærlighet for silkekjoler gjorde at mange kvinner var mer tilbøyelige til å velge det myke og luksuriøse stoffet. Hun var også glad i sløyfebånd og blonder, som ble en populær form for dekorasjon. Gaver fra ektemannens reiser til Egypt gjorde det mulig for Joséphine å pryde kjolene sine med orientalske mønstre, noe som ga ytterligere inspirasjon for kvinnene som beundret stilen hennes.

Fra rundt 1810 begynte empirekjolene å bli enda mer forseggjorte i design og utsmykning, selv om de på ingen måte kunne sammenlignes med kjolene som var på moten på 1700-tallet. Den høye midjen ble beholdt, men overdelen ble mer strukturert, og skjørtene fikk innslag av blonder, splitter, sløyfer og volanger. Det var ikke



Korsettet var en integrert del av kvinnens kjole, og lengre korsetter som dette ga inntrykk av en smalere midje.



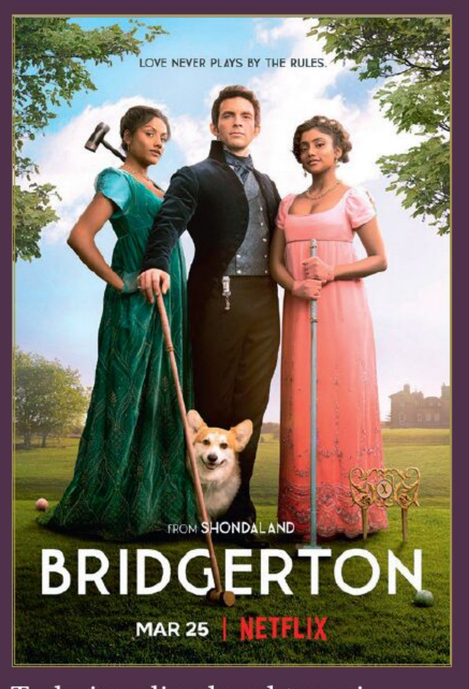
Aftenkjolen til ball skilte seg ikke så mye fra kvinnens hverdagsklær.

«REGENCY MED EN VRI»

Hvordan er antrekkene i Netflix-serien *Bridgerton* sammenlignet med ekte regency-mote?

Regency-tidens klær er stadig å se på film og TV, særlig i filmatiseringene av Jane Austens romaner, som *Stolthet og fordom* eller *Emma*. Men de siste årene har regency-mote igjen blitt et samtaletema, mye på grunn av den voldsomt populære serien *Bridgerton* på Netflix. I serien er mange av de kvinnelige karakterene kledd i de tradisjonelle og populære empirekjolene som er tett knyttet til regency-tiden, og de lave utringningene og de fremhevede bystene som vises i serien, er også typiske for den historiske perioden.

Seriens skaper Chris Van Dusen har uttalt følgende: «Alt er forankret i regency-tiden, men volumet er skrudd opp ... Et eksempel på det er at *Bridgerton* er en verden uten kyse. Damene våre går med hatt, men de har ikke på seg de mer tradisjonsriktige kysene.» Fargene på kjolene som seriens kvinnelige karakterer bærer, er også mye sterkere enn det som sannsynligvis ville ha blitt brukt i virkeligheten, og mange av fargene er valgt for å gjenspeile karakterenes personlighet.



To kvinnelige karakterer i *Bridgerton* er her avbildet i fargerike kjoler i empirestil.

Getty Images; Alamy; Met Museumn (Gave fra Mrs. F.D. Millet, 1913)

«Selv om regency-kjolene var enklere enn før, var de fortsatt rikt dekorert.»

før rundt 1825 at midjen på kjolene begynte å falle nedover igjen.

AFTENANTREKK

I regency-perioden brukte kvinner i de høyere samfunnslagene ofte forskjellige antrekk til forskjellige aktiviteter, som alle varierte avhengig av formålet. En kjole som skulle brukes hjemme, for eksempel, kunne være litt annerledes enn en kjole som skulle brukes til spaserturer om ettermiddagen. Populære ytterplagg, som spencerjakke og pelisser, kan også ha blitt brukt til utendørsaktiviteter på dagtid. Kjolene som ble brukt om dagen, var enklere i stilen og mer praktiske, mens man om kvelden valgte et finere plagg til selskapelige anledninger som ball, der de aller fineste kjolene ble brukt. I motsetning til musselin- og bomullsstoffene som ble brukt om dagen, var aftenkjolene laget av rikere og tykkere silke og sateng. Dette var imidlertid den største forskjellen mellom aften- og dagklær, og stilen for begge formål var ganske lik.

Empirekjoler var fortsatt på moten, og sløyfer festet til ryggen ble en moteriktig detalj på en aftenkjole. Disse antrekkene måtte imidlertid være egnet til å danse i, og derfor måtte de ikke være for lange eller upraktiske. Før måtte lange kjoleslep av og til festes opp for at en kvinne skulle kunne delta i balldanser uten å være redd for å snuble. Fra slutten av 1790-årene og frem til 1820-årene gikk forseggjorte, dekorative ballkjoler inn og ut av mote, og blonder, fjær og fløyelsutsmykninger kom inn og ut av motebildet.

REGENCY-STILEN TAR SLUTT

I europeisk mote så man mot slutten av regency-æraen at større skjørt kom tilbake, og det ble slutt på de rette, luftige kjolene som hadde dominert stilen på begynnelsen av 1800-tallet. For noen, som Englands dronning Charlotte, hadde store kjoler med bøyleunderskjørt aldri gått av moten, men mange måtte gi avkall på empirekjolene sine for å holde tritt med den stadig skiftende moten. Da viktoriatiden (1837–1901) tok til, var den enkle, elegante regency-moten et fjernt minne, og kvinneklærne var igjen sentrert rundt vepsetalje-korsetter og voluminøse silhuetter. Kvinnenes kjoler skulle nok en gang ta masse plass og oppmerksomhet.

Det var uniformen til prinsens eget 10th Light Dragoons Regiment, som inspirerte Brummell.

Den STORE MASKULINE forsakelsen

Historien om Beau Brummell og dressens opphav.

Skrevet av Mark Dolan

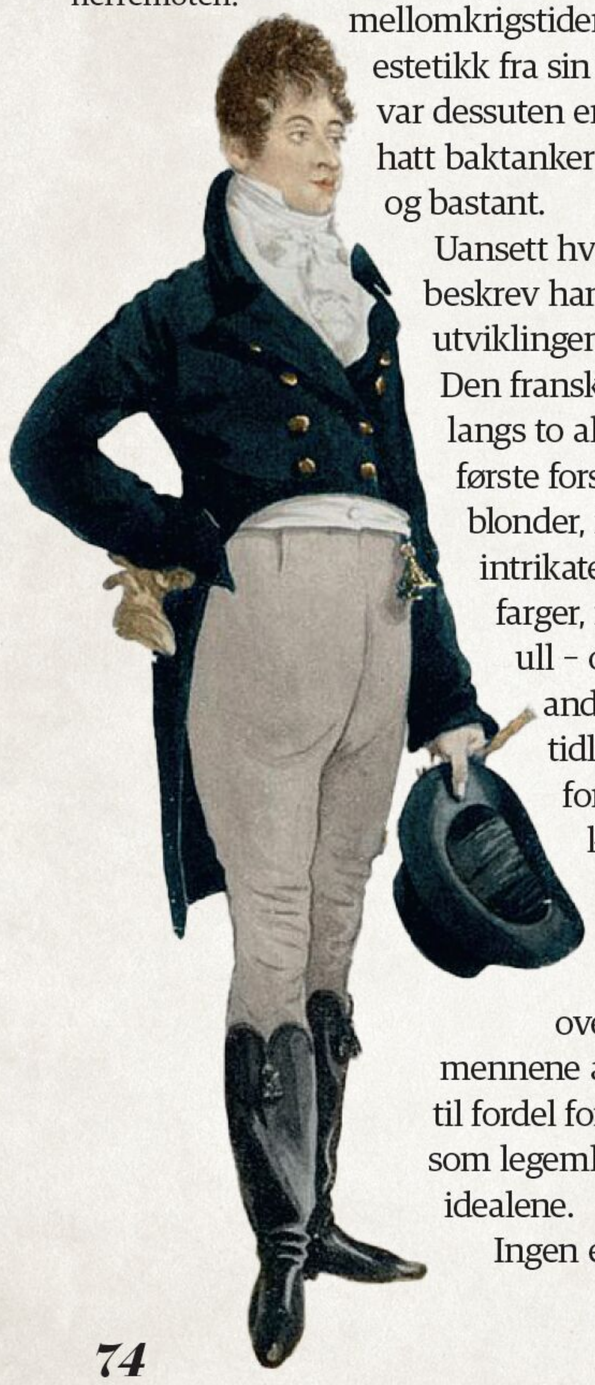
Det er ingen hemmelighet i dag at herreklær generelt sett er mindre fargerike, spennende og, for å si det rett ut, morsomme enn dameklær. Mens menn i vel 400 år kledde seg i alle slags stoffer, farger, former, volanger, skjørt og parykker, har det de siste to århundrene vært en parade av skarpe linjer, mørke farger og rette snitt. Vendepunktet i utviklingen av herreklær kan plasseres i tiårsperioden 1789-1799, som ikke uten grunn sammenfaller med den franske revolusjonen.

I 1930 skrev psykologen John Carl Flügel at det var rundt denne tiden at «mannen oppga sitt krav på å bli betraktet som vakkert», og kalte det «den store maskuline forsakelsen». Han tilskrev den direkte til den politiske og sosiale innflytelsen fra den franske revolusjonen. Han oppsummerte skiftet kort og konsist ved å konstatere at mens velstående menn og overklassemenn frem til slutten av 1700-tallet hadde konkurrert om å være «elegant eller kunstferdig» kledd, strebet disse mennene ved inngangen til 1800-tallet kun etter å være «korrekt» kledd. Herreklær var ikke lenger en arena for å vise frem rikdom, smak og ekstravaganse, men bare en måte å unngå en «faux pas» på.

Det er imidlertid verdt å merke seg at Flügel, selv om han hadde et rimelig (og svært innflytelsesrikt) poeng, var en av grunnleggerne av Men's Dress Reform Party (MDRP), en organisasjon som i mellomkrigstiden arbeidet for å frigjøre menns estetikk fra sin tause, formelle bakevje. Han var dessuten en ivrig freudianer. Han kan ha hatt baktanker med å være så fordømmende og bastant.

Uansett hvilke motiver Flügel hadde, beskrev han et viktig vendepunkt i utviklingen av herremoten svært presist. Den franske revolusjonen delte moten langs to akser: tid og kjønn. For det første forsvant 1700-tallets volanger, blonder, farger, luksuriøse stoffer og intrikate mønstre, og inn kom mørke farger, rimeligere stoffer – spesielt ull – og enkle, rene mønstre. For det andre: Der både menn og kvinner tidligere hadde vært forent i en forkjærlighet for sterke farger, komplekse former og fasonger og intrikate dekorasjoner, ble all denne lekenheten, all kreativiteten, all vidløftigheten, overlatt til kvinnene alene, mens mennene avviste slike påståtte frivoliteter til fordel for den nøkterne utilitarismen som legemliggjorde de revolusjonære idealene.

Ingen enkeltperson har i større grad



UNDER
To århundrer senere fortsetter Beau Brummells valg av antrekk å prege herremoten.



I kjølvannet av den franske revolusjonen tok herreklærne en avgjort mer dempet vending.

legemliggjort disse nye moteidealene og hatt større innflytelse på herreklærne enn George Bryan «Beau» Brummell. Han ble født i Downing Street fordi faren var statsministerens personlige sekretær, så historien hans er derfor ikke noen «rags-to-riches»-historie. Likevel var han ikke av aristokratisk herkomst. Men med tanke på at nesten alle nyvinninger innen herremote frem til dette tidspunktet hadde kommet fra de aller øverste sjiktene i samfunnet, er Brummells fremgang slik sett bemerkelsesverdig. Han var selvfølgelig utdannet ved Eton, og ble presentert for den daværende prinsregenten, senere kong Georg 4. De to ble raskt venner. Dette skulle vise seg å bli et svært viktig forhold for den spirende dandyen, ettersom det ga ham en vei inn i sosieteten, der han skulle gjøre seg bemerket.

Brummells signaturlook, som han aldri ga avkall på, handlet om å forkaste de foregående århundrenes sterke farger og forseggjorte, prangende ornamentikk, og i stedet satse på fine detaljer og eksepsjonell skreddersøm innenfor rammene av en fargepalett bestående av blåsvart, hvitt og brungult. Nå var det figursydde snitt som gjaldt, som fremhevet figuren i stedet for å skjule den. Produktet av Brummells smak, preferanser, forkastelse av konvensjoner og påvirkning var forløperen til den moderne dressen, det vil si en ensfarget hvit skjorte, mørk jakke og lange bukser, avsluttet med en intrikat knyttet kravatt.

Det var Brummells eget liv som virkelig formet stilen hans, for eksempel var den nøkterne fargepaletten nesten direkte hentet fra fargene på Eton College, der han først begynte å interessere seg for klær. Etter Eton fulgte Beau – som på den tiden ble kalt Buck – den forhåndsbestemte veien og ble immatrikulert ved Oriel College i Oxford. Selv om friheten ved studielivet appellerte til Brummell, var han til slutt ikke fornøyd og forlot skolen etter bare noen måneder for å stikke av og verve seg til hæren.

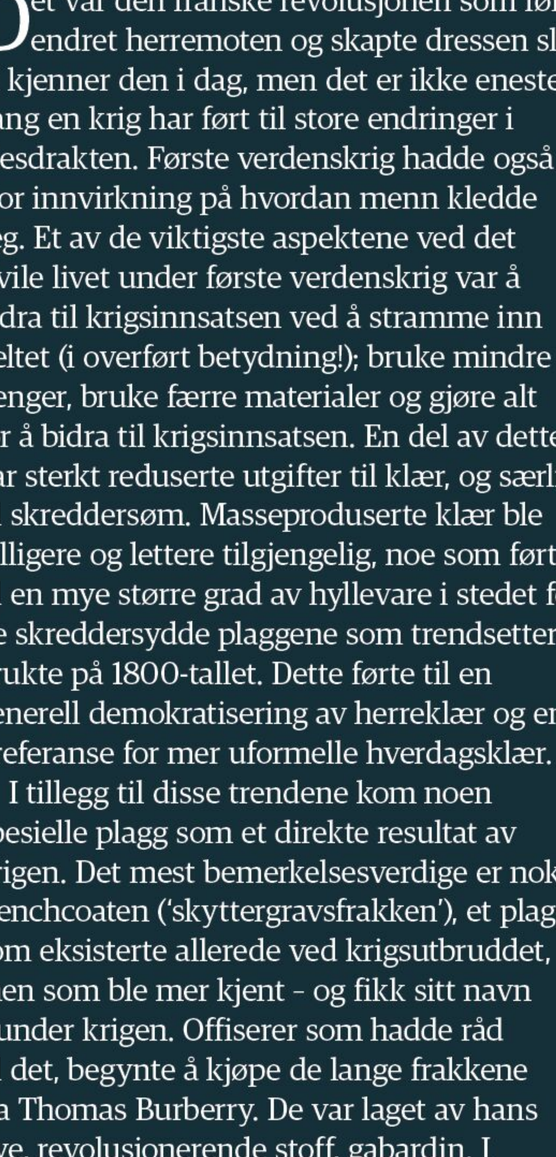
Regimentet Beau vervet seg til – 10th Light Dragoons – var ikke en hvilken som helst gruppe unge soldater. I 1783 hadde prins George bedt kongen om å få et eget regiment som han kunne lede – og kle – som han selv ønsket. Hans ønske ble innfridd med opprettelsen av nettopp 10th Regiment of Light Dragoons. I 1793, da Storbritannia gikk til krig mot det revolusjonære Frankrike, ble prinsen offisielt utnevnt til oberst for dette regimentet, selv om det ble gjort klart at han ikke selv ville komme i direkte tjeneste. Resultatet ble at 10. regiment i stor grad var et pynteregiment, forbeholdt anledninger der det var viktigst å se godt ut.

Uniformen Brummell måtte kjøpe for å tjene i 10. regiment, besto blant annet av to faste bestanddeler: en blå frakk og hvite bukser. Også de senere motevalgene hans skulle inkorporere den typen materiale som ble brukt til 10. regiments uniform, mens hans hang til stramme, lyse bukser kan spores direkte tilbake til tiden som en av «prinsens egne».

På begynnelsen av 1800-tallet, da Beau virkelig begynte å få status som den mest motebevisste

Å KLE SEG FOR KRIG

Første verdenskrig ga sivile klær et militært preg.



En reklame fra 1919 for Burberrys populære krigsplagg, trenchcoaten.

Det var den franske revolusjonen som først endret herremoten og skapte dressen slik vi kjenner den i dag, men det er ikke eneste gang en krig har ført til store endringer i klesdrakten. Første verdenskrig hadde også stor innvirkning på hvordan menn kledde seg. Et av de viktigste aspektene ved det sivile livet under første verdenskrig var å bidra til krigsinnsatsen ved å stramme inn beltet (i overført betydning!); bruke mindre penger, bruke færre materialer og gjøre alt for å bidra til krigsinnsatsen. En del av dette var sterkt reduserte utgifter til klær, og særlig til skreddersøm. Masseproduserte klær ble billigere og lettere tilgjengelig, noe som førte til en mye større grad av hyllevare i stedet for de skreddersydde plaggene som trendsetterne brukte på 1800-tallet. Dette førte til en generell demokratisering av herreklær og en preferanse for mer uformelle hverdagsklær.

I tillegg til disse trendene kom noen spesielle plagg som et direkte resultat av krigen. Det mest bemerkelsesverdige er nok trenchcoaten ('skyttergravsfrakken'), et plagg som eksisterte allerede ved krigsutbruddet, men som ble mer kjent – og fikk sitt navn – under krigen. Offiserer som hadde råd til det, begynte å kjøpe de lange frakkene fra Thomas Burberry. De var laget av hans nye, revolusjonerende stoff, gabardin. I motsetning til tidligere vanntette materialer, som var impregnert med gummi eller voks, var gabardin i seg selv lett og pustende, samtidig som det var vanntett. Det gjorde ytterplagget perfekt for de elendige forholdene i skyttergravene, skjønt det bare var dem som tilbrakte relativt lite tid der som hadde råd til en trenchcoat.

NYKLASSISISME OG MOTE

Slik skapte unge menn motetrend ved å gå tilbake i tid.

Det er vanskelig å overdrive den innflytelsen antikkens Hellas og Roma hadde på 1800-tallets europeiske design. Den nyklassisistiske bevegelsen ble utløst av arbeidet til noen få nøkkelpersoner, som James «Athenian» Stuart og Johann Joachim Winckelmann. Stuart var en kunstner som reiste til Italia for å forbedre sine malerferdigheter, og endte opp med å studere og beundre verkene fra antikkens Hellas og Roma. Boken hans *Antiquities of Athens* (1762) var det første grundige verket om klassisk gresk arkitektur, og den fikk stor innflytelse på arkitekter og designere i hele Europa.

Winckelmann, som var arkeolog og kunsthistoriker, var også begeistret for kunsthåndverket i antikkens Hellas og Roma, og lovpriste skjønnheten og perfeksjonen i maleriene og skulpturene i sitt banebrytende verk *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks* i 1755. Han fremhevet spesielt statuen Torso Belvedere som et perfekt eksempel på den greske formbeherskelsen og den idealiserte mannskroppen. Etter hvert som interessen for antikken vokste, og nye funn av antikk kunst ble avdekket, blomstret interessen for å besøke steder som Roma, Pompeii og Athen. (Lord Byron risset navnet sitt inn i veggen til Poseidon-tempelet på Kapp Sounion på sin dannelsesreise.) Overklassen plukket også med seg antikke gjenstander underveis. Dette bidro til en fascinasjon for de klassiske sivilisasjonenes estetikk, som gjenspeilte seg i herremoteidealene til trendsetteren Beau Brummell. Han fokuserte på figurnære klær og den enkle elegansen som den greske og romerske kunsten representerte.

«Mens de grunnleggende delene av en dress forble de samme, endret silhuetten seg noe.»

Herremoten ble mye mer figursydd og enkel enn den gang menn gikk i vams og penisfutteral.

Den store maskuline forsakelsen



ØVERST Den moderne dressen har åpenbart utviklet seg fra dandyenes tid.

HØYRE Prinsregenten ga Beau Brummell innpass i sosietetskretser, der han gjorde seg bemerket med mote.

mannen i Europa, var det en generell trend i retning av nyklassisisme som bidro mest til stilen hans. Siden midten av 1700-tallet hadde det vært en økende interesse for kunst og kultur fra antikkens Hellas og Roma, delvis utløst av utrolige oppdagelser på steder som Pompeii og Herculaneum, og unge menns opplevelser på sine dannelsesreiser. Arkitekturen begynte å ta opp i seg klassiske trekk som søyler og snirklete volutter, møbler og ornamenter hentet inspirasjon fra greske former og motiver, og statuer, som Torso Belvedere og Venus fra Milo, ble ansett for å representere den ideelle kroppsformen.

Brummells samtidige snakket ofte om kroppen hans, med proporsjoner som matchet det greske idealet, og denne kroppsligheten, kombinert med de greske statuenes popularitet og periodens overordnede nyklassisisme, gjorde det mulig for ham å utvikle en stil med tettsittende, figursydde klær som fremhevet og flatterte den naturlige fasongen hans i stedet for å skjule den. Frakkene han brukte, var en forlengelse av dette. De var formsydde og ga Londons skreddere muligheten til å skape et snitt som ikke bare formet seg etter bæreren, men som også ga inntrykk av klassisk nakenhet gjennom bruk av velskåret stoff og rene, skarpe linjer.

Benklærne som fasjonable unge menn gikk med i de første tiårene av 1800-tallet, var ofte de ettersittende, lange pantalongene, som også Beau foretrakk, og de ble gjerne kombinert med en knehøy støvel, med nedbrettet kant og av og til dusker – en av de få gjenværende detaljene fra tiden før revolusjonen. Støvlene var like trange, de viste frem leggene og ga den sivile klesdrakten et militært preg.

Akkurat som på tidligere tidspunkter i herremotens historie, da de viktigste markørene for makt og maskulinitet var brede skuldre eller et fremtredende penisfutteral, var det i denne perioden beina som var i fokus. Muskuløse bein var på moten, og de ble passende nok vist frem i dansene som ble fremført på sosietetsballene. Brummell og hans samtidige kombinerte på perfekt vis ønsket om nyklassisistisk form med behovet for å vise frem de velformede bena. De lyse fargene som ofte ble brukt (det var svært sjelden at buksene var i samme farge som frakken), ga assosiasjoner til de greske og romerske statuenes heroiske nakenhet.

Mens de grunnleggende delene av en dress forble de samme mot midten av 1800-tallet, endret silhuetten seg noe. Smal midje og litt bredere bryst og skuldre var tilbake i motebildet, mens bukser med litt løsere passform begynte å erstatte pantalongene som foretrukne benklær på dagtid (du kunne fortsatt bruke pantalongene til en kveld på byen). Det var imidlertid fortsatt viktig å ha velformede bein, og noen menn tydde til og med til polstrede strømper for å fylle ut de tynne stilkene sine.

På 1840-tallet var snippkjolen, eller sjaketten, som var kort foran, men lang bak, i ferd med å gå av moten som dagantrekk. I stedet kom skjøtefrakken. Dette var en lang, frakk, smal øverst og videre fra livet og ned. Den gikk hele veien rundt i stedet for å være kort foran. Det var også på denne tiden at menn begynte å matche fargene på frakkene til buksene sine, i en stil som er mer kjent for moderne øyne. Det neste store vendepunktet i dressens historie er symaskinens utbredelse på midten av 1800-tallet.

Symaskinen revolusjonerte skredderkunsten ved at den reduserte tiden det tok å produsere herreklær, og ferdigsydde plagg ble allment tilgjengelige. Det var på denne tiden, og gjennom de neste tiårene, at dressen begynte å ligne på det plagget vi kjenner i dag: hverdagsdressen, med sin kortere jakke og matchende bukse.

Resten av århundret forble dressen ganske ensartet, og besto alltid av elementene hvit skjorte, vest, frakk og bukse, med små endringer etter hvert som fasongen ble videre eller smalere, flosshatten ble erstattet av en bowlerhatt, og kravatten konkurrerte med sløyfen. Utover på 1900-tallet fortsatte dressene å utvikle seg i det små, og trender og moter endret form og drapering etter hvert som tiden gikk. Men det gjennomgående trekket er innflytelsen fra Beau Brummell og den store maskuline forsakelsen, med rette, skarpe linjer, mørke farger og grunnleggende elementer som fortsatt står sterkt. Slik bryter herremoten totalt med sin fortid med de fargesterke, lekne og rysjete plaggene fra århundrene før den franske revolusjonen.

©Getty Images; Alamy

IKONISK STIL

DRONNING VICTORIAS BRUDEKJOLE

Dronning Victoria startet mange trender, men den hvite brudekjolen har trolig hatt størst innflytelse.

Det berømte portrettet av Victoria og Alberts bryllup, malt av George Hayter, viser tydelig det romantiske skjæret som omga bryllupet.

Dronning Victorias brudekjole



ET DRISTIG DESIGN

Victorias brudekjole var enklere og mer dristig enn tidligere kongelige brudekjoler. Til tross for det kjølige været valgte dronningen en lav utringning med bare skuldre. Victoria understreket også figuren sin med en sentrert spiss i midjen på kjolens overdel. William Dyce, leder for Government School of Design, var med på å lage mønsteret til blondene, mens kjolen ble skapt av Mary Bettans.

BRUDEN BAR HVITT

Victoria skapte storm da hun valgte å gifte seg i en kremhvit kjole, ettersom fargede kjoler med gull- eller sølvbroderier var mer populære på den tiden. Den unge dronningen, som var opptatt av mote, valgte dette blant annet for å vise frem blondene, som var viktige detaljer på brudekjolen. Trenden med hvite brudekjoler slo raskt an blant over- og middelklassen, som ønsket å vise sin egen prestisje ved å kopiere dronningen, og trenden med hvite og kremfargede kjoler har holdt seg helt frem til i dag.

HONITON-KNIPLINGER OG SPITALFIELDS-SILKE

Dronning Victoria ønsket at kjolen hennes skulle bidra til å styrke den britiske tekstilindustrien, som var rammet av økonomisk nedgang. Hun valgte silkesateng vevd i Spitalfields og kniplede blonder fra Devon. Honiton-kniplingen var laget etter et spesielt mønster som ble ødelagt etterpå, slik at ingen kunne kopiere det. Victorias kjole hadde en lang volang av blonder på tvers av overdelen, samt mindre blondekanter på enden av de halvlange ermene. Blondene ga arbeid til dusinvis av britiske kvinner.

JUVELER EN DRONNING VERDIG

Albert overrakte sin brud en brosje med safirer, diamanter og gull like før de skulle gifte seg, og Victoria integrerte den i bryllupsantrekket sitt. Den unge dronningen beskrev smykket, som besto av en stor safir omgitt av 12 diamanter, som «virkelig vakkert». Det skulle bli et av hennes favorittsmykker. Victorias bryllupssmykker inkluderte også et halskjede og øreringer laget av diamanter som hun hadde fått av sultanen av Tyrkia kort tid etter at hun ble dronning.

BRUDEBLOMSTER

Victoria valgte bort kronen på bryllupsdagen og holdt i stedet sløret på plass med en krans av appelsinblomster. Blomsten, som også prydet kjolen og sløret, symboliserer uskyld og evig kjærlighet, i tillegg til å være et eldgammelt symbol på ekteskap og fruktbarhet. Myrt, et annet tradisjonelt tegn på kjærlighet og ekteskap, var også med i brudebuketten. Til brudebuketten valgte Victoria et enkelt arrangement av brudgommens favorittblomst, snøklokker.

HOFFLEVERANDØR AV SKO

Victoria valgte flate sko til bryllupet sitt, produsert av Gundry and Sons. De leverte fottøy til flere medlemmer av kongefamilien fra den berømte butikken i Soho. Skoene var laget av hvit sateng og hadde en firkantet tå og bånd som krysset foten i horisontale striper. De ble festet med flere lange bånd som ble bundet rundt Victorias ankler.

BRUDESLØRET

Victoria brukte Devon-kniplinger til brudesløret, festet til håret med blomster. Sløret hadde samme, spesielle design som kniplingene på kjolen. Det tok seks uker å lage sløret, og det var et kjærkomment arbeid for sydamene i Honiton og Beer. Sløret ble en av Victorias kjæreste eiendeler, og hun ba om at det ble lagt over ansiktet ved begravelsen.

ET BRYSOMT SLEP

Victorias brudeslep var 5,5 meter langt og ble båret av 12 brudepiker. Det var imidlertid for kort til at alle kunne holde det og gå fint samtidig. I stedet endte jentene opp med å stå nesten oppå hverandre og måtte gå på tå ned midtgangen for å holde seg oppreist.

© Illustrasjon av Julia Lillo

Skjønnhetstips for «STYGGE JENTER»

I 1870-årenes USA kom en artikkelserie som skulle hjelpe «stygge» kvinner til å bli «vakre» – koste hva det koste ville.

Skrevet av Nell Darby

«Ugly Girl Papers» rettet seg mot viktorianske kvinners bekymring for utseende, hår og kroppsfasong.

Hvor kunne man lese om hvordan man kunne få farge i kinnene, bli kvitt pigmentflekker og etterligne glamouren til søramerikanske kvinner? På 1870-tallet var svaret å finne i «Ugly Girl Papers».

«Ugly Girl Papers» var en serie artikler som opprinnelig ble publisert i *Harper's Bazaar* magazine, før de ble utgitt i bokform i 1874. Forfatteren oppga navnet SDP, som var initialene til den profesjonelle skribenten Susan Dunning Power. Artiklene ble svært populære blant leserne, som også kom med sine egne råd. Kvinner i alle aldre ønsket å se så bra ut som mulig, og «Ugly Girl Papers» ville hjelpe dem med dette.

Men «Ugly Girl Papers» handlet ikke bare om fysisk skjønnhet: I tillegg til hud og hår ble også manerer, kroppsholdning og renslighet tatt opp. Det var artikler om fysisk helse og «farene» ved overvekt, mental helse og fordelene ved mosjon og søvn. Selvtillit ble også vektlagt, og i avisene ble det bemerket at «den første forutsetning for at en kvinne skal behage andre, er at hun er fornøyd med seg selv». Med andre ord: Hvis en kvinne virkelig trodde på at hun var vakker, ville andre også tro det, uansett hvor gammel hun var. Artiklene viser med all tydelighet at de var et produkt av sin tid, med noen ganske hårreisende kjerringråd: Blondiner ble for eksempel ansett for å være utsatt for fregner og flekker, og ble oppfordret til å ta en dose ammoniakk i vann to ganger om dagen for å forbedre huden.

Susan Dunning Power brukte sine egne erfaringer i avisene. Da hun understreket hvordan kvinner burde unngå å legge på seg, fortalte hun at hun flere år tidligere hadde lidd av angst. Hun mistet appetitten og tilbrakte dagene med å jobbe og gå turer. Hun lot være å spise frokost, eller hun spiste bare jordbær og «en grahamskjeks». Andre måltider besto av en halv appelsin eller noen kirsebær. Mens vi ville ansett kostholdet hennes som forstyrret, så hun det som «resolutt fornektelse» – et eksempel til etterfølgelse for andre kvinner. Selv om hun ba sine lesere om aldri å gå sultne, mente hun også at det var verdt innsatsen å gå ned i vekt. Power oppfordret også kvinner til å spise grønnsaker, og da særlig salat, fordi den visstnok inneholdt opium «i sin minst skadelige form» (salat inneholder faktisk et beroligende stoff, men heldigvis ikke opium!).

OVER
Kvinner og jenter har lenge vokst opp med en frykt for å bli kalt «stygg», en frykt som disse viktorianske tekstene utnyttet til fulle.

UNDER
Ammoniakk ble anbefalt i mange av rådene fra «Ugly Girl Papers».

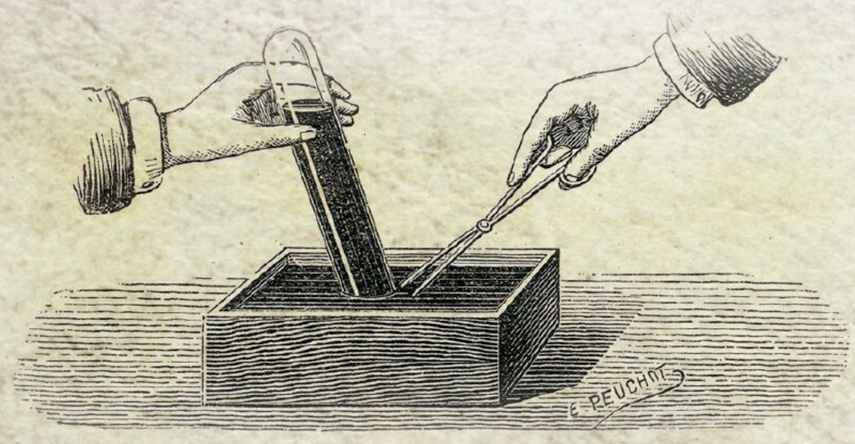


Fig. 31. — Absorption de l'ammoniaque par le charbon de bois



«I 'Ugly Girl Papers' ble ammoniakk regnet for å være et av de beste skjønnhetsremediene.»



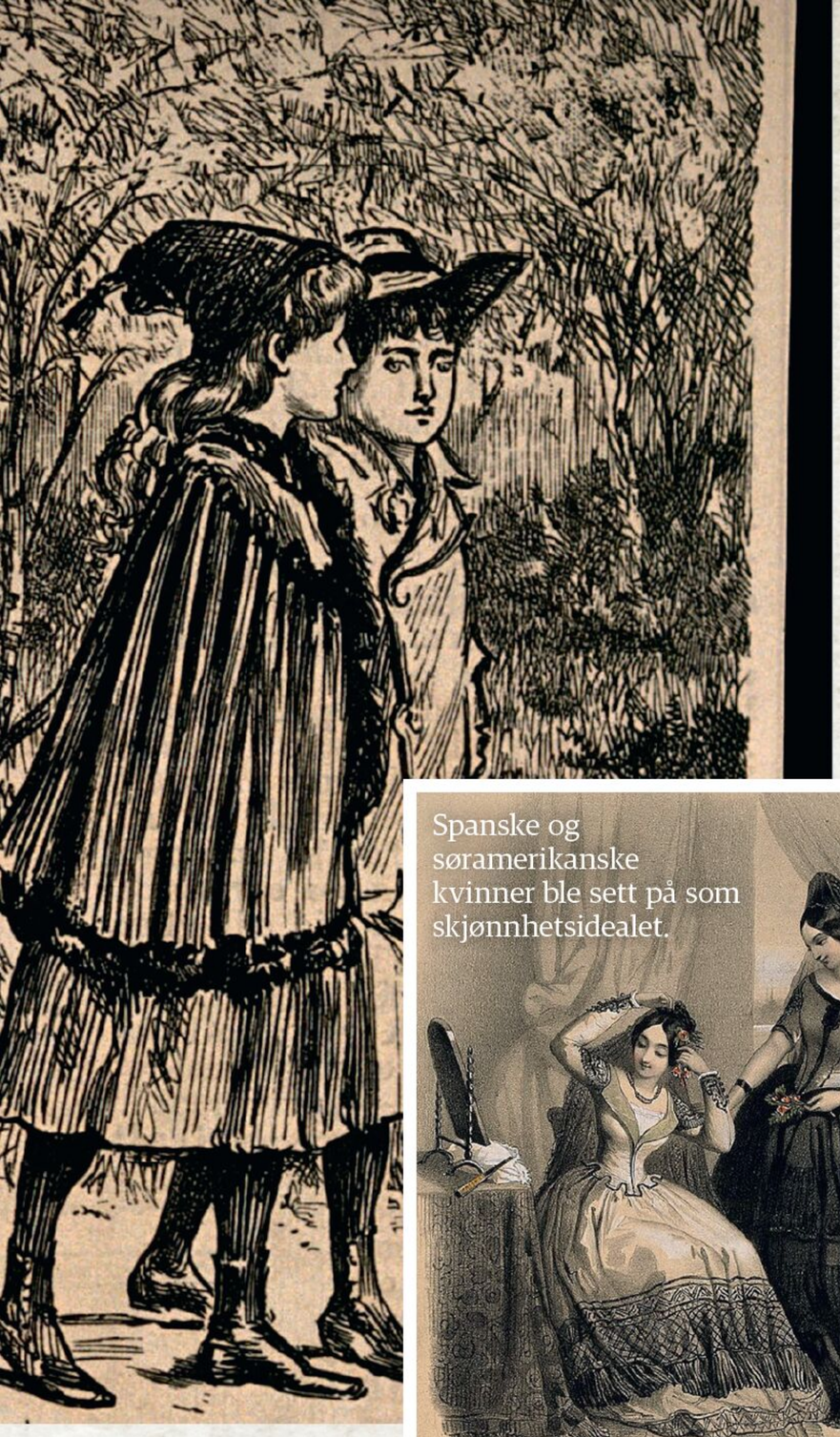
Selv om kosmetikk kunne kjøpes over disk, hadde «Ugly Girl Papers» som mål å gi kvinnene mer naturlige alternativer.

SMINKE

På 1800-tallet ble sminke sett på som upassende for anstendige unge kvinner, og det ble forbundet med prostitusjon og de lavere klassene. I «Ugly Girl Papers» ble det slått fast at det var vanlig å bruke kunstige midler for å gjøre seg penere – falskt hår og kunstig formede negler, malte øyelokk og rouge i kinnene var «as old as Thebes» – men det ble understreket at respektable kvinner kun burde holde seg til naturlige produkter. Sminke og pudder var en form for bedrag, mens bruk av planter ikke var det. Slurv med sminke ble også kritisert, for det ville «gi et ubehagelig inntrykk av sløseri».

Mer naturlige måter å gjøre ansiktet mer tiltalende på kunne være ganske voldsomme; en fasjonabel mor hadde for eksempel gjort datterens lepper rødere og ansiktet mer magnoliafarget ved å holde henne på en streng diett av brunt brød og sirup. En annen hadde gitt datteren en sunn farge på kinnene ved å bare gi henne havregrøt. Begge fremgangsmåtene ble i «Ugly Girl Papers» beskrevet som ganske «modige».

Andre naturlige former for hårpleie og sminke ble anbefalt, uten at det ble nevnt noe om mulige bivirkninger. Hårfarge for å gjøre håret svart





Spanske og søramerikanske kvinner ble sett på som skjønnhetsidealet.

kunne lages av eddik, sitronsaft og «pulverisert litharge» (blyoksid). Hårfjerningsmidler som kunne kjøpes i butikken, ble oppfattet som ubehagelige fordi de var kaustiske og kunne gjøre huden hard å ta på – men føflekker og hårene som kunne vokse ut av dem, skulle fjernes med «månekaustikk» (sølvnitrat). Øyevippene kunne oppmuntres til å vokse ved å gni dem inn i smult blandet med kvikksølv om natten.

HÅRKUR

I «Ugly Girl Papers» ble det understreket at alle jenter ideelt sett burde ha midjelangt hår, som skulle holdes i perfekt stand. Håret skulle klippes en gang i måneden og vaskes daglig eller to ganger i uken med ammoniakk. Blondt hår var ikke bra, og jentene skulle holdes ute av solen slik at håret ble mørkere og fikk «behageligere nyanser». Alternativt, ettersom blondt hår ble sett på som et tegn på anemi, kunne det bli mørkere hvis man spiste mye biff og rødvin! Pomade var uakseptabelt fordi det var vulgært, og det var bare tillatt å smøre inn håret med olje hvis man tok sjøbad, for da ville det beskytte håret mot saltvann – men det skulle vaskes av rett etterpå, igjen med ammoniakk. I «Ugly Girl Papers» ble spanske og søramerikanske kvinner sett på som perfekte med langt, tykt og bølgende hår – de ble på mange måter holdt frem som antitesen til «den stygge jenta». Avisens lesere ble oppfordret til å følge deres eksempel ved å børste håret hundre ganger om dagen.

FARLIG OG TIDKREVENDE

I «Ugly Girl Papers» ble ammoniakk utpekt som et av de mest verdifulle hjelpemidlene for kvinners skjønnhet. I tillegg til de bruksområdene som allerede er nevnt, ble det anbefalt at kvinner kunne bruke flytende ammoniakk i en bøtte med vann for å få et oppkvikkende bad når et varmt bad eller et sjøbad ikke var mulig. Det ville ha samme effekt som «et stup i bølgene». Det kunne også brukes til å rense huden, og som deodorant ved å rengjøre armhulene med en skje amoniakk i vann hver morgen. Det ble ikke nevnt at det kunne irritere huden eller til og med etse i stykker luftveiene og lungene hvis man fikk det i seg ved et uhell. Eddik var også en vanlig ingrediens i skjønnhetsbehandlinger, og ble også anbefalt for å bleke parykker til en lysere farge (selv om parykker bare ble ansett som akseptable for skuespillerinner som trengte hår til teateroppsetninger).

Kritt kunne brukes til å lage ansiktspudder; det kunne blandes med glyserin eller voks fra talglys, selv om det siste ble ansett som gammeldags. Et slikt pudder ble også anbefalt fordi det hindret kvinner i å få fregner – men innånding av slikt støv kunne ha bivirkninger som hodepine eller slapphet. Selv om «Ugly Girl Papers» anbefalte å unngå rouge siden den kunne inneholde bly eller arsenikk, var deres egne alternative oppskrifter tidkrevende, for ikke å si direkte merkelige. Ansiktsrens kunne lages av eggehvite, og smøres tykt på ansiktet før man gikk til sengs, og et lommetørkle kunne legges over for å hindre at blandingen smittet av på sengetøyet.

Selv om «Ugly Girl Papers» advarte om noen av de farlige remediene og produktene som kvinner hadde brukt tidligere, var de ikke fremmed for å anbefale sine egne tvilsomme metoder. Salpeter i pulverform ble anbefalt for å fjerne fregner, og fenol kunne hjelpe mot kutt og sår. De som hadde vært «utsatt for lave og fornedrede» mennesker, burde bruke fortynnet svovelsyre (et sterkt konserveringsmiddel) – men hvis det ble gjort feil, kunne det ødelegge «alle parasitter, mennesker eller kjæledyr»! Heldigvis anbefalte «Ugly Girl Papers» at man unngikk å bruke saltsyre som ansiktsvask, slik en kvinne hadde gjort, fordi det kunne forårsake blemmer.

Artiklene beskrev i grunnen bare en hel industri som på slutten av 1800-tallet var viet kvinners skjønnhet. Motemagasiner ga helsides annonseplass til salonger der man kunne få skjønnhetsbehandlinger. «Ugly Girl Papers» skulle gjøre det mulig for kvinner å forskjønne seg selv i sitt eget hjem, og lage sine egne remedier. Men selv om artiklene kanskje hadde som mål å oppmuntre kvinner til å gjøre det beste ut av sitt naturlige utseende, avslørte åpenbart tittelen og noen av kurene at bare visse typer utseende var akseptert.

FORFATTEREN BAK SKJØNNHETENS MANIFEST

«Ugly Girl Papers» ble skrevet av en ung amerikansk mor.

Ugly Girl Papers» ble skrevet av Susan Dunning Power, som senere også skulle skrive en håndbok for barn om etikette og gode manerer. Magasinartiklene hennes var bare en del av en lang forfatterkarriere.

Da hun skrev «Ugly Girl Papers», var hun i slutten av 20-årene, og hennes eneste barn, Andrew, var liten. Det er godt mulig at morskapet og utmattelsen påvirket henne til å tenke på hvordan hun kunne se mer våken, ungdommelig og samlet ut, og til å undersøke metoder for å «forskjønne» ikke bare seg selv, men også andre kvinner og jenter i USA.

Susan ble født som Susan Ann Dunning i Indiana i 1845. Faren Alva, en presbyteriansk prest, var fra staten New York, og moren Ellen var fra Boston. Hun var den eldste av flere barn. Hun vokste opp i Indiana og Wisconsin, og etter at hun giftet seg med ektemannen Felipe, levde hun i et belest hjem der hun kunne skrive for en rekke ulike publikasjoner.

Faktisk skrev Susan artikler for *Chicago Tribune* allerede før hun nådde tenårene. Senere ble hun ansatt i både Chicago-avisen og *New York Tribune*, og hun skrev også oppskrifter til en kokebok for kvinner i Chicago. Selv om hun brukte sine virkelige initialer ved utgivelsen av «Ugly Girl Papers» i *Harper's Bazaar*, skrev hun vanligvis under pseudonymet Shirley Dare.

Susan ble enke i 1910. I 1922 ble hun alvorlig forbrent i en husbrann, og døde tragisk nok av skadene.



Susan Dunning Power skrev «Ugly Girl Papers» som en serie for *Harper's Bazaar*. De populære artiklene ble etter hvert samlet i en bok.

© Getty Images

BRANNEN PÅ TRIANGLE SHIRTWAIST FACTORY

Tragedien som banet vei for arbeidernes sikkerhet.

På 1900-tallet hadde New York City mer enn 30 000 arbeidere i klesindustrien. Mest utbredt var produksjonen av shirtwaist, en praktisk bluse med knapper som ble brukt av mange kvinner i arbeiderklassen. Disse ble produsert på den beryktede Triangle Shirtwaist-fabrikken. Kvinnene ble utnyttet av underleverandører og sjefer som brydde seg lite om de mest grunnleggende arbeiderrettighetene, og det var også lite fokus på de mange brannfarene i bygningen – den hadde allerede brent to ganger i 1902. Brannen 25. mars 1911 var imidlertid den desidert verste. Selv om den førte til at det ble innført nye lover, var det for sent for de 123 kvinnene og 23 mennene som omkom.

BEGYNNER PÅ JOBB

De fleste av de 500 tekstilarbeiderne ved Triangle Shirtwaist Company-fabrikken var italienske og jødiske innvandrerkvinner mellom 15 og 23 år, og de jobbet i åttende, niende og tiende etasje i Asch-bygningen i New York City. Det var forventet at de skulle være klare til sine 12-timers arbeidsdager klokken 7 om morgenen, om ikke tidligere, og for det fikk de mellom 7 og 12 dollar i ukelønn.

PRODUSERE KLÆR

Arbeidet var hardt. Sjefene plasserte en haug med stoff på den ene siden av symaskinen til hver enkelt arbeider, og de måtte rekke å sy alt innen dagen var omme. De som fikk akkordlønn, tjente mer jo raskere de arbeidet, men de satt så trangt at de ofte måtte gå sidelengs for å komme seg bortover rekkene.

TOALETTPAUSE

Hvis kvinnene måtte på toalettet, hadde de to valg: De kunne gå på toalettet i løpet av den ene toalettpausen de hadde hver dag, eller de kunne gjøre sitt fornødne på gulvet. Toalettet lå i en annen bygning, og for å hindre at arbeiderne snek seg ut for å hvile eller stjele ting, låste eierne dørene til trappeoppgangene og utgangene.



LUNSJTID

Lunsjen måtte gjøres unna på en halvtime, men det var et kjærkomment avbrekk, ikke bare fra pedalarbeidet med symaskinene, men også fra de bjeffende sjefene som kjeftet og ropte til dem hele dagen. Det eneste dagslyset tilfalt de heldige som jobbet på raden nærmest vinduene. Resten av fabrikken var opplyst av gasslamper.

FAGFORENINGER REKRUTTERER

Tekstilarbeiderne hadde allerede streiket på grunn av arbeidsforholdene sine i 1909, da 20 prosent av arbeidsstokken på Triangle la ned arbeidet. Det fikk 20 000 arbeidere ved andre fabrikker til å gjøre det samme. Men det var en kamp å få Triangle-sjefene til å gå med på endringer, og arbeiderne ble nektet å melde seg inn i fagforeninger. Til tross for dette fortsatte forsøkene på å verve andre inn i International Ladies' Garment Workers' Union.

BRANN! BRANN!

Under de store arbeidsbenkene som symaskinene sto på, var det store søppelkasser som inneholdt papirmønstre og stoffrester. Da folk skulle gå hjem for dagen den 25. mars 1911, tror man at en tent fyrstikk ved et uhell ble sluppet ned i en av disse søppelkassene i åttende etasje. En bestyrer forsøkte forgjeves å slukke brannen med en bøtte vann mens en bokholder forsøkte å advare de som befant seg i de øvre etasjene. Brannen spredte seg.

EVAKUERINGSFORSØK

En forbipasserende oppdaget røyk som veltet ut av vinduene mens brannen slukte hele etasjen. Han slo alarm, mens kvinnene inne i huset forsøkte å evakuere så raskt som mulig. Noen klarte å komme seg ned branntrappen før den kollapset under varmen og vekten deres. Andre prøvde heisene, men de som forsøkte å komme seg ut gjennom trappeutgangene, fant dem låst. Mange brant til døde.

DØDSTALL

Brannmannskapene håpet å kunne redde dem, men stigene nådde bare opp til sjette etasje. I desperasjon hoppet mange kvinner – noen i grupper – ut i døden. Heisen hadde også gitt etter under vekten av dem som forsøkte å rømme. Noen klarte å komme seg opp på taket og videre til andre bygninger. Brannen krevde 146 menneskeliv.



Av de 146 som omkom, hadde 58 hoppet ut av den brennende bygningen i desperasjon.

Arbeiderne i tekstilfabrikkene jobbet svært lange arbeidsdager med dårlig lønn under trange, ofte kvelende varme forhold.

© Alamy

DE GLADE TJUEÅRENE

Mens verden pustet lettet ut etter første verdenskrig, gjennomgikk moten sin egen revolusjon da den trådte inn i jazzalderen – skjørtelengdene krøp oppover, korsettene ble kastet, og unge, smarte mennesker danset seg inn i de glade 20-årene ...

Skrevet av Catherine Curzon



I tiårene før første verdenskrig var den moteriktige kvinnefasongen et umiskjennelig resultat av imponerende ingeniørarbeid. Med midje i størrelse vepsetalje, lange skjørt og en barm som ble holdt på plass av et stivt korsett, var kvinnene ikke formet av naturen, men av sterke underplagg, stativer og «bur» som ikke fremhevet kvinnens kroppsbygning, men snarere skapte og overdrev illusjonen av den, ved å snøre inn her og løfte opp der. Klærne var ofte ukomfortable, og totalt upraktiske for kvinner som ønsket å gjøre noe utover de enkleste små bevegelser. Unge kvinner ble grepet av glamouren og spenningen i den gryende jazzalderen og skydde nå ubehagelige undertøyet som hadde hemmet deres mødre og bestemødre.

«Denne stilen ga kvinnene en mer androgyn kroppsform.»

FRIE OG GLADE

Kvinnene som fulgte moten på denne tiden, ble i USA og England kalt «flappers». Skjørtelengden krøp opp fra ankelen til kneet, og for de mest vågale til og med over kneet. Også de som regnet seg selv som bluferdige, nølte ikke med å vise seg i kjoler som blottla de hittil skjulte leggene, som nå hadde fått silkestrømper. Fasongen som tidligere hadde basert seg på krinoliner og korsetter, ble nå omformet av nyetablerte motehus. Dette var en respons på kravet om en ny enkelhet og egne statement-plagg.

På 1920-tallet ble midjen lavere, og lange, rette linjer erstattet kurver og innsnørte liv. «La garçonne»-looken, som pionerer som Coco Chanel formidlet til verden, er blitt kjent gjennom den typiske flapper-kjolen, som faller i en firkantet, rett form fra skuldrene og ned til knærne. Denne kjolestilen ga kvinnen en mer androgyn kroppsform og dyrket enkelhet i stedet for overdådighet. Når en moteriktig kvinne ønsket å pynte seg, gjorde hun det ikke med krinoliner, korsetter eller lag på lag med stoff, men med glitrende juveler og perler eller broderier og strass. Formene var fortsatt enkle, men det var fjær eller glitrende ornamentikk som utgjorde detaljene på aftenkjolen.

For kvinner med et begrenset budsjett åpnet de nye lookene en hel verden av muligheter.



Moten på 20-tallet var rimelig, tilgjengelig og komfortabel.

Fasjonable kjoler trengte ikke lenger metervis med stoff, og det var enkelt å skape en flapper-look med rimelige tekstiler. Det som tidligere hadde vært forbeholdt de rike, ble nå innen rekkevidde for de fleste kvinner. Selv smykkene ble mindre ekstravagante; i stedet ble man oppfordret til å bruke noen få statement-smykker, og disse kunne være like enkle og elegante som kjolene de var ment å passe til.

Etter århundrer med parykker og overdådige frisyrer, avviste 20-tallets kvinnemote alt som krevde timevis i frisørstolen. Kvinnenes nye, aktive livsstil kunne ikke hindres av frisyrer som gjorde at jentene ikke kunne bevege hodet når de danset charleston. I stedet klippet kvinnene håret i korte, glatte frisyrer. Hårstellet gikk raskt, og de kunne også kunne være sikre på at sveisen ville overleve hele dagen – og natten. Dette var ulikt alt som hadde vært før, og frisyren ble et symbol på jazzalderen.



Denne Erté-kjolen var høyst moderne, med sin rette midje og egyptiske motiver som gjenspeilte folks fascinasjon for Det gamle Egypt etter oppdagelsen av Tutankhamons grav i 1922.

EN FLAPPER

Hva gikk kvinnene på 20-tallet kledd i?



BOB-FRISYRE
Etter nylig å ha vunnet stemmerett i USA, lette kvinner på 1920-tallet etter måter å markere sin uavhengighet og politiske frihet på. Et godt eksempel på dette var å ta et oppgjør med gamle ideer om at kvinner måtte ha langt hår. Bob-frisyren var kontroversiell på den tiden, men ble en stor hit blant den unge generasjonen som fant sin egen stemme og stil.

SMYKKER
Inspirert av minimalistiske kunstneriske trender beveget 1920-tallets smykker seg mot et mer art deco-inspirert og forenklet design. Et godt eksempel på dette er de ikoniske lange perlekjedene som er typiske for den klassiske flapper-looken. Disse hadde den ekstra fordelen at de beveget seg mye når flapperen danset, noe som også var en viktig del av estetikken.

SMINKE
Fremskritt innen kosmetikk kombinert med et ønske om et dristig utseende førte til at flapperne brukte mer sminke, og mer fargerik sminke, enn tidligere. Med håndspeil og metalletuier til leppestiften ble det også lettere å sminke seg på farten. Sminken kunne dermed fikses eller påføres på nytt i løpet av dagen eller kvelden.

RETTE LINJER
I tråd med frigjøringsånden ble kvinnene nå fri fra korsettets trange innsnøring. Idealet om feminine kurver ble forkastet til fordel for en mer rektangulær figur som ga et androgynt uttrykk. Flapperkjolene spilte på dette med sine enkle, rette linjer. Der undertøyet tidligere hadde fulgt og formet kurvene, forsøkte det nå å skjule dem.

RØYKING
En del av den seksuelle frigjøringen av kvinner på denne tiden innebar å etterligne atferd som ble ansett som maskulin, eller i det minste «ukvinnelig». Det innebar overdreven drikking (enda mer risikabelt midt under forbudstiden), banning og røyking i offentligheten. Sigarettmunnstykker holdt asken borte fra kjolen og røyken litt lenger unna øynene eller hatten. De hadde også den ekstra fordelen at man fikk mer oppmerksomhet rundt røykingen.

KORTE SKJØRT
Utover 1920-tallet ble skjørtelengden kortere, og i siste halvdel av tiåret gikk den til rett under kneet, eller rett over. Å vise frem beina var enda en skandaløs opprørshandling fra kvinnenes side, som markerte avstand til det undertrykkende synet på kvinnekroppen som hadde hersket frem til da. Kortere skjørt passet også godt sammen med den løsere passformen som ga større bevegelsesfrihet.

ØKONOMI
Flapperstilen var ikke bare tilgjengelig for den rike eliten og de bedrestilte klassene. Selv om det definitivt kunne finnes dyre varianter av stilen, kunne kjolene lages relativt enkelt hjemme, og tilbehøret var også billig. Tiåret startet med en økonomisk boom, og dette var en trend som enhver kvinne kunne etterligne.



Kvinner forkastet tidkrevende hårstell til fordel for enkle, vedlikeholdsfrie frisyrer.

Iført tidsriktige vide langbukser var feststemte gutter ivrige etter å vise frem motesansen sin.

MENN PÅ BYEN

For menn innebar ikke 1920-tallets mote en dramatisk endring, men endringen som kom var ikke mindre velkommen. Menn som hadde vært i uniform etter krigen, ønsket å vise frem sin individualitet når de kom tilbake. De smale, identiske dressene fra tidligere generasjoner var ikke lenger nok.

På 1920-tallet ble man oppmuntret til å uttrykke seg selv når det gjaldt mote. Selv om smale passformer kunne fremheve en sofistikert manns naturlige kroppsbygning, var det ikke alle som ønsket å bære en skreddersydd perfekt kroppsnær dress. Noen menn foretrakk «Oxford bags», lange vide bukser, eller eplenikkers, mens andre omfavnet tweed eller nålestripete dressbukser. På samme måte som kvinner ønsket å uttrykke sin individuelle personlighet gjennom klær, ga klærne også mannen mulighet til å vise verden hvem han var. Mennene ønsket å etterligne filmstjernenes look, og valgte en maskulin fasong med stivede, hvite skjorter og fargerike slips og sløyfer.

På 1920-tallet ble til og med fottøy og yttertøy et uttrykk for mannens karakter og sosiale status. For mange er «spektatorsko», tofargede skinnsko i svart og hvitt, selve symbolet på tiåret, mens for den unge, ekte mannlige fashionistaen var det ingenting som kunne måle seg med en pelsfrakk av vaskebjørn. Denne moten var svært populær blant mannlige studenter, som iførte seg lange kåper laget av vaskebjørnpels og kjørte fra fest til fest i åpne biler, utstyrt med et par spektatorsko og kanskje en stråhatt. Det var en stil som uvegerlig ble forbundet med ungdommelig livsglede.



Klærne for både menn og kvinner på 1920-tallet ble løsere og mer komfortable.



1920-tallsmoten gjorde at flere menn fikk råd til å eie en dress.

Kvinner omfavnet estetikken som krevde mindre vedlikehold.



Chanel var utenfor rekkevidde for folk flest, men billigere kopier ble populære.

MOTE TIL FOLKET

På 1920-tallet ble mote tilgjengelig for mange som før hadde opplevd at en moderne garderobe var uoverkommelig. Industrielle produksjonsprosesser og mindre behov for overdådige kjoler, store mengder stoff og underkjoler gjorde at kvinner kunne ha en moteriktig stil også med enkle kjoler. Samtidig som eksklusive motehus satte trender for de velstående, ble disse trendene kopiert og solgt i store opplag av varemagasinene. Selv om bare noen få hadde råd til en original Chanel, hadde mange flere råd til massemarkedsversjonen. Stoffene som ble brukt, var kanskje ikke så luksuriøse, men det var det ingen som kunne se ved første øyekast.

Det samme gjaldt også for herreklær. Med oppblomstringen av industri og produksjon var skreddersydde dresser ikke lenger forbeholdt de velstående. Nå kunne en mann med en langt mer beskjeden økonomi fortsatt kle seg med stil, med nye eplenikkers eller en raff dress à la The Great Gatsby.

Selv de som bodde utenfor storbyene, kunne ta del i de nye moterendene. Varemagasinene sendte ut kataloger som ble distribuert over hele USA, slik at selv de som bodde i de mest avsidesliggende delene av landet kunne bestille fasjonable klær. For første gang i historien var stilen til de mest velstående – eller i det minste en rimelig versjon av den – innen rekkevidde for den jevne mann og kvinne.

Det var i sannhet en banebrytende revolusjon som feide inn i moteverden på 1920-tallet. Den var ikke bare en videreutvikling av det som hadde vært før, men en fullstendig ny og frisk bølge. Ting skulle aldri bli det samme igjen.

«Det var ikke bare en videreutvikling av det som hadde vært før, men en helt ny og frisk bølge. Ting skulle aldri bli det samme igjen.»

Getty Images; Alamy; Met Museumn (gave fra Mrs. F.D. Millet, 1913); rijksmuseum

IKONISK STIL

EDWINA MOUNTBATTENS BRUDEKJOLE

Edwina Mountbattens enkle kjole var et kron-eksempel på moten i de glade 20-årene.

Edwinas skreddersydde kjole kjennetegner alt av 1920-tallets glamour.

Edwina Mountbattens brudekjole

BRUDEN BAR SØLV
Georg 5.s datter, prinsesse Mary, hadde kledd brudepikene sine i sølv i bryllupet sitt i 1922, og nå gjorde Edwina det samme med brudekjolen. Den blendende kjolen og sløret var laget av vevde sølvtråder, spesiallaget for kjolen.



DIADEM AV APPELSINBLOMSTER
Som mange andre kongelige bruder bar også Edwina appelsinblomster i håret. De var formet til et høyt, kroneformet diadem som holdt det tynne tyllsløret på plass. Blomstene symboliserer lykke og fruktbarhet.

FASJONABLE BLOMSTER
Brudebuketten besto kun av et par stilker madonnaliljer, som symboliserer renhet og kyskhet. Edwinas brudepiker bar ridderspor, som også ble brukt til å dekorere kirken.

20-TALLSSTIL
Kjolen hadde alle kjennetegnene til den tidlige 20-tallsmoten med sin enkle figur. Den lave midjen hadde et bånd av sølvfarget vevstoff som falt ned fra hver side, dekket av perler og diamanter.

MODERNE OG BLUFERDIG
Kjolen blander siste mote og kongelige krav til diskresjon med sin runde hals, ekstra lange ermer og et ankellangt skjørt, som avsluttes med en oppbrettet skjørtekant.

KOSTBARE BLONDER
To stykker Point de Venise-blonder løp ned langs hver side av det 1,2 meter lange slepet, som også inneholdt antikke spanske blonder. Begge var gaver fra Edwinas grandtante, fru Cassel.



HAUTE COUTURE
Det var motehuset Revillon som skapte Edwinas kjole. Hun ba dem også om å lage kjolene til brudepikene sine. Edwinas syv ledsagere var kledd i trendy ridderspore-blått med sølvblonder i håret.

© Alamy, Getty, Thinkstock, Julia Lillo

OMSTRIDT MOTEDRONNING

Coco Chanels imponerende suksess og tvilsomme ettermæle.

Skrevet av Christopher Evans

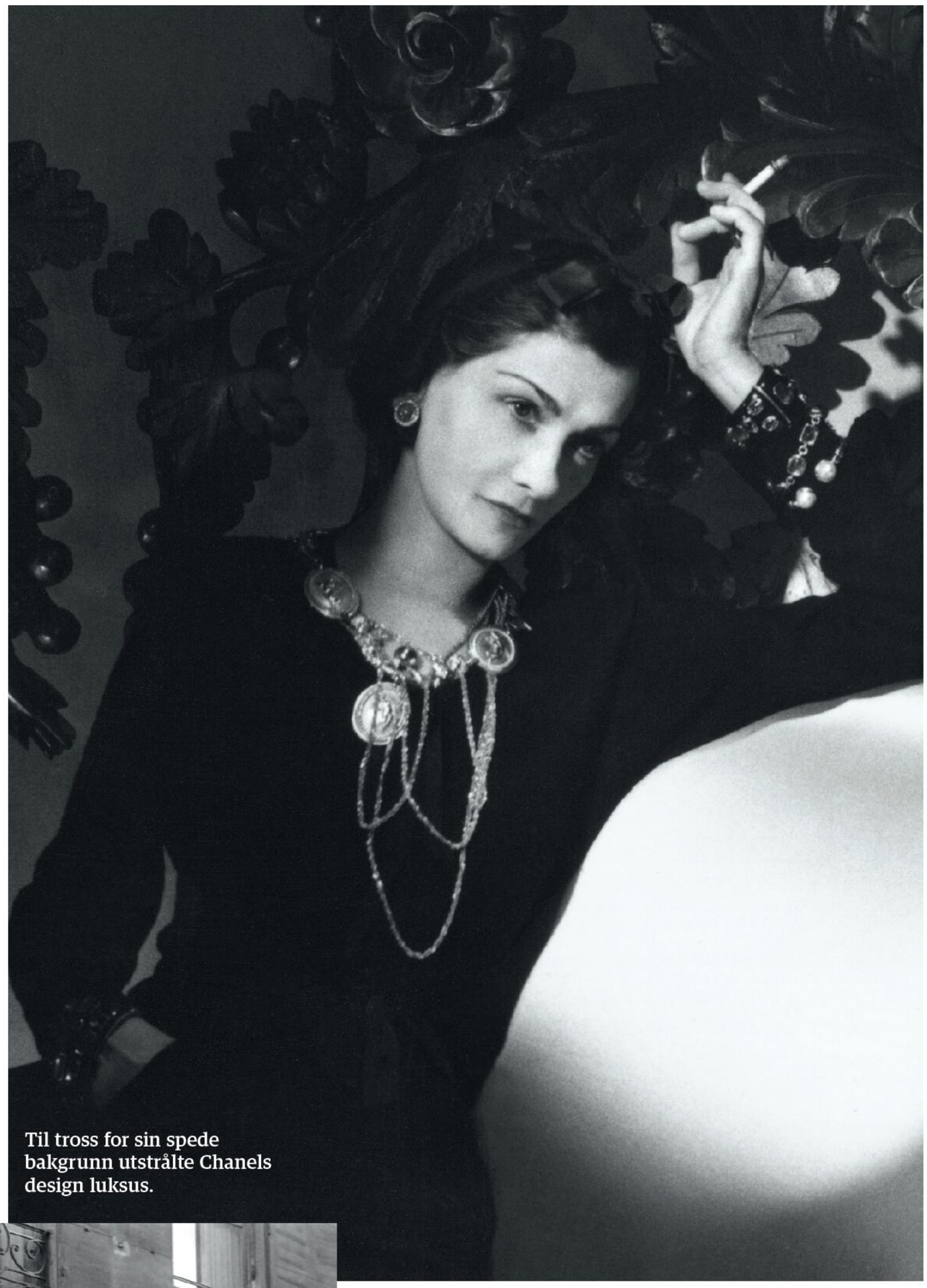
Chanel No. 5, den lille sorte, det ikoniske monogrammet – disse legendariske kjennetegnene på Chanel-merket er umiddelbart gjenkjennelige i dag, selv for dem som er lite interessert i luksusmerker. Coco Chanels klassiske innovasjoner forandret moteindustrien og kvinners antrekk. Hun er uløselig knyttet ikke bare til haute couture, men også til mainstream popkultur og massemote.

Men hvem var Coco Chanel, og hvordan ble hun så legendarisk, til tross for kontroversene som fortsatt svirrer rundt hennes fortid den dag i dag?

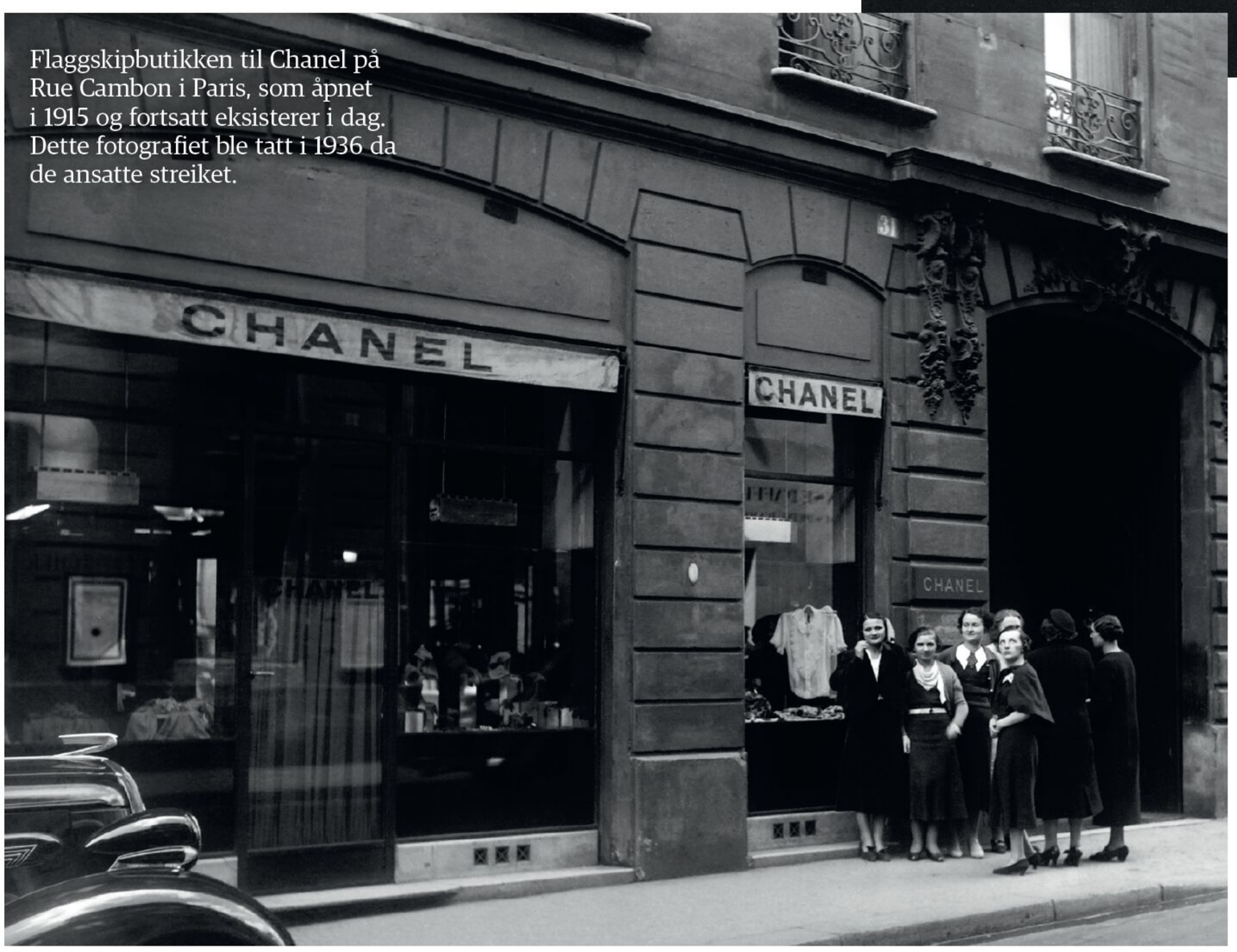
Moteikonet ble født Gabrielle Chanel i 1883, som datter av en vaskekone og en gateselger. Hun vokste opp i dyp fattigdom på den franske landsbygda. Moren døde da Gabrielle var elleve år gammel, og faren overlot henne og søsknene hennes til et barnehjem i et kloster. Her skal hun ha lært å sy klær.

Hennes første jobb etter at hun forlot klosteret, var som syerske, samtidig som hun begynte å synge på kafeer og salonger. En av sangene på repertoaret hennes var «Ko Ko Ri Ko», og det er denne melodien som skal ha gitt henne kallenavnet Coco.

«Chanels legendariske stil er umiddelbart gjenkjennelig i dag.»



Til tross for sin spede bakgrunn utstrålte Chanels design luksus.



Flaggskipbutikken til Chanel på Rue Cambon i Paris, som åpnet i 1915 og fortsatt eksisterer i dag. Dette fotografiet ble tatt i 1936 da de ansatte streiket.

Samtidig som hun sjonglerte karrieren som syerske om dagen og klubbsangerinne om kvelden, tilbrakte Coco Chanel også tid i de franske sosietetskretsene, der hun møtte mange velstående menn. Som 23-åring ble hun elskerinnen til en tekstilmoguls arving og levde et liv i luksus på slottet hans, der han pyntet henne opp med diamanter og perler. Han ga henne også materialene og ressursene hun trengte for å bli modist – og designe og skape sitt eget merke av damehatter.

Tre år senere innledet Chanel et forhold til en av elskerens beste venner – Arthur Capel, en engelsk polospiller og skipsmegler. Det var med Capels økonomiske støtte at Chanel kunne åpne sin første butikk – Chanel Modes – i Paris, der hun markedsførte og solgte hattene sine.

To butikker til skulle følge, og Chanel utvidet til å designe og produsere dameklær. På 1910-tallet var dameklær fortsatt preget av stive korsetter,



Chanels originale «lille sorte» fra 1926.

festet med knapper og snøring, og var i det hele tatt svært tidkrevende. Inspirert av herreklærnes frittflytende og uformelle design begynte Chanel å skape klær i jersey. Dette materialet ble ansett som «dårlig» og ble på den tiden egentlig bare brukt til å lage herreundertøy. Resultatet ble Chanels jerseygenser, et enkelt klesplagg som kunne tas på over hodet, og som forenklet og moderniserte kvinnemoten på et øyeblikk.

Hennes revolusjonerende design og ukonvensjonelle bruk av slike materialer ble snart lagt merke til av berømte filmstjerner og de velstående jettsetterne. Etter hvert som imperiet hennes ekspanderte med butikker på Rue Cambon i Paris, økte også suksessen, og i 1918 var hun i stand til å betale tilbake Capels investering i sin helhet.

Ambisjonene hennes stoppet ikke der. I 1921 ble parfymen Chanel No. 5 født. Parfymen var den første duften som ble oppkalt etter et



Coco Chanel i *Vogue* 1954.



Chanel så på visningene sine fra et skjult sted over salen.

«Med oinspirasjon fra herreklær begynte Chanel å skape plagg i jersey.»

motehus, og den var inspirert av og designet for å appellere til 1920-tallets frigjorte «flapper»-subkultur av kvinner. Parfymen ble en fenomenal økonomisk og kulturell suksess, satte Chanel på verdenskartet og ble selve bærebjelken for hennes enorme rikdom.

Deretter kom den lille sorte kjolen. Etter første verdenskrig var sort en vanlig farge i Frankrikes gater, forbeholdt enker som sørget over sine menn som falt i krigen. Dette skal ha inspirert Chanel til å bryte tradisjonen nok en gang og bruke fargen til et enkelt og allsidig plagg som kunne brukes til praktisk talt alle anledninger, både dag og kveld. Den ble nok en stor suksess for Chanel, og det enkle designet og brede appellen gjorde den utrolig populær over hele verden – den dukket til og med opp i amerikanske *Vogue*.

Den lille sorte, som den ble kalt, ble et viktig bidrag til hvordan Chanels design brakte strømlinjeformet minimalisme til den franske motescenen, som tidligere hadde vært kjent for pomp og prakt.

Da Frankrike falt til Tyskland i 1940, ble Chanel tvunget til å stenge motehuset sitt. Men rikdommen og de sosiale forbindelsene hennes gjorde at hun kunne fortsette å bo på Hotel Ritz i Paris, som nå var blitt nazistenes hovedkvarter. Her møtte hun baron Hans Günther von Dincklage, en høytstående tysk offiser, som hun forelsket seg i. Selv om graden av hennes samarbeid med nazistene er omstridt blant biografer og krigshistorikere selv i dag, er det velkjent at hun var antisemitt og involvert i Abwehr, den tyske etterretningstjenesten.

Noen har hevdet at hun handlet utfra rent overlevelsesinstinkt, men mye tyder på at hun hadde en mer opportunistisk motivasjon.

Da jødene for eksempel ble tvunget til å gi fra seg virksomhetene sine etter innføring av raselovene, forsøkte Chanel å utnytte denne antisemittiske politikken til sin egen fordel. Da hun skapte parfymen sin, hadde Chanel inngått en kontrakt med de jødiske forretningsmennene Wertheimer-brødrene om å produsere og distribuere Chanel No. 5, der de skulle beholde størstedelen av fortjenesten. Chanel hadde lenge vært misfornøyd med forretningsavtalen, som innebar at de tjente enorme summer på oppfinnelsen hennes, og så muligheten til å be nazistene om å gi henne kontrollen over virksomheten tilbake.

Chanels anstrengelser ble imidlertid forpurret, da det viste seg at Wertheimer-brødrene hadde flyktet til Amerika og gitt aksjene sine til en forretningsmann som ikke var jøde og derfor ikke ville bli rammet av nazistenes lover.

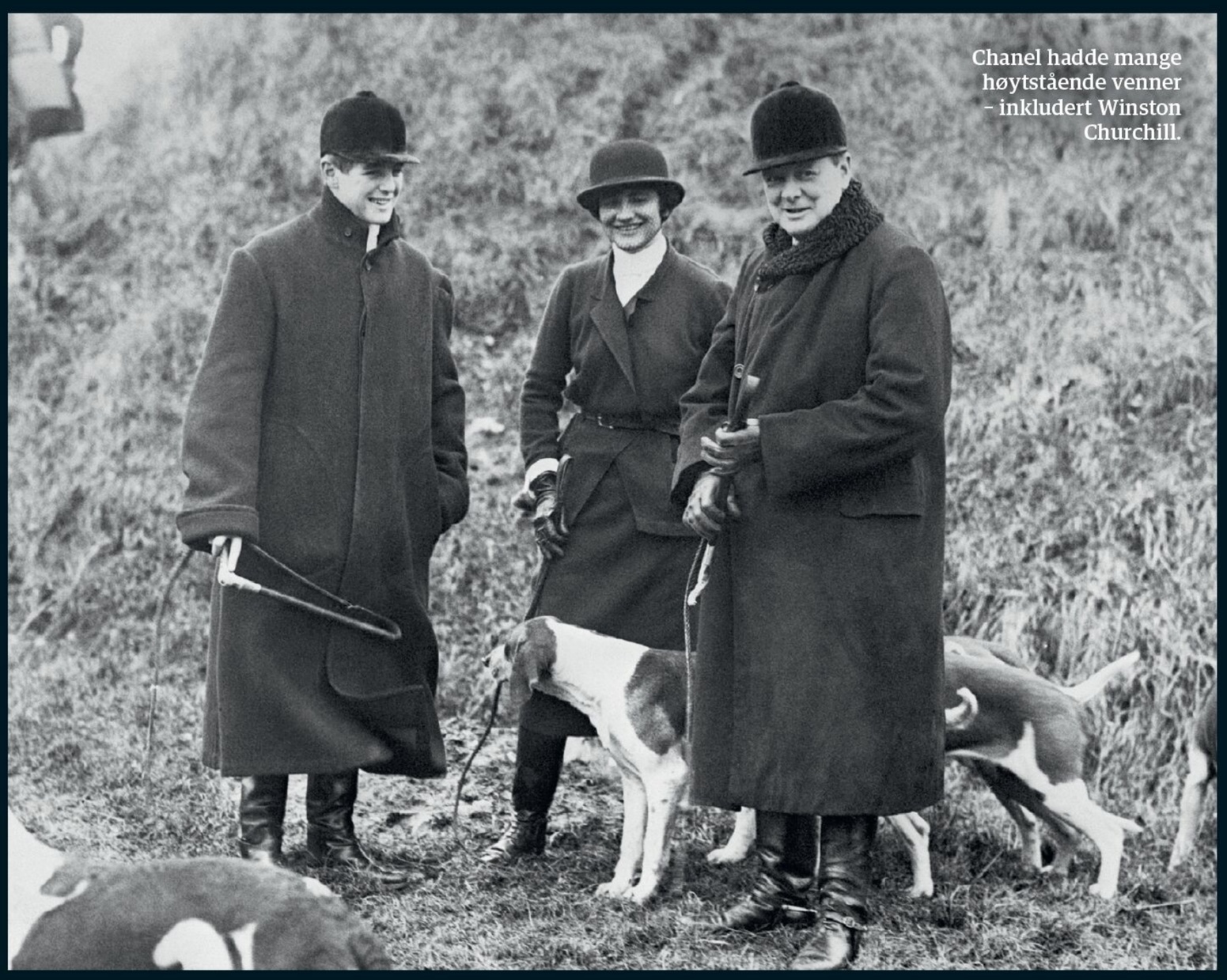
Vi har dokumenter som forteller at Chanel ble agent F-7124 i 1941. Da sendte Abwehr henne til Madrid. Under kodenavnet «Westminster» – som hun hadde fått på grunn av sin tidligere affære med hertugen av Westminster – og under dekke av å diskutere forretninger, reiste hun til Spania, der hun ifølge opptegnelser møtte en britisk diplomat. Lite annet er kjent om hva Chanel gjorde i Madrid, men kort tid etter at hun vendte tilbake til Frankrike, ble hennes fengslede nevø løslatt fra en tysk fangeleir, noe som avslører den potensielle motivasjonen bak hennes lefling med spionasje for nazistene.

Chanel skulle igjen begi seg ut på et oppdrag for tyskerne i 1943, da hun forsøkte å smugle et brev fra SS til sin gamle venn, den britiske statsministeren Winston Churchill. Brevet skulle informere Churchill om at høytstående offiserer i SS ønsket å forhandle frem en fredsavtale utenom Hitlers autoritet. Chanel forsøkte å bruke en gammel venninne fra sosieteten, Vera Lombardi, til å få brevet til den britiske ambassaden. Planen gikk imidlertid i vasken da Lombardi innrømmet sin rolle i planen overfor myndighetene, samtidig som hun anga Chanel som tysk spion og tvang henne til å flykte tilbake til Paris.

Da krigen tok slutt, ble Chanel arrestert av franske myndigheter og avhørt om sin rolle hun



Selv om hun aldri giftet seg, hadde Chanel en rekke høyt profilerte affærer, blant annet med hertugen av Westminster.



Chanel hadde mange høytstående venner – inkludert Winston Churchill.

LUKTEN AV SUKSESS

Historien bak verdens mest berømte parfyme.



En reklame for parfymen fra 1927. Det ryktes at flaskedesignet var inspirert av whiskykarafler.

Parfyme for kvinner på slutten av 1910-tallet kom i to former – en enkel blomsterduft for «respektable» damer, og tyngre musk-dufter for arbeiderklassekvinner og prostituerte. Da Coco Chanel bestemte seg for å lage sin egen parfyme, ville hun på sin typisk banebrytende måte skape noe nytt og revolusjonerende, i tråd med den mer frigjorte «flapper»-kvinnen som vokste frem på den tiden. Chanel så for seg en parfyme som blandet både de lette blomsterduftene og de sterkere, mindre diskrete aromaene, som appellerte til alle typer kvinner. Hun satte i gang og rekrutterte den berømte parfymøren Ernest Beaux, som hadde utviklet parfymer for den russiske kongefamilien, og skisserte sin visjon om en frisk duft som kunne vare. De fleste friske dufter på den tiden ble laget med sitrusnoter, men disse holdt seg ikke særlig lenge.

Beaux jobbet i flere måneder og presenterte Chanel for ti forskjellige prøver. Av dem valgte hun nummer fem, og resten er historie.

Hemmeligheten bak duften var aldehyder – en gruppe syntetiske ingredienser som tilførte parfymer ulike lukter. Den distinkte «såpelukten» bidro til å skape den «rene» duften Chanel var ute etter, og styrken gjorde at den holdt lenge.

Sammen med et unikt, enkelt design på glassflasken, som skilte seg ut fra datidens mer forseggjorte flakonger, ble No. 5 en kjempesuksess. Duften ble den økonomiske bærebjelken i Chanels imperium.

Parfymen er fortsatt en storselger i dag, og filmstjerner som Nicole Kidman, Marilyn Monroe og til og med Brad Pitt har reklamert for den.

COCO LEDER AN

Fire nyskapende bidrag motepioneren ga til dememoten



CHANEL BRETON-TOPP

Breton-stripene – et enkelt blått- og hvitstripet design – ble opprinnelig tatt i bruk av den franske marinen som uniform i 1858. Den ble deretter typisk for fiskere og sjømenn, og i 1917 innlemmet Chanel den i sin kolleksjon med maritimt tema og gjorde den populær blant folket.



CHANEL 2.55-VESKEN

Vesken er oppkalt etter datoen den ble laget (februar 1955), og på den tiden var Chanel 2.55-vesken annerledes enn alle andre vesker. Med sitt unike quiltede design var det den første damevesken som kom med en lengre stropp, slik at den kunne bæres over skulderen.



CHANEL TOFARGET SLINGBACK

De tofargede slingback-skoene var designet for komfort fra dag til kveld og til enhver anledning, og gjorde opprør mot datidens skotøy for kvinner. De to fargene gjorde det ikke bare mulig å bruke skoen til en rekke ulike antrekk, men den beige fargen gjorde også foten slankere og lengre, mens den svarte spissen gjorde enden kortere og skjulte eventuell slitasje.



CHANEL PERLEKJEDE

Chanel var en stor fan av perler og brukte dem sammen med andre typer edelstener og pynt. Ettersom ekte perler var så sjeldne og enormt dyre, var kvinner redde for å gå med det ute på gaten. Chanel var den første designeren som innførte uekte perler i sine design, noe som ga et tryggere alternativ for kvinner som fortsatt ønsket å se elegante ut.

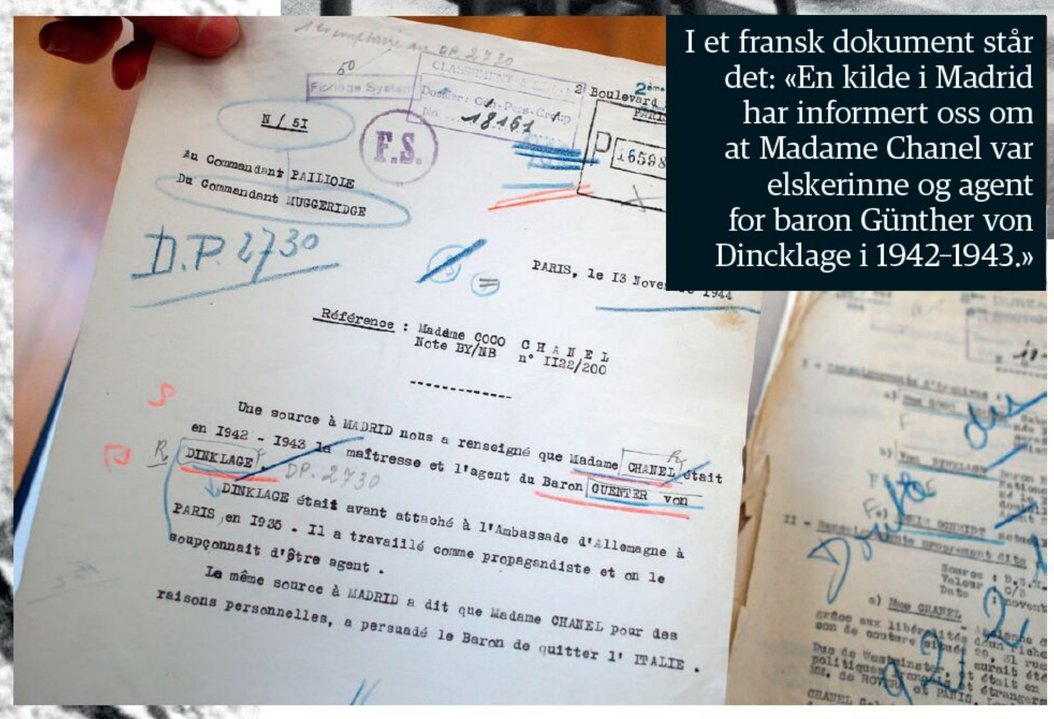
Modellen Paule de Mérindol bærer en Chanel-drakt med slingback-sko mens hun poserer utenfor selskapets butikk i Paris.



Chanel fotografert i 1954 i sin nå ikoniske tweeddrakt. Mens hennes etterkrigsdesign ble latterliggjort i hjemlandet, ville amerikanske kvinner gjerne gå i en Chanel-drakt.



Chanel-modeller deltar i Coco Chanels begravelse 13. januar 1971.



I et fransk dokument står det: «En kilde i Madrid har informert oss om at Madame Chanel var elskerinne og agent for baron Günther von Dincklage i 1942–1943.»

i forhold til nazistene. Hun ble aldri tiltalt, og Chanel skulle senere avsløre at dette skyldtes Churchills inngripen. Da hun ble løslatt, flyktet hun til Sveits.

Nesten et tiår senere, i 1954, i en alder av 71 år, vendte Chanel tilbake til moteverdenen. Hun kunngjorde at hun var i ferd med å «kjede seg i hjel», og satte i gang med å designe en comeback-kolleksjon. Den franske moten hadde på denne tiden blitt forandret av Christian Diors New Look, en stil som nærmest var Chanels motsats – kunstferdig utsmykkede og detaljrike klær med blant annet innsvingte midjer og fyldige skjørt. Stilen ble av mange sett på som motens renessanse etter krigen og et oppgjør med krigstidens enkle klær.

Som et opprør mot dette introduserte Chanel det som skulle bli hennes ikoniske drakt. Chanel valgte igjen et ukonvensjonelt materiale for tiden, og designet den krageløse dressjakken og skjørtet i tweed, blandet med silke og ull, sammen med et kantebånd og knapper som ofte skilte seg fra hovedfargen.

I Frankrike ble comebacket hennes møtt med en kald skulder. Looken ble latterliggjort, kalt gammeldags sammenlignet med Diors New Look. På den andre siden av dammen, i USA, ble drakten derimot svært populær. Til og med førstedame Jackie Kennedy gikk i en slik (som kjent den dagen hennes mann, president John F. Kennedy, ble myrdet).

Chanels comeback førte også med seg lanseringen av den quiltede vesken med gullkjede og de tofargede slingback-skoene, som begge skulle bli klassikere i Chanel-universet og sementere hennes ettermæle som en innflytelsesrik skikkelse i moteverdenen.

På 1960-tallet var kvinner i ferd med å vise mer av kroppen sin, noe som fikk Chanel til å bemerke: «Jeg har kledd opp hele verden, og i dag går den rundt naken!».

Siden hennes død i 1971 har Chanels motehus blitt ledet av en rekke designere, deriblant Karl Lagerfeld, som oppdaterte den berømte Chanel-drakten og holdt merkets design aktuelt gjennom 1980-tallet.

Selv om merket fortsatt er innflytelsesrikt og på moten den dag i dag, er Coco Chanels personlige ettermæle unektelig preget av hennes bånd til nazistene og hennes tvilsomme handlinger under krigen.

Getty Images; Alamy; Topfoto

GJØR DET SELV

Under andre verdenskrig var det rasjonering på klær, men det hindret ikke damene i Storbritannia i å finne måter å holde garderoben oppdatert på – med noen gode tips fra Informasjonsdepartementet.

Skrevet av Catherine Curzon



Kvinner kom sammen på «Make Do and Mend»-sentrene for å dele ferdigheter og utveksle omsydde plagg.

Under krigen opplevde befolkningen i Storbritannia knapphet på alt mulig, og det ble innført rasjonering på mange ting som tidligere hadde blitt tatt for gitt. Den 1. juni 1941 ble også nye klær rasjonert, og slik skulle det forbli helt frem til 1949. Men for en nasjon som allerede var vant til å gjøre det beste ut av situasjonen, var dette bare enda en mulighet til å vise litt fantasi og oppfinnsomhet for å holde klærne nye og garderobene oppdaterte, selv om tekstilene i seg selv ble eldre og eldre.

Årsaken til klesrasjoneringen var enkel. Da stadig flere sivile tok jobb i militæret, var det plutselig uniformer overalt, og Storbritannias tekstilindustri vendte fokuset mot krigsproduksjon. Det var et spørsmål om prioriteringer: Uniformer gikk foran sivile klær i krigstid. Da statsråden for handelsdepartementet, Oliver Lyttelton, kunngjorde klesrasjonering, kom det som en overraskelse for hele landet. Rasjoneringssystemet var imidlertid velkjent for sivilbefolkningen. Fra nå av ble hvert klesplagg tildelt en poengverdi, avhengig av hvor mye materialer og arbeidskraft som var nødvendig for å produsere det. Disse poengene ble omregnet til det antallet kuponger som trengtes for å kjøpe en vare, sammen med et pengebeløp. For eksempel elleve kuponger for en kjole eller åtte for en herreskjorte. Til å begynne med fikk hver voksen en årlig tildeling på 66 kuponger, men i 1946 var dette krympet ned til magre 24 kuponger. Mens barneklær kostet færre kuponger, gikk det langt mer klær til barn som vokste, og derfor fikk småbarnsforeldre ti ekstra kuponger for å gjøre det litt lettere å kle dem. Samtidig opprettet frivillige organisasjoner som Women's Voluntary Service (WVS) stasjoner for innbytte av barneklær for å dekke behovene til barna som vokste opp.

Den 2. juli 1941 publiserte handelsdepartementet «Extension of the Life of Clothing – A Preliminary Investigation». Rapporten hadde som mål å gi sivilbefolkningen teknikker for å få klærne til å vare lenger. Det var imidlertid «Make Do and Mend»-kampanjen i 1942 som virkelig fikk fart på nasjonens fantasi. Dette var et samarbeidsprosjekt



Rasjonskortene for klær ble raskt dagligdags for folk i Storbritannia, selv om de ikke var spesielt velkomne.

«Rasjonering på klær var en mulighet til å vise litt fantasi og oppfinnsomhet.»

SIRENEDRESSEN

Sirenedressen var Winston Churchills favoritt og et must under andre verdenskrig.

I Storbritannia under krigen kunne sirenene lyde når som helst, så sivilbefolkningen var på utkikk etter et plagg som kunne gi beskyttelse og varme hvis de måtte flykte til tilfluktsrommene. Klesindustrien svarte med sirenedressen. Sirenedressen lignet på en kjeledress, og var et heldekkende plagg som kunne tas på utenpå hverdagsklærne i løpet av et øyeblikk. Den hadde brystlommer, folder i ryggen og belte, og noen, men ikke alle, hadde hette. Den ble festet med knapper eller glidelås og var laget av et stoff som var rasjonert, men lett tilgjengelig. Statsminister Winston Churchill var mannen som gjorde sirenedressen populær, og han ble en usannsynlig trendsetter i så måte. Han hadde til og med en i nålestriper for de mer formelle anledningene.

Selv om draktene opprinnelig ble markedsført som enkle å ta på seg i tilfelle et flyangrep, var det ikke flyangrep, men mote som sto i fokus for klesindustrien når det gjaldt salg av sirenedresser eller mønstre til kvinner som skulle lage dem hjemme. Kvinner ble ikke avbildet iført drakten for å søke ly, men for å posere og sosialisere. Med litt pynt, «victory rolls» i håret og et strøk leppestift ble sirenedressen en annen måte for kvinner å uttrykke sin individualitet på. De var komfortable og praktiske, og kunne kles opp eller ned etter eget ønske.

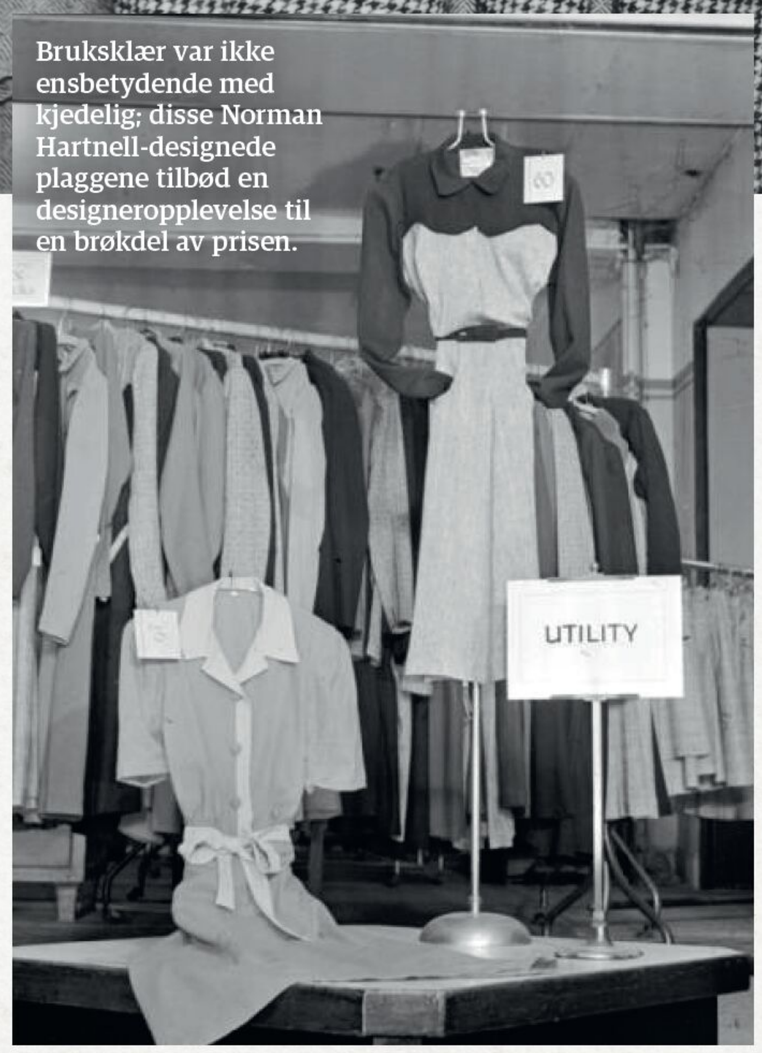
Sirenedressen var også populær blant barn på grunn av sin praktiske og varme funksjon, noe som gjorde den til et virkelig universelt plagg. De var virkelig krigens must-look.



Winston Churchill var en hengiven tilhenger av sirenedraktene sine, og ble en usannsynlig trendsetter i så måte.



En kunde ser gjennom et stativ med damedrakter i London i 1942.



Bruksklær var ikke ensbetydende med kjedelig; disse Norman Hartnell-designede plaggene tilbød en designeropplevelse til en brøkdel av prisen.

mellom myndighetene og en rekke frivillige organisasjoner, deriblant National Council of Social Services, Women's Group on Public Welfare og Women's Institute (WI), som hadde til hensikt å lære folk å sy og reparere klær.

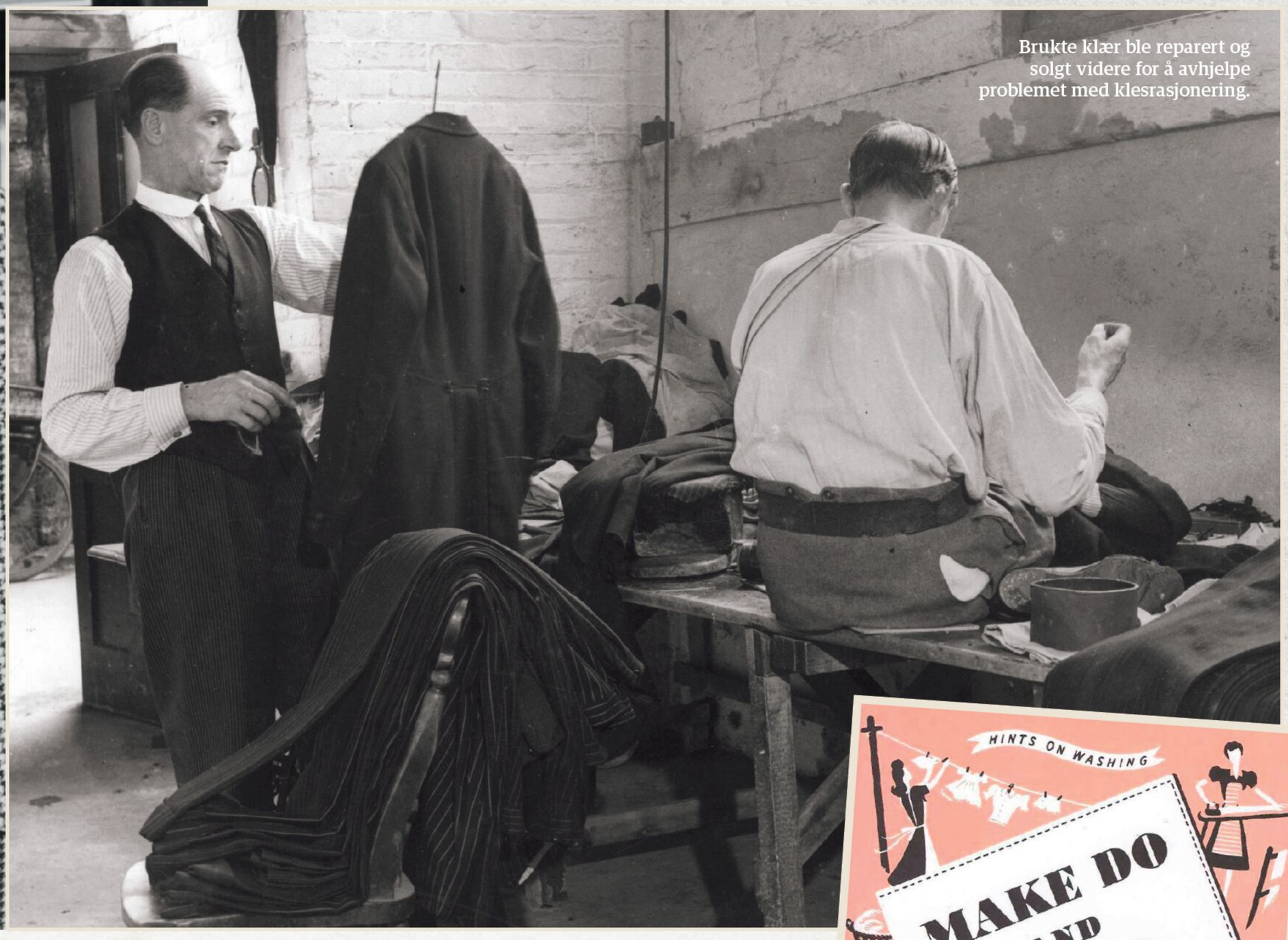
De ga opplæring i skreddersøm, strikking, håndarbeid, reparasjon, stell og oppbevaring av klær. Ved å utnytte disse ferdighetene på riktig måte kunne folk lage sine egne klær fra bunnen av, reparere klær som var skadet eller tilpasse gamle plagg til nye, noe som skulle vise seg å være uvurderlig. I et land som allerede hadde måttet nøye seg med lite lenge, ble ordningen mottatt med entusiasme, og folk stilte opp, klare som alltid til å gjøre en innsats.

I 1943 sendte informasjonsdepartementet ut en informasjonfilm til støtte for Make Do and Mend-kampanjen, med råd om hvordan man kunne gjøre det beste ut av den nåværende situasjonen og lære seg nye ferdigheter som ville gjøre livet enklere. Fokuset var i stor grad på dugnadsånden i en nasjon som dro lasset sammen. Spørsmålet var ikke *om* man kunne lære seg de nye ferdighetene som trengtes, men *hvordan* man skulle implementere dem. Det var heller ikke bare kvinner og husmødre som skulle lære; alle ble oppfordret til å forbedre ferdighetene sine.

Handelsdepartementet ga i 1943 ut et hefte til støtte for ordningen, med praktiske forslag, råd og tips som var lette å følge for nybegynnere. For å gi ordningen et vennlig ansikt ble en figur ved navn Mrs Sew And Sew introdusert i brosjyrer og på plakater, og hun ble raskt gjenkjennelig når hun kom med tips og råd til publikum. Denne vennlige, lille dukken var en dyktig syerske, og i tillegg til instruksjonsbrosjyrene og plakatene ble hun levendegjort via animasjon for å oppmuntre folk til å plukke opp nål og tråd. Å sy klær var billigere og kostet færre kuponger enn å kjøpe ferdige plagg, og folk begynte snart å finne nye måter å utvide garderoben sin på.

Strikking ble et svært populært tidsfordriv,





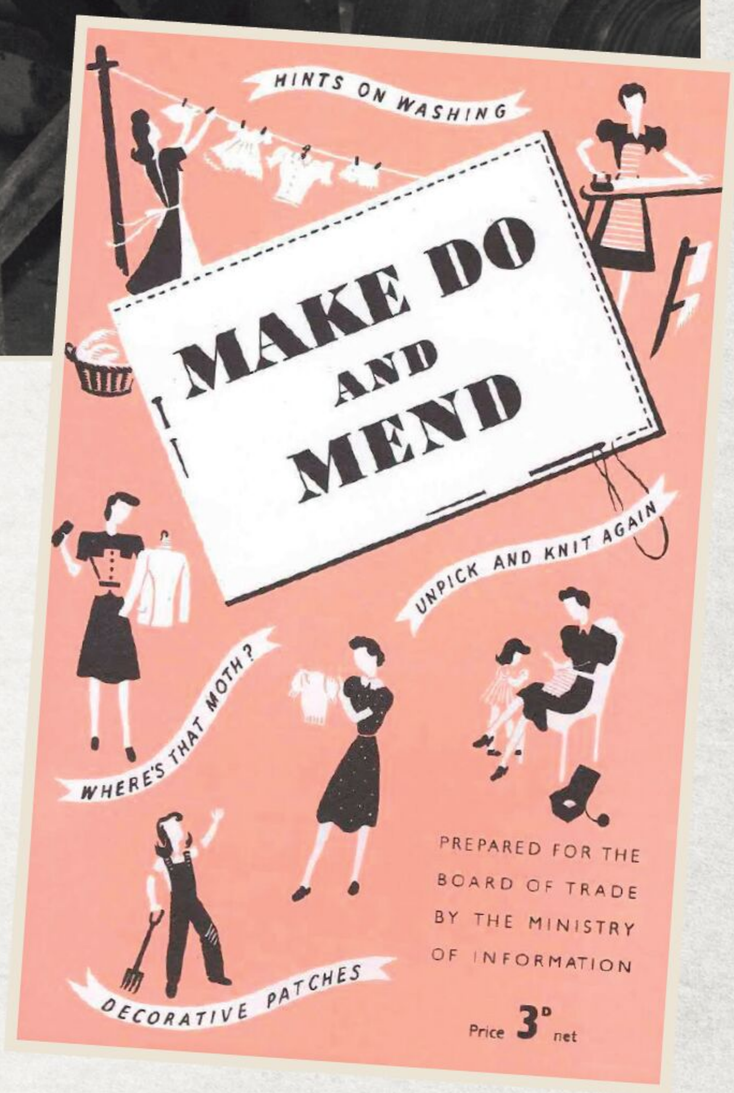
Brukte klær ble reparert og solgt videre for å avhjelpe problemet med klesrasjonering.

men garn var på rasjonering, så gamle tepper og hullete gensere ble rekket opp slik at garnet kunne brukes på nytt. Noen smarte kunder kjøpte store mengder urasjonert stoppetråd og brukte den til å strikke eller hekle plagg, helt til myndighetene fikk øynene opp og begynte å selge stoppetråd i kortere lengder i stedet. Alt fra urasjonerte tekstiler som blendingsgardiner til gamle laken og sengetøy ble brukt til å sy nye klær. For konene og mødrene til mennene som hadde dratt ut i uniform og etterlatt seg klesskapene sine, var det i mellomtiden et rikt utvalg å finne, ettersom de forlatte herredressene snart ble til smarte jakker og skjørt for kvinnene i huset. Mest kjent av alt er kanskje fluktkartene i silke, som ble utdelt til allierte flymannskap. Disse fikk et nytt liv som undertøy etter å ha blitt solgt av myndighetene når de ikke lenger trengte dem, eller til og med gitt bort som en romantisk gave. Gjennom hele krigen var fallskjermsilke svært ettertraktet til undertøy, nattkjoler og brudekjoler, selv om det ikke var lett å få tak i. Siden strikk var en mangelvare, var dametruser ett av svært få sivile plagg som tillot bruk av strikk gjennom hele krigen.

Landet hadde stått sammen siden krigens begynnelse, og gjorde det også i denne innsatsen. Pressen støttet entusiastisk opp om kampanjen, og viet store mengder avispapir til praktiske veiledninger om mønsterklipping og sying, samt pleie og reparasjon av plagg, for ikke å snakke om å holde møll unna. I mellomtiden kunne de som hadde viljen, men ikke ferdighetene, delta på gratis kveldskurs i regi av frivillighetsforeningene, hvor man kunne utveksle kunnskap og lære nye teknikker. Disse kursene tjente selvfølgelig også et annet verdifullt formål, nemlig å skape et sosialt rom der kvinner kunne tilbringe tid utenfor hjemmet, samtidig som de gjorde en innsats.

Alt dette kan tyde på at folk i Storbritannia må ha sett ganske ufikse ut i klesveien under krigen, men det var ikke tilfelle. Ved å lære seg nye ferdigheter, dele sin ekspertise og bruke litt god, gammeldags oppfinnsomhet kunne de som omfavnet «selvgjort er velgjort»-ånden, etterligne moteriktig utseende på et budsjett, ved å bruke det de allerede hadde hjemme. Men det fantes også andre alternativer, og noen av dem resulterte i overraskende design til en billig penge.

Fra 1941 kom «Utility»-klærne på markedet. Dette var en statlig ordning for å produsere smarte og nyttige klær ved hjelp av et svært begrenset utvalg av tekstiler. Selv om de var enkle, var de vellagede og attraktive klær som ga god valuta for pengene. Utility-merket ble enda mer attraktivt i 1942, da handelsdepartementet



OVER
Informasjonsdepartementets brosjyre «Make Do and Mend» var en veiledning i hvordan man skulle stoppe sokker for å håndtere «mølltrusselen».



Utility-klærne var umiddelbart gjenkjennelige med CC41-merket, som garanterte kvalitet til rimelig pris.

MELSEKK PÅ MOTEN

Det var ikke første gang det var nødvendig med litt oppfinnsomhet når det gjaldt å fornye garderoben.

Da den store depresjonen feide inn over USA, førte den med seg enorme konsekvenser; selv de enkleste ting ble luksus, og for mange var det utenkelig å kjøpe nye kjoler. Da ble det strengt nødvendig å klare seg med det man hadde. Kvinner begynte å bruke mel- og fôrsekker av bomull til å lage klær til seg selv og barna sine. Da melprodusentene fikk vite hvordan sekkene ble utnyttet, begynte de å trykke fargerike mønstre på sekkene, sammen med instruksjoner om hvordan sekkene skulle vaskes før de ble til klær. Og det beste var at disse instruksjonene var trykt med et blekk som kunne vaskes ut, mens mønstrene ikke kunne vaskes ut. Den riksdekkende pressen kom på banen og publiserte tips og triks for å utnytte sekkenes fulle potensial, og snart var de overalt. De var nesten umulig å skille fra vanlige tekstiler, og familiene fikk muligheten til å lage sine egne klær som var lyse og fargerike. I en tid da livet var slitsomt, var dette en viktig måte å sikre at folk kunne bevare verdigheten og møte verden med et anstendig og selvsikkert utseende. De intrikate, ofte vakre eller lekne mønstrene var i bruk helt frem til krigsårene, da bomullssekkene ble erstattet av papir fordi man trengte bomull til krigsinnsatsen. Men i mer enn ti år ble disse sekkene ikke bare brukt til klær, men også til sengetøy, gardiner og andre tekstiler. I dag er de utstilt på noen av de største museene i verden, som et vitnesbyrd om de dyktige, talentfulle og oppfinnsomme kvinnene under depresjonen i USA.



Denne kjolen er laget av Dorothy Overall fra Kansas, og viser hvordan en enkel fôrsekk kan bli til et vakkert plagg.



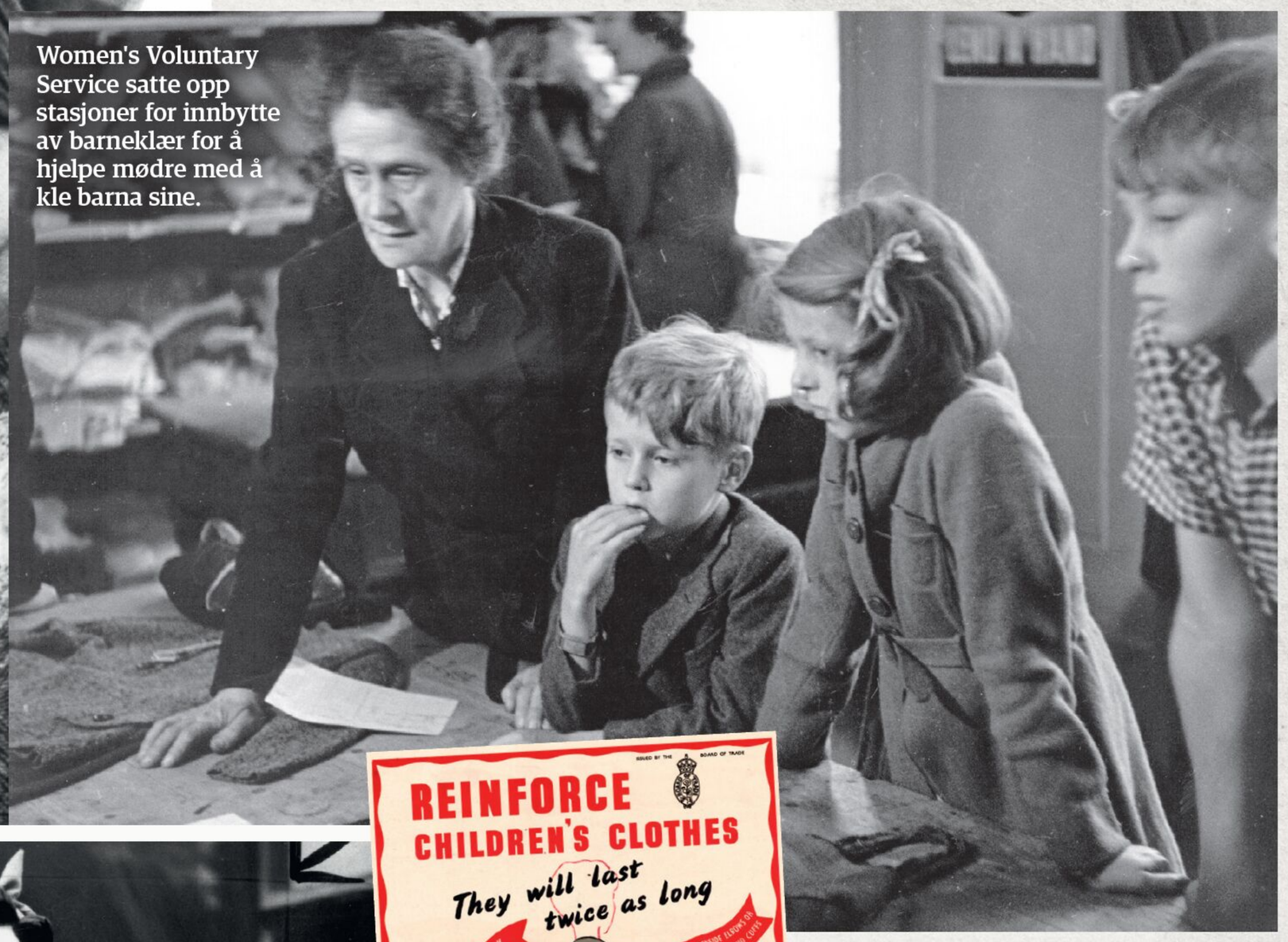
I 1941 ble det innført klesrasjonering i Storbritannia, og kundene brukte kuponger for å kjøpe det de trengte.

inngikk et samarbeid med Incorporated Society of London Fashion Designers og ga designere som Norman Hartnell og Hardy Amies i oppdrag å designe Utility-plagg. Plutselig kunne man kjøpe designerklær med rasjoneringskort. Kundene fikk mye for pengene og kupongene, og de visste at alle plagg med Utility-merket «CC41» var en garanti for kvalitet og verdi.

For kvinner på arbeidsplassene, som ikke fikk utdelt kjeledress eller uniform, var det å sy og reparere en uvurderlig ferdighet. De kunne lage plagg de kunne bruke i jobbsammenheng av tekstiler som de eller mennene deres allerede eide. Alternativt kunne de kjøpe et av de mange Utility-plaggene som ble tilbudt, for eksempel en frakk designet av Edward Molyneux for 30 shilling (1,10 pund), i motsetning til de 30 pundene den ville ha kostet før krigen. Den individuelle stilen blomstret, og kvinner kunne gå i klær som gjenspeilte deres personlige smak og identitet, inkludert hjemmelagde smykker og tilbehør som satte et personlig preg på antrekket. Selv om det ikke var anbefalt å se for prangende ut – folk kunne lett tro at noen tok mer enn de hadde rett på – ble man oppmuntret til å gjøre seg flid. Det var ingen grunn til at standarden skulle bli dårligere bare fordi det var krig.

Etter hvert som krigen skred frem, ble restriksjonene stadig strengere, og i 1942 og 1943 utstedte regjeringen «Making-up of the Civilian Clothing (Restrictions) Orders» for å minimere kostnader og materialer ytterligere.

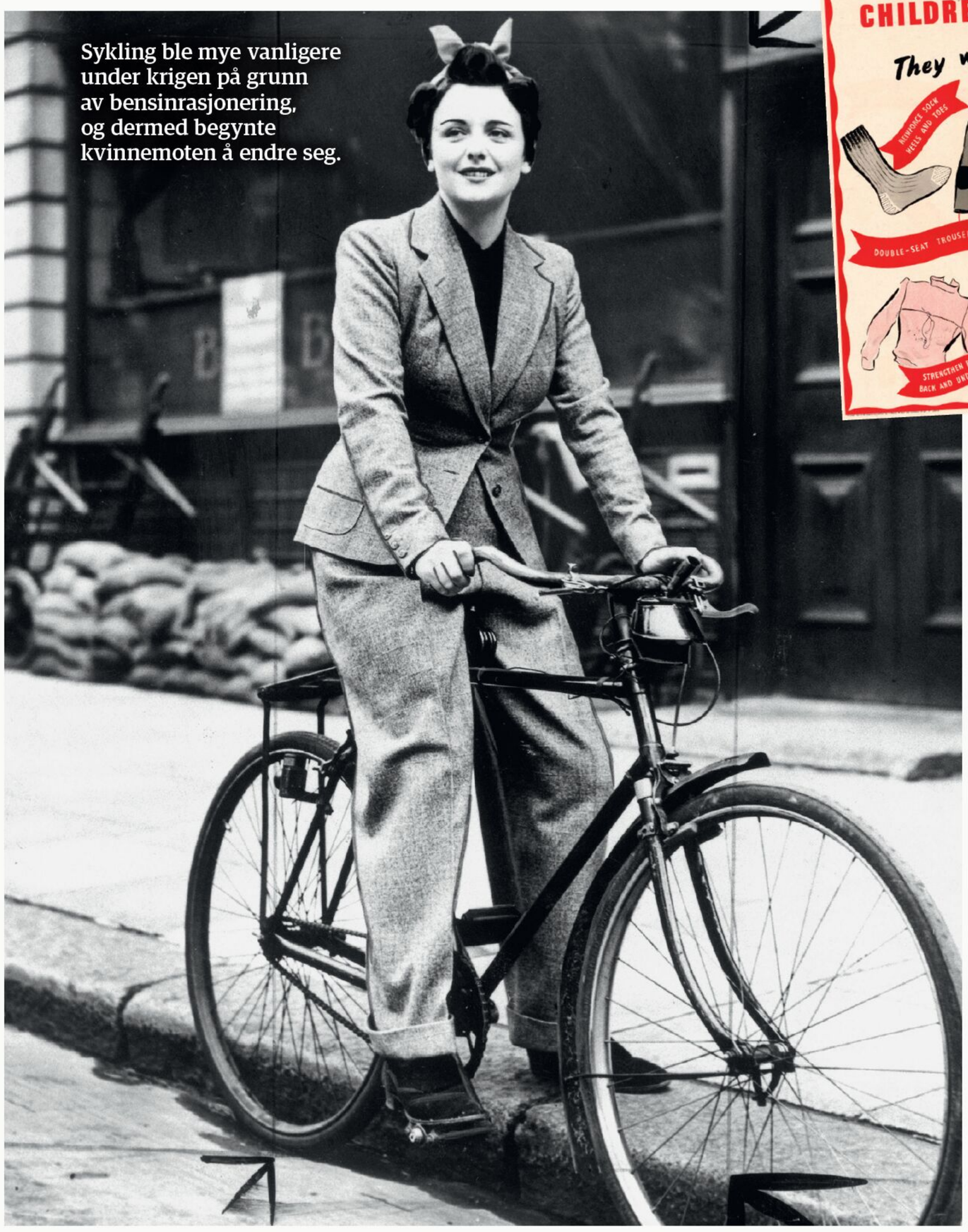




Women's Voluntary Service satte opp stasjoner for innbytte av barneklær for å hjelpe mødre med å kle barna sine.



VENSTRE
I arbeidet for krigsinnsatsen ble kvinnene i Storbritannia oppfordret til å få barnas klær til å vare så lenge som mulig.



Sykling ble mye vanligere under krigen på grunn av bensinrasjonering, og dermed begynte kvinnemoten å endre seg.

Menn fikk mindre jakkeslag, dobbelspent dress ble forbudt, og de moteriktige buksebrettene ble totalforbudt, noe som førte til at noen unngikk forbudet ved bevisst å kjøpe bukser som var for lange og få dem lagt opp av systuer og skreddere, og på den måten lage oppbrett i samme slengen.

Dugnaden med å sy og reparere eget tøy fortsatte utover i fredstid. Den skapte en generasjon kvinner som var flinke til å lage og ta vare på plagg. Arven etter Utility-ordningen, som ble avsluttet i 1952, var et publikum som nå krevde kvalitet til en god pris. Det førte til nye reguleringer i klesindustrien. Selv om det var av nødvendighet snarere enn av valg eller design, førte dugnadsinnsatsen til en ny kultur for bærekraft, en verden langt unna det 21. århundrets bruk-og-kast-mentalitet. Men viktigst av alt viste det hva kvinnene i Storbritannia kunne få til selv med de enkleste materialer og ferdigheter, og de skapte snertne, moderne design ut av nesten ingenting. Riktignok var det krig, men det skulle ikke hindre moten i å rulle gjennom verden.

© Getty Images; Alamy

DIORS *NEW LOOK*

Med Christian Diors ekstravagante design fikk etterkrigsmoten volangene og rysjene tilbake.

Skrevet av Louise Quick

Diors New Look i 1947 ble ledet an av den ikoniske kreasjonen Bar Suit, en hvit jakke med vepsetalje og et hoftepolstret sort skjørt.

Sier du «Dior», tenker de fleste på luksus, haute couture og langbeinte modeller som spankulerer opp og ned catwalken i de nyeste eksklusive klærne. Men før det ble et av verdens største og mest anerkjente motemerker, var det bare én mann, Christian Dior, som kjempet for å gjøre seg bemerket i det krigsherjede Europa.

Det var den 12. februar 1947 at designerens oppsiktsvekkende «The New Look» sjokkerte samfunnet etter andre verdenskrig og revolusjonerte motebransjen for alltid. Det skjedde knappe to år etter Europas frigjøringsdag, og Dior forbløffet verdens moteelite da han presenterte sin debutkolleksjon i Paris. Modellene svevde forbi i metervis av stoff, lange, tunge skjørt og kjoler som var strammet inn i livet. Det sies at en innflytelsesrik tilskuer, Carmel Snow, redaktør for *Harper's Bazaar*, ble så sjokkert at hun erklærte Diors kolleksjon for en virkelig «new look» – og dermed ble navnet hengende ved.

Diors design, som besto av to motelinjer kalt Huit og Corolle, handlet om å skape en tydelig feminin timeglassfasong. Det var en figur som på godt og vondt kom til å sette standarden for mote og femininitet det neste tiåret, og som gjenspeiles i de berømte stilene til 1950-tallets Hollywood-stjerner som Marilyn Monroe.

Blant de imponerende 90 kreasjonene som utgjorde Diors kolleksjon denne dagen, var det Bar Suit som var det virkelige glansnummeret. Den dag i dag er den fortsatt et begrep for den nye looken: et stort, mørkt Corolle-skjørt, med ekstra lag ved hoftene, kombinert med en kremfarget blazer som smalnet inn i midjen og skjøt ut over hoftene.

Etter strålende kritikker spredte designene seg som ild i tørt gress over Europa og fant veien over Atlanteren til New York City. Mange roste Dior for egenhendig å ha gjenopplivet Paris' utarmede moteindustri i etterkrigstiden. Mest populær var designet hans selvsagt blant samfunnets glamorøse overklasse. Hollywoods førstedamer Ava Gardner og Rita Hayworth skal begge ha vært fans. Men hans mest prestisjefylte fanskare kom faktisk fra den britiske konge-familien – nærmere bestemt prinsesse Margaret.

Den trendy unge prinsessen var en stor fan – så stor at hun valgte et av Diors design til sin 21-årsdag. Det ble foreviget i et berømt portrett av fotografen Cecil Beaton i 1951. Hun sitter rakrygget og stoisk i en sofa, og den lille kroppen hennes hviler på store mengder luksuriøst stoff som utgjør den nærmest disneyaktige prinsessekjolen.

Selv om disse designene kan virke glamorøse, virker de ikke nødvendigvis sjokkerende eller spesielt moteriktige i dag. For å forstå hypen er det viktig å være klar over den enorme effekten som krigen hadde på hverdagsmoten.



Dior poserer med modeller etter en motevisning på Savoy Hotel i London i 1950.

Under andre verdenskrig ble moteindustrien ikke bare rammet av rasjonering og sparetiltak, men krigens store behov for stoff og arbeidskraft førte også til en betydelig reduksjon i råmaterialer, faglærte arbeidere og fabrikkarealer. Til syvende og sist var moten på begynnelsen av 1940-tallet dominert av enkle dresser og knelange kjoler med firkantede, militærinspirerte skuldre.

Med innføringen av rasjonering i Storbritannia i 1941 ble enklere, nettere antrekk mer populære, ettersom det trengtes flere kuponger til mer stoff og faglært håndarbeid. Dette var også året da mest silke ble rekvirert for å lage fallskjermer til Royal Air Force. Pynt som plisseringer, rynker, broderier og til og med lommer ble begrenset som følge av sparetiltakene, mens tilbehør som hatter og blonder – som ble ansett som luksuvarer – var svært kostbare.

Etter mat var det klærne som ble hardest rammet av krigsinnsatsen, noe som forklarer rekken av kampanjeplakater og brosjyrer fra myndighetene, hvor alle ble manet til å sy om det de allerede hadde. Hva du hadde på deg, ble en direkte refleksjon av ditt bidrag til krigsinnsatsen. En gruppe designere i London gikk til og med sammen og dannet Incorporated Society of London Fashion Designers (IncSoc) for å gjøre sparevennlig design populært.

I 1942 inviterte myndighetene IncSoc til å kreere 32 design i såkalt «utility style» – moteriktige antrekk som brukte begrensede ressurser – som de deretter presenterte for publikum. De var begrenset til noen få ulike



New Looks skjørtlengder var mye lengre enn stoffrasjoneringen tidligere hadde tillatt.

stoffer, og det ble sagt at kåpene, kjolene og dressene som ble laget, ikke skulle ha plisseringer, rysjer eller volanger og ingen «unødvendige» knapper. De var beregnet for alle årstider, og de som ønsket å lage dem hjemme, kunne få mønstrene på papir.

Reaksjonene var blandede. Mens mange av de ledende motehusene og motemagasinene ble glade for de overraskende elegante designene, var andre motebevisste folk usikre på den



Kjolene i Utility-stil som var på moten under andre verdenskrig.

standardiserte stilen. I *Daily Mail* het det: «Fru 'Jones' er nervøs for at hun en morgen skal gå ut for å drikke kaffe i sin påkostede drakt i Mayfair-stil og møte naboen i, om ikke samme farge, så i hvert fall samme snitt.» En annen kritiker mente derimot at Mayfair-designene faktisk var for moteorienterte og «ikke tilstrekkelig praktiske for husmoren eller kvinnen i krigsfabrikken».

Uansett hva de mente, ble disse enklere, anvendelige designene den generelle trenden, og de representerte både mote og hjemmefrontens engasjement for krigsinnsatsen. For store deler av samfunnet var dette en holdning som ikke bare var forbeholdt krigstiden, men noe som fortsatte, og i noen tilfeller ble forsterket, i årene etter krigen. Faktisk opphørte rasjoneringen på klær i 1949, mens matrestriksjonene varte helt til 1954.

Det må ha vært sjokkerende å se for seg Diors modeller innhyllet i lag på lag av overdådige materialer, dekket av fine detaljer og tilbehør. Mens IncSocs kjoler i sober stil var strengt begrenset og ikke måtte inneholde mer enn 1,8 meter stoff, sies det at Diors mer forseggjorte

UTILITY-KLÆR VERSUS NEW LOOK

LA OSS VÆRE KREATIVE
Når ressursene var knappe, brukte folk fantasien: Bluser av silkekart fra flymannskap smykker av fabrikkplast, brudekjoler av fallskjermer, og leppestift av rødbetjuice.

TA MED EN VESKE
Både lommer og knapper ble ansett som en unødvendig luksus. Selv om de aldri ble direkte forbudt, fikk frakker maksimalt tre lommer, og knapper ble begrenset til kun det som var nødvendig i 1942.



FIRKANTEDE SKULDRE
Under krigen var det viktigste at draktene og kjolene skulle være praktiske. Antrekkene skulle passe til hverdags og til alle årstider. Dette resulterte ofte i firkantede skuldre i militær stil.

STORE KÅPER
I likhet med skjørt og kjoler ble også kåpene større og mer luksuriøse. Kvinnene tok opp så mye plass som mulig i voluminøse, ofte uformelige kåper som brukte store mengder stoff.



ALLTID MER TILBEHØR
Elegante hatter, belter som fremhever midjen, glitrende juveler, sjal ned til bakken bakken, smekre hansker opp til albuene, en og annen krone. Med tilbehør er det aldri nok med ett.

JO ENKLERE, JO BEDRE
Krigstidens sparetiltak forbød broderier og blonder på klærne, og det samme gjaldt fancy detaljer på korsetter og rysjer på dameundertøyet. Krigsmoten var derfor ofte enkel og uten mye pynt.

KNELANGE SKJØRT
Krigsrasjoneringen og behovet for materialer til uniformer gjorde at det ble mindre stoff til sivile klær. Derfor ble det populært med smalere, kortere skjørt og kjoler som stoppet ved kneet.

NOE I LUFTEN
En dråpe parfyme var prikken over i-en på enhver glamorøs look. Dior skal ha sprayet Miss Dior i luften før han lanserte sin berømte New Look.

STORE, LANGE SKJØRT
Slutten på nøysomheten betydde slutten på størrelseshensyn. Skjørtene gikk ned til midt på leggen, noe som ble sett på som mer elegant og ekstravagant, med rikelige plisseringer som fremhevet hoftene.

DET LIGGER I DETALJENE
Plisseringer, volanger, broderier og blonder var på moten igjen. Kjolene hadde mange fine blomstermønstre, elegante rysjer og bare ermer som fremhevet de feminine skuldrene.



Christian Dior tilpasser en av kjolene sine til en modell.

kreasjoner ofte inneholdt over 18 meter stoff hver. Denne uforskammet glamorøse og feminine stilen var et fullstendig brudd med krigstidens nøysomhet, som hadde holdt hele Europa i et fast grep.

Verdens mote-elskere var stort sett begeistret for den overdådige designen, og bevegelsen bort fra krigstidens foreldede trender. «Det er oppsiktsvekkende hvor store frakkene og kappene er over disse enorme skjørtene», sa en reporter for *The New York Times*. «Brede plisseringer med taft på ryggen og åpning ned til kneet er så velgjort at skjørtet svinger på en elegant måte.»

En annen journalist, som dekket kolleksjonen i 1948 og var spesielt betatt av lommene, skrev: «Man følte at de var en integrert del av kostymet, for det gjorde stort inntrykk å se mannekengene stikke hendene inn i dem og skyve dem litt fremover i en gest som på en uvurderlig måte bidro til bevegelsen i de rike skjørtene.»

Merkelig nok var det faktisk de lange skjørtene som skapte mest kontrovers, og ikke de syltynne vepsetaljene, vågale utringningene og det ekstravagante tilbehøret. Mens skjørt og kjoler på 1940-tallet vanligvis stoppet et sted rundt kneet, var New Look ikke opptatt av stoffrasjonering, og skjørtekanten satt derfor rundt midt på leggen i stedet. For noen ble disse tilsynelatende ubetydelige centimeterne sett på som en hån mot selve krigsinnsatsen.



Barbara Goalen står modell for en New Look-aftenkjole fra 1947.



Modeller iført Diors kjoler i 1957.

På 1940-tallet hadde imidlertid Dior og familien hans vært involvert i krigen. Han ble født i Normandie i 1905, men familien flyttet til Paris da han var barn, og familienavnet ble mest forbundet med farens lukrative gjødselsfirma. Som voksen var Dior alltid en del av hovedstadens kreative miljø, og etter hvert fikk han veiledning av Robert Piguet – den samme motedesigneren som sies å ha lært opp Hubert de Givenchy. Dette ble kortvarig, for i 1940, 35 år, gammel ble Dior innkalt til militærtjeneste i 1940.

Etter to års tjeneste vendte han tilbake til hovedstaden, hvor han ble plukket opp som designer av den prominente moteskaperen Lucien Lelong. Det sies at mens Dior jobbet for Lelong, tok de, i likhet med mange andre motehus under den franske okkupasjonen, bestillinger på klær fra konene og familie-medlemmene til nazi-eliten og de franske kollaboratørene.

Men da Hitler forsøkte å flytte parisisk haute couture til Berlin, reiste Lelong i egen person til Tyskland for å argumentere mot det. Han vant kampen og reddet en arbeidsstyrke på rundt 25 000 kvinner, ofte syersker som arbeidet med spesialiserte broderier og perler, og som delvis besto av jødiske flyktninger.

Samtidig var Diors søster Catherine medlem av den franske motstandsbevegelsen. Hun var angivelig en del av den polske etterretningstjenesten i Frankrike, men ble til slutt arrestert og satt i konsentrasjonsleir i 1944, frem til frigjøringen i 1945. To år senere – samme år som han lanserte sin berømte New Look – lanserte Dior også sin første og mest kjente duft, Miss Dior, oppkalt etter søsteren.

Da Dior kom på forsiden av magasinet *Time* i 1957, var han regnet som en av verdens mest berømte parisere. Men bare noen måneder senere – og bare ti år etter at han først ble lansert på verdensscenen med sin New Look – døde designeren av et hjerteinfarkt mens han var på ferie i Italia, 52 år gammel.

Selv om det var et sjokk for alle, hadde Dior allerede personlig utpekt sin etterfølger, og rollen som kunstnerisk leder falt på skuldrene til en ung assistent ved navn Yves Saint Laurent. Han rakk imidlertid bare å lede selskapet i noen få år, da han ble kalt tilbake til hjemlandet Algerie for å avtjene militærtjeneste – men han startet til slutt sitt eget motemerke i 1962.

I løpet av sin 70 år lange historie har Dior lansert utallige parfymer, sminke- og motekol-leksjoner, og hver gang har de banet vei for ulike trender, stiler og fasonger, blant annet «The Slim Look» i 1961 og den første herrekolleksjonen på 1970-tallet. Men ingenting har kunnet gjenskape den sosiale og historiske effekten av den første kontroversielle New Look fra februar 1947.

© Getty Images; Alamy

IKONISK STIL

DRONNING ELIZABETH 2.S KRONINGSANTREKK

Dette er det svært besmykkede antrekket som Elizabeth 2. hadde på seg under seremonien.

Cecil Beatons fotografier av dronningen på kroningsdagen er fortsatt blant de mest ikoniske kongelige portrettene i historien.

Dronning Elizabeth 2.s kroningsantrekk

SEPTER
Dronningens septer ble laget til kroningen av Karl 2. i 1661 og representerer regentens verdslige makt i spissen for staten. Septerets hode har Cullinan I på 530 karat, verdens største fargeløst slipte diamant.

HALSKJEDE
Halskjedet ble laget til dronning Victoria i 1858 av Garrard & Co, og består av 25 puteformede diamanter med Lahore-diamanten på 22,48 karat som anheng. Siden 1902 har alle dronninger båret det ved kroningen, og det var et av dronningens favorittsmykker.

RIKSEPLE
Rikseplet ble laget til kroningen av Karl 2. i 1661 og representerer den kristne verden. Den er laget av massivt gull, veier ca. 1,2 kg og er dekorert med 375 perler, 365 diamanter, 18 rubiner, 9 smaragder, 9 safirer, 1 ametyst og et stykke glass.



KJOLEN
Dronningens hvite satengkjole ble designet av Norman Hartnell, og tok åtte måneder å lage. Den var sydd av britisk silke som ble møysommelig dekorert med broderte blomster-emblemer fra Storbritannia og Samveldet, og deretter pyntet med tusenvis av diamanter, krystaller og vektperler.

KRONEN
Den nåværende kronen ble laget av det kongelige juvelerfirmaet Garrard & Co i 1937 i forbindelse med kroningen av Georg 6., og er modellert etter en krone laget for dronning Victoria. Rammen er laget av sølv, gull og platina og er dekorert med 2868 diamanter, 273 perler, 17 safirer, 11 smaragder og 5 rubiner.

ØRERINGER
Øreringene ble laget for dronning Victoria i 1858 ved hjelp av diamanter som ble hentet fra andre smykker i den kongelige samlingen, blant annet en gammel Hosebånd-orden. Siden 1911 har de tradisjonelt blitt båret av alle dronninger ved kroningsseremonien.



DRONNING ELIZABETH 2.S ARMBÅND
Dronningens seremonielle armbånd i massivt gull var en kroningsgave fra Samveldet og skulle erstatte de gamle armbåndene som hadde vært i bruk siden 1661. Armbåndene representerer oppriktighet og visdom, i tillegg til å symbolisere båndet mellom regenten og folket.

KAPPEN
Elizabeth 2.s tunge kappe i purpurfløyel ble spesiallaget til kroningen av de kongelige kappemakerne Ede & Ravenscroft, og følger strenge retningslinjer som foreskriver at kappen skal være seks meter lang, pyntet med hermelin og dekorert med gullbroderi.

© Alamy, Getty, Julia Lillo

MOTEN tar AV

Etterkrigstidens teknologi og økonomi førte til en radikal omlegging av hvordan klær ble skapt, og for hvem – men det hele startet med et uhell ...

Skrevet av April Madden

I 1966 ble motebutikken Biba omtalt i det amerikanske magasinet *Time* som «the most *in* shop». Det forsterket butikkens status som motefenomen.

I 1944 ble det oppfunnet noe nytt i Vesten. Det var ikke krigsteknologi eller en ny arbeidsbesparende innretning. Det var derimot en radikal ny idé, en idé som forandret populærkulturen med en gang og for alltid, en idé som skulle forandre moteverden for alltid: ideen om tenåringen.

Ideen om tenårene som en egen livsfase kom som et resultat av økonomisk vekst, endringer i utdanningspolitikken og avskaffelsen av verneplikten. Tenåringen ble et fenomen da «babyboom»-bølgen av barn født på slutten av andre verdenskrig, gikk inn i tenårene. De slapp trusselen om obligatorisk militærtjeneste og den økonomiske nødvendigheten av å jobbe for å bidra til familiens økonomi, de gikk fortsatt på skole eller jobbet for en lønn de stort sett kunne beholde selv, og de levde i en verden preget av industrialisert velstand og ingen rasjoneringer. Denne nye typen mennesker – som ikke lenger var barn, men heller ikke helt voksne – hadde mindre ansvar, mer tid og mer penger til rådighet. Og de ønsket å bruke pengene på å føle seg vel og se bra ut.

Tradisjonelt hadde barn på vei inn i voksenlivet gått i de samme klærne som foreldrene deres før dem. For alle, bortsett fra de aller rikeste, ble klesmotene malt med bred pensel – en skjørtekant gikk opp her, et jakkeslag ble bredere der. Raske, sesongbaserte endringer var ikke-eksisterende. I århundrer hadde klærne du gikk med enten blitt laget av deg selv og familien din, eller, hvis du var velstående nok, av en skredder, en syerske eller et atelier i Paris. Arbeidsmengden som gikk med til å lage dem, gjorde at klærne måtte vare lenge for å forsvare investeringen. På 1800-tallet ble konfeksjonsklær, ferdigsydde plagg, tilgjengelig for menn, inspirert av masseproduksjonen av militæruniformer. Det tok lengre tid før



I de første årene ble hurtigmote fortsatt produsert i samme land som den skulle selges i, som denne herrekonfeksjonsfabrikken i Wales i Storbritannia i 1965.

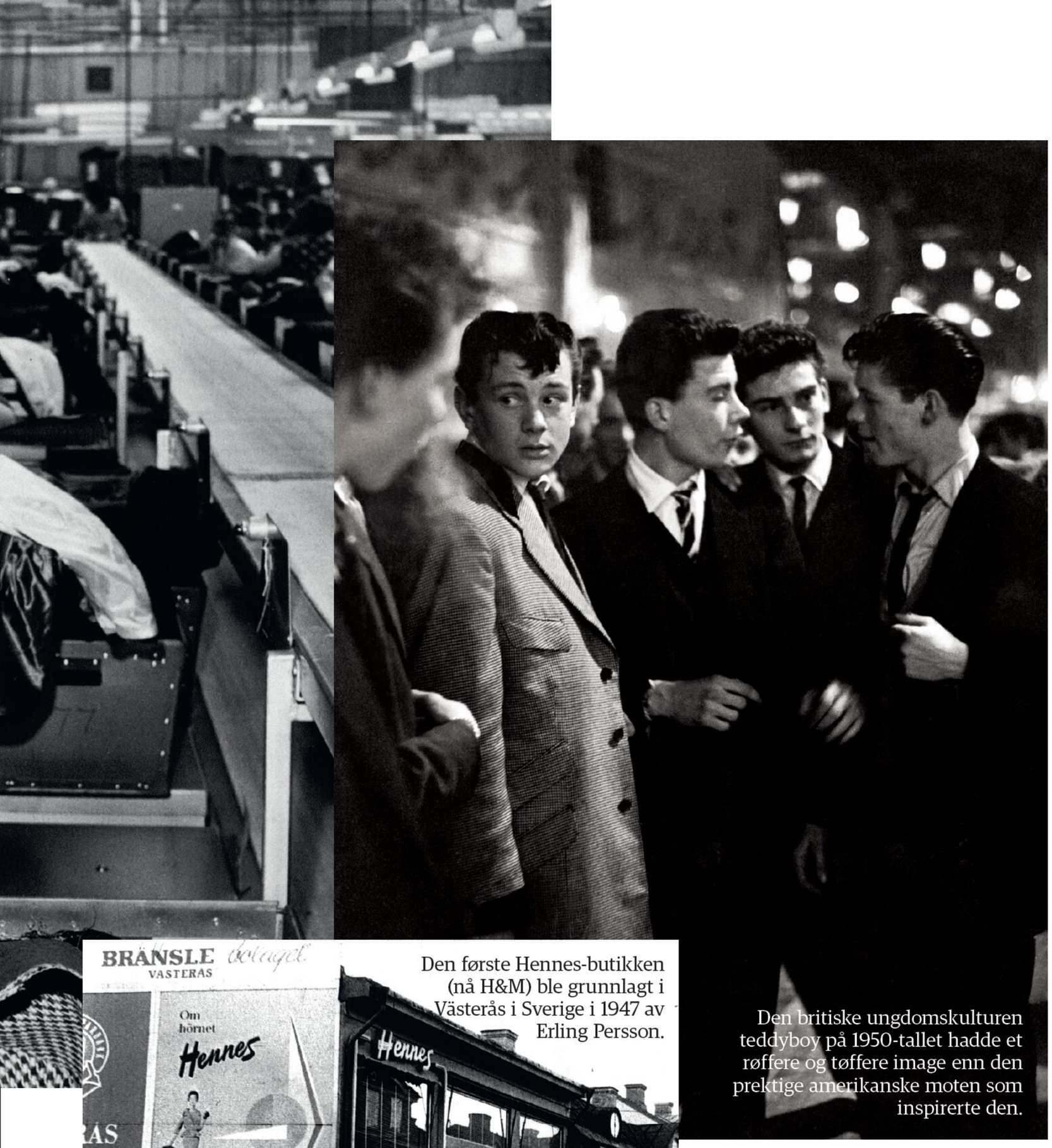
«De nye tenåringene ville ikke kle seg som foreldrene sine. De ville kle seg som seg selv.»

UNDER
Før hurtigmotebølgen kom og skylte over ungdommene, kjøpte og gikk de stort sett i de samme klærne som foreldrene sine.

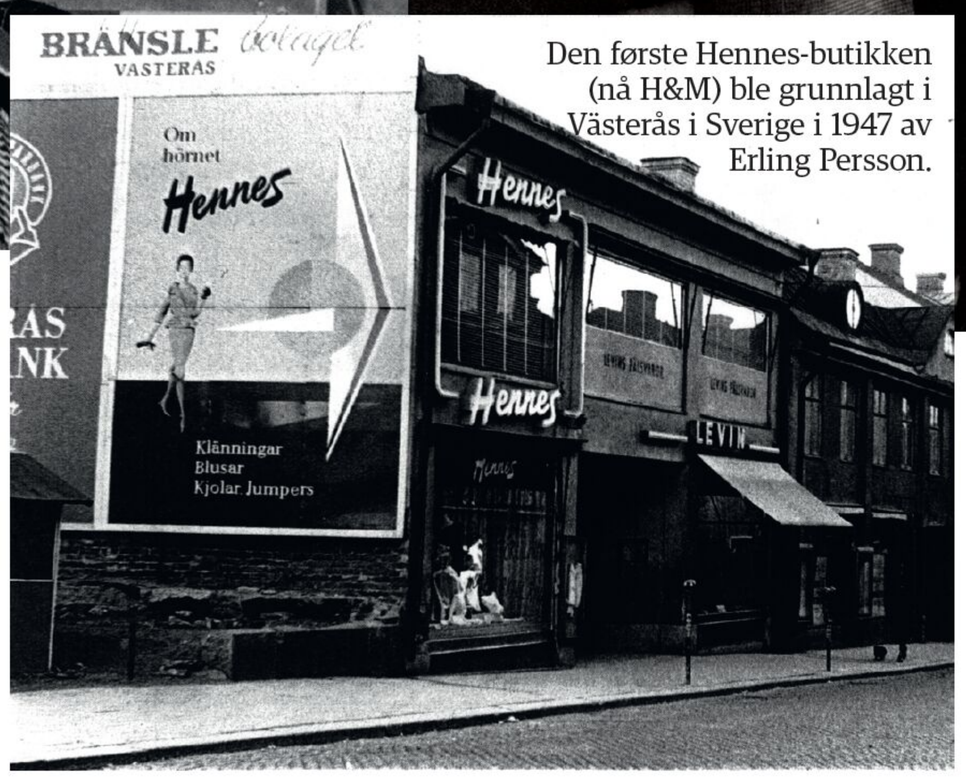


dameklær ble konfeksjon – det skjedde først med stilskiftet fra viktoriatidens og edvardianismens utsmykkede mote til de renere linjene på begynnelsen av 1900-tallet. Varehusene tilbød skreddersøm for å sikre at kundene fikk en perfekt passform – konfeksjonsklærne ble produsert med nok stoff til at det var mulig å legge ut, eller ned midjer og sømmer, samt å ta dem inn eller opp. Mange husmødre hadde også ferdighetene til å gjøre dette selv, og en symaskin var fast inventar i de fleste arbeider- og middelklassehjem. Rasjoneringstankegangen og nøysomheten fra andre verdenskrig og tiden rett etter gjorde seg fortsatt gjeldende langt inn på 1950-tallet. Men de nye tenåringene ville ikke, eller trengte ikke, å kle seg som foreldrene sine. De ville kle seg som seg selv.

Heldigvis for disse tenåringene var det nå mulig å gjøre det billigere enn noen gang før. Andre verdenskrig avstedkom voldsomt mange industrielle oppfinnelser. En ting som kjemiske selskaper hadde forsket på, var



Den britiske ungdomskulturen teddyboy på 1950-tallet hadde et røffere og tøffere image enn den prektige amerikanske moten som inspirerte den.



Den første Hennes-butikken (nå H&M) ble grunnlagt i Västerås i Sverige i 1947 av Erling Persson.

syntetiske fibre. Nylon hadde blitt oppfunnet i 1931, og «kunstsilke», rayon, ble oppfunnet allerede i i 1894. Men militærets behov for tekstiler til uniformer, fallskjermer, flyseter og annet drev innovasjonen enda lenger.

På 1960-tallet var de fleste av fibrene vi kjenner i dag på vei inn i butikkhyllene. Akryl, polyester, spandex, modal og viskose var nå tilgjengelig, og de var billigere, raskere og mindre arbeidskrevende å produsere enn bomull, lin, ull og silke. De kunne også produseres i store, ensartede partier, noe som gjorde dem ideelle for salg av masseproduserte klær.

Det er tre kjeder som i hovedsak har drevet fremveksten av hurtigmote, og disse har forandret hvordan vi kjøper og bruker klær. Hennes & Mauritz var tidlig ute. Verdens nest største internasjonale kleskjede ble grunnlagt i Västerås i Sverige i 1947 av Erling Persson. Det hele startet som en enkeltstående dameklesbutikk ved navn Hennes før den i 1968 fusjonerte med en butikk i Stockholm ved navn Mauritz Widforss, som solgte jaktklær. Hennes & Mauritz ekspanderte over hele Europa på 1960- og 70-tallet, og på 1980-tallet kjøpte de opp postordreselskapet Rowells, noe som banet vei for å bli et virkelig globalt konsern. Med sine egne merkevarer H&M og Divided, i tillegg til søstermerkene & Other Stories, Monki, Cos, Arket og Weekday, kan du finne H&M i nesten alle verdens land. Bare ett motekonsern er større: Inditex. Du har kanskje ikke hørt om dette selskapet ved navn, men du kjenner merkevarene deres, som inkluderer Massimo Dutti, Stradivarius, Pull&Bear og flaggskipet Zara. Zara ble grunnlagt av skjortemakeren Amancio Ortega i A Coruña i Spania i 1963. Han startet med å kopiere eksklusiv design til et lavprismarked. I begynnelsen produserte de klærne hjemme hos grunnleggeren, men i dag kan Zaras hurtigmoteindustri få et plagg fra designerens tegnebrett til hengeren på butikker over hele verden på bare 15 dager. Verken H&M eller Zara

ENGANGSKJOLER

En finurlig reklameartikkel som oppsummerer hurtigmote.

I dag bekymrer vi oss, med god grunn, over mengden masseproduserte klær som ender opp på søppelfyllinger, i forbrenningsovner eller på beryktede tekstildeponier under åpen himmel, som det i Atacamaørkenen i Chile. På 1960-tallet var det imidlertid det at man kunne kaste alt man hadde, som gjorde hurtigmote kult. Forbrukerne var så vant til å gjenbruke klær, lappe og reparere dem, for klær var jo tradisjonelt laget for å vare livet ut. Ideen om hurtigprodusert engangsmote var derfor frisk, spontan og spennende. Og ingenting var mer engangsvennlig enn papirkjolen.

Den første papirkjolen ble opprinnelig utviklet i 1966 som en reklameartikkel fra det amerikanske selskapet Scott Paper, og var en gimmick som skulle matche en annen like engangsvennlig innovasjon: papptallerkener og servietter. Engangssettet kostet 1,95 dollar og ble så populært at det ble solgt i over en halv million eksemplarer bare det første året. Andre selskaper så snart reklamefordelene med papirkjolen. Campbell's tok utgangspunkt i popkunstneren Andy Warhols ikoniske silketrykk av suppebokser, og det britiske flyselskapet BOAC kledde sine flyvertinner i fargerike miniversjoner for en fotoshoot. I 1967 viste en britisk filmavis papirmoter som britiske turister kunne ta med seg på solfylte pakkereiser, blant annet minikjoler, lekedrakter, luer, sko og til og med en papirbikini.



Den opprinnelige papirkjolen ble utviklet som en reklamegimmick for å markedsføre en ny serie engangsservise for fester.



Biba ble et populært sted å henge for tenåringer, og det førte raskt til at både moteindustrien og produksjonssystemene fokuserte mest på de unge.

TEENAGE KICKS

Hurtigmote rettet mot unge mennesker endret måten vi bruker klær på.

Tiår etter at artikkelen som hjalp Biba i gang med å skape hurtigmote ble trykket i *Daily Mirror*, ble journalisten Felicity Green intervjuet av magasinet *The Lady*. Her fortalte hun hvordan Barbara Hulanickis virksomhet, med fokus på tenåringstrender, forvandlet hele moteverden fullstendig: «Frem til 1960-tallet hermet unge kvinner etter mødrene sine, de hadde ikke noe valg», forklarer hun. Bibas friske, inspirerende design, og den dramatiske belysningen i butikken som ble åpnet i kjølvannet av artikkelen, forandret dette. Hurtigmote var rettet direkte mot det nye, lukrative ungdomsmarkedet, og dette snudde opp ned på hva også eldre kvinner kjøpte av klær. Ungdomsmoten mettet markedet og ble mer og mer utbredt ved inngangen til det 21. århundret. «Nå er det ingen som ønsker å se ut som en gammel dame, heller ikke gamle damer», konstaterte Felicity Green. Markedet for middelaldrende ... må kjempe for å overleve.» Gamle, tradisjonelle forhandlere i dette segmentet, som britiske Marks and Spencer, har måttet tilpasse seg eller dø. Tiden er forbi da trettiårsalderen innebar en stilendring fra ungdommelig til cardigan, midiskjørt og fornuftige sko – med mindre du kjører en bevisst, tweedaktig «dark academia»-stil, vel å merke.

oppfant imidlertid modellen for hurtigproduksjon av mote. Æren for det går til et britisk merke, som startet som en liten postordrevirksomhet. Deretter nådde det svimlende høyder som kjendisenes favoritt i 1960-tallets trendsetter-metropol London, for så å gå i bakken. Merket var Biba.

Polskfødte Barbara Hulanicki startet sin karriere som moteillustratør på slutten av 1950-tallet, der hun laget illustrasjoner av konfeksjonsplagg og Paris-mote for reklame og motemagasiner. Hun var selv nyutdannet fra kunstskolen og visste at det var mange andre unge kvinner som henne som ikke ønsket å gå i de kjedelige, bestemoraktige plaggene hun måtte tegne for kundene sine. Så hun bestemte seg for å gjøre noe med det. I 1963 lanserte Hulanicki og ektemannen Stephen Fitz-Simon Biba's Postal Boutique (Biba var hennes yngre søsters kallenavn) fra hjemmet sitt i London. Navnet ble valgt på grunn av den søte, utradisjonelle klangen, for å vise at Biba's Postal Boutique var rettet direkte mot tenåringsjenter og unge kvinner.

Den første tiden gikk det litt trått, men takket være sin bakgrunn som moteillustratør hadde Hulanicki mange kontakter blant moteredaktører. I 1964 skrev journalisten Felicity Green i *Daily Mirror* en reportasje om unge kvinner i motebransjen, og som en del av artikkelen inviterte hun Hulanicki til å lage et unikt produkt som *Mirrors* leserne kunne kjøpe til spesialpris. Hulanicki takket henrykt ja. Hun bestemte seg for å lage noe nytt og morsomt som ville appellere til britiske jenter.

På 1950-tallet hadde tenåringsmoten vært preget av USA. Se for deg etterkrigstidens amerikanske, sossete collegelook, som var symbolet på en voksende middelklasse og sentrert rundt løse og ledige dresser og luftige rundklipte skjørt. På andre sien av dammen gjorde britene dette om til den tøffere teddyboy-stilen. Men teddyboy-stilen og deres flamboyante kvinnelige motstykke, judygirls, var gammelt nytt da Hulanicki fikk i oppdrag å lage noe til Felicity Greens reportasje. Hun prioriterte rene linjer, enkle former og et dristig kort skjørt i et morsomt, men også svært billig stoff som hun hadde på lager. Hulanicki skapte en enkel, ermeløs kjole i friskt rosarutete gingham-stoff med en liten krage og en liten åpning øverst i

ryggen, med et matchende trekantet hodeskjerf. Den korte lengden, den enkle A-fasongen og den høye halsskjæringen var frekk og morsom. Den forlenget og slanket figuren og viste en uventet vågal antydning til hud og uforholdsmessig mye ben. En populær myte hevder at det var en annen britisk designer, Mary Quant, som oppfant miniskjørtet i 1964, men i virkeligheten var de dramatisk korte kjolene godt etablert i gatestilen over hele Europa på begynnelsen av 60-tallet, spesielt i Paris og London. Rutemønsteret og det stilige skautet var et nikk til den franske glamorøse stjernen Brigitte Bardot, som nylig var blitt fotografert på ferie i St Tropez. Den knallrosa fargen henspilte på 1930-tallsdesigneren Elsa Schiaparellis iøynefallende rosa signaturplagg. Den surrealistiske italienske designeren hadde gjort knallrosa til et symbol ikke bare på high fashion, men også på aller siste skrik. (For Schiaparelli symboliserte knallrosa også østlig eksotisme, noe som tilfeldigvis også skulle komme til å fascinere Bibas kundekrets senere i tiåret).

Bibas postordrevirksomhet var liten nok til at den hentet materialene sine fra vanlige stoffbutikker, og helt frem til artikkelen i *Daily Mirror* hadde salget gått tregt. Biba gjorde de relativt dårlige resultatene til en fordel i stedet for en ulempe ved å annonsere at det bare ville bli produsert 500 eksemplarer av hver av varene. Morgenen etter at tilbudet på *Daily Mirror* ble publisert, var imidlertid bestillingene oppe i 4000 og økende. Kjolen kostet 25 shilling, tilsvarende ca. 250 kroner i dag – en pris som var overkommelig selv for datidens tenåringer. Problemet var at Bibas postordrebutikk ikke hadde stoff nok til å produsere en fjerdedel av dette antallet. Hulanicki og mannen hennes måtte tenke raskt, og snakke enda raskere. De ringte stoffabrikker over hele Storbritannia og kjøpte hundrevis av ruller med rosa gingham fra hvor som helst de kunne få tak i det, og de presset til og med tekstilfabrikker til å veve mer på bestilling. Biba ble det første motefirmaet som kjøpte inn billig stoff fra flere grossister samtidig for å kunne dekke et stort salgsvolum. Bestillingene på kjolesettet i *Daily Mirror* endte til slutt på over 17 000. Til tross for dette var det nystartede selskapet dårlig forberedt på det store salgsvolumet, noe som førte til at det ikoniske antrekket endte opp med å gå med underskudd.

Biba-feberen var begynnelsen på en ny forretningsmodell for motedesign, produksjon og detaljhandel. Den viste at kundene ikke lenger ønsket å vente på at designere, syersker og skreddere skulle produsere klassiske, men kjedelige plagg. Særlig tenåringer hadde verken penger eller tid. De ville ha nye, friske looks, de ville ha dem billig, og de ville ha dem nå. I en verden der syntetiske fibre hadde revolusjonert tekstilproduksjonen, var dette plutselig mulig, og Bibas tilfeldige omveltning av innkjøpsprosessen ble katalysatoren for en plutselig endring i hvordan klær ble laget, kjøpt og brukt. Hurtigmotens tidsalder var i gang.



På 1960-tallet skjedde det en bemerkelsesverdig endring i trendene, der skjørtekanten krøp påtakelig oppover.



1960-tallets mote forandret ikke bare hva vi hadde på oss, den forandret også hvordan klærne ble laget.



Bibas ansatte legemliggjorde den ambisiøse, moteorienterte estetikken som merket var kjent for, som denne butikkmedarbeideren i 1969.

Getty Images; Alamy; H&M Group

IKONISK STIL

PRINSESSE DIANAS BRUDEKJOLE

Hemmelighetene skjuler seg i sømmene på Dianas brudekjole.



Mens noen mente at Dianas kjole var et mesterverk, mente andre at den var rotete og overpyntet.

Prinsesse Dianas brudekjole



HEMMELIG DESIGN
Diana valgte David og Elizabeth Emanuel til å designe brudekjolen sin, som ble skapt i all hemmelighet. Ekteparet Emanuel dekket til og med vinduene sine for å forhindre at noen skulle få et glimt av den. Tilpasningen av kjolen ble tfordrende siden Diana hadde gått ned fem centimeter i livvidde før bryllupet, noe som gjorde at kjolen måtte sys inn flere ganger.

HÅNDSØM
Dianas kjole i silketaft var nesten helt håndlaget, og inneholdt påsydde blonder som hadde tilhørt dronning Mary, i tillegg til tusenvis av edelstener og 10 000 perler. Det ble også laget en annen, enklere kjole i tilfelle designet på den første kjolen skulle lekke ut til pressen. Den ferdige kjolen kostet 9000 pund (tilsvarende ca. 126 000 kroner i 2025).

BLOMSTER
En tradisjonell liten brudebukett ville ikke holdt, da den ville blitt totalt overskygget av kjolen. I stedet skapte blomsterbutikken Longmans tre identiske, store buketter med blomster fra hele landet, deriblant – etter spesielt ønske fra prins Charles – den gule «Mountbatten»-rosen og den tradisjonelle myrtekvisten.

GODT SKODD
Selv om de ikke ville bli sett av mange på den store dagen, var det viktig at Dianas bryllupssko var perfekte. De ble håndlaget av Clive Shilton i duchesse-silkesateng i samme farge som kjolen, og deretter dekorert med 542 perlemorspaljetter, bitte små perler, blonder og hjerteformede kanter. Et annet hjerte flankert av «C» og «D» ble gravert inn i sålene.

SLØR
Dianas enorme slep krevde et enda lengre sløre, som ble holdt på plass av den vakre Spencer-tiaraen. Sløret, som besto av til sammen 140 meter tyll, var like vanskelig å håndtere som slepet, da det viste seg at det var vanskelig å få plass til det i Dianas vogn. Sløret glitret med sine 10 000 mikroperler, som alle ble påsydd av én dame, som arbeidet i største hemmelighet på sitt eget kjøkken.

ARVESTYKKER
Diana bestemte seg for at den eventyrlige kjolen hennes ikke trengte så mange smykker, siden den allerede var så prangende, og hun bar den derfor uten halskjede. Hun eide heller ikke mange smykker på den tiden, og lånte derfor et par diamantøreringer av sin mor.

NOE LÅNT
Dianas «noe gammelt» var gamle blonder som hadde tilhørt ektemannens oldemor, dronning Mary, «noe nytt» var bryllupsantrekket, «noe lånt» var Spencer-tiaraen, og det viktige «noe blått» var en liten sløyfe sydd inn i linningen, sammen med en liten hestesko av 18 karat gult gull besatt med diamanter.

SLEPET
Da Diana fant ut at det lengste kongelige slepet som var registrert var 7 meter langt, insisterte hun på at hennes slep skulle være 7,5 meter. Det skapte hodebry for designerne ettersom atelieret deres ikke var stort nok til å romme det. Til slutt måtte de lage det i et av værelsene på Buckingham Palace.

© Getty Images

HVA HAR DU under...?

Jane Austens heltinner gikk kanskje ikke med truser, men århundrer før noen engang drømte om truser, hadde romerne andre ideer. Fra ingenting til underbukser, korsetter og herretruser – undertøyets historie er fascinerende.

Skrevet av Catherine Curzon

En danser slenger opp skjørtene og viser undertøyet.



OVER
François Bouchers maleri fra 1742, *La Toilette,* forestiller to kvinner som kler på seg.

TIL VENSTRE
Korsettet var på sitt mest populære på 1700-tallet.

Hvis vi tenker på undertøy som et middel til å dekke nakenhet, må den tidligste formen være lendekledet. Lendekledet har vært brukt som både yttertøy og undertøy siden oldtiden, og var den enkleste tildekkingen man kunne tenke seg. Men slik har det ikke alltid vært, og for 4500 år siden foredlet det badariske folket i Egypt lendekledet til noe som lignet mer på undertøy, laget av lin eller, for menstruerende kvinner, geiteskinn. Litt senere signaliserte de gamle egypterne sin status gjennom schentien, en enkel kilt av lin som bevarte bluferdigheten samtidig som den var behagelig i det varme været. De var populære blant både guder, faraoer og vanlige folk, og var et svalende plagg i Egypts hete.

Romerne var heller ikke fremmed for undertøy, og foretrakk subligaculum, som kom i form av enten et lendeklede eller et par enkle kortbukser. De var spesielt populære blant idrettsutøvere og gladiatorer. Overraskende nok kan det første plagget som lignet en brystholder også spores tilbake til antikkens Hellas og Roma, der kvinner gikk med en bh i bandeau-stil, uten stropper, kjent som strophium. Disse plaggene var laget av lær eller lin og ble

«De med penger hadde broderte mansjetter.

I århundrer var chemisen eller serken det plagget en kvinne hadde på seg innerst mot huden. Deretter la hun til korsett, underkjole eller hva moten ellers krevde.



For 1700-tallets menn fungerte skjorteflakene nærmest som en bleie, så det var bare å håpe at mennene i omgangskretsen din hadde råd til å skifte skjorte ofte!

knyttet rundt brystet, og fungerte omtrent som et moderne binder gjør i dag. For antikkens mennesker skulle undertøyet være funksjonelt snarere enn fancy.

I middelalderen hadde undertøyet utviklet seg langt utover lendekledet og strophium. Det vi i dag bruker til hverdags, var ennå ikke i bruk, men andre typer undertøy var blitt populært, og de gjenspeilte klesmoten. Under kjolene brukte kvinnene en chemise, et langt linplagg som lå nærmest huden og var langt lettere å vaske enn de ofte forseggjorte kjolene som var populære blant de velstående. De som hadde penger, broderte eller pyntet med blonder i utringningen og ved håndleddene som et tegn på status, og utenpå chemisen bar kvinnene underkjoler, eller underskjørt, som også var vaskbare og bidro til å gi skjørtet en moteriktig form. Kvinner i overklassen brukte selvfølgelig også forseggjorte underkjoler for å forme skjørtene, og de mest forseggjorte og ekstreme eksemplene fungerte som et tydelig symbol på rikdom og sosial status.

For menn i middelalderen som ikke hadde så mye å rutte med, var et par løstsittende bukser, kalt braies, hverdagsplagg. De lignet overtrekksbukser for cowboyer, dekket hvert ben til låret og ble knyttet i livet og ved knærne, med en klaff øverst slik at man kunne late vannet uten å måtte ta av hele plagget.



Kvinnene brukte mamelukker for å bevare bluferdigheten mens de syklet.

Under Tudorene var det tid for mye pomp og prakt, og kvinnene brukte fiskebeinsskjørt, som er kjegleformede underskjørt avstivet med bøyler. Disse ble etter hvert avløst av det enormt fasjonable franske fiskebeinsskjørtet, som var en trill rund ring som ble båret rundt midjen. Skjørtet falt ned fra kantene på rammen, noe som ofte ga det en stor omkrets og den karakteristiske Tudor-formen. Legg til en pute rundt hoftene, og du har stilen inne!

Forløperen til det vi kjenner som korsett, dukket også opp på 1500-tallet, den gang kjent som «pair of bodies» i England. Disse var ikke beregnet på å strammes, men skulle snarere gi kvinnene støtte og en jevn form under klærne. De var stive, og ofte laget av av hvalbarder, siv eller tre, avhengig av budsjettet. Korsettet ble snørt rundt bysten og midjen for å holde det på plass.

Menn, på sin side, hadde en skjorte under en vams og et par hoser, som kan minne om moderne strømpebukser. Det mest iøynefallende i Tudor-tiden var imidlertid et stykke undertøy som var ment å synes: penisfutteralet. Dette var et trekantet tøystykke som ble sydd inn i strømpebuksene i lysken, og for menn med penger ble det den eneste måten å vise frem sin status på. Menn som Henrik 8. foretrakk overdimensjonerte penisfutteraler i kostbare stoffer, dekorert med broderier og edelstener. Det var alt annet enn subtilt.

På 1700-tallet hadde mennene kastet av seg penisfutteralet og hadde nå et enda enklere alternativ til undertøy: noe som lignet et par knelange linunderbukser som ble båret under buksene. De fleste menn nøyde seg imidlertid med skjorteflakene, som ble trukket mellom beina bakfra og opp over lysken, slik at de dannet noe som lignet en bleie. Hvor ofte man skiftet og vasket skjortene sine, var selvsagt svært avhengig av den enkeltes personlige forhold. For dem som hadde penger og kunne kjøpe skjorter





Dette fotografiet fra 1890 viser to kvinner som kler på seg, der den ene drar hardt i den andres snøreliv.

TIL HØYRE Dette forseggjorte korsettet er kanskje kjent for dem som tror at alle korsetter ble snørt så stramt som mulig, men for de fleste kvinner var det ikke slik.

i dusinvis, var det enkelt å holde skjorteflakene rene og luktfrie, det var rett og slett noe tjenerne gjorde. For dem som ikke hadde en like velfylt garderobe, ingen tjenere og kanskje heller ikke så mye penger, var det en helt annen sak. Man kan trygt si at en manns skjorteflak kunne si ett og annet om en selv.

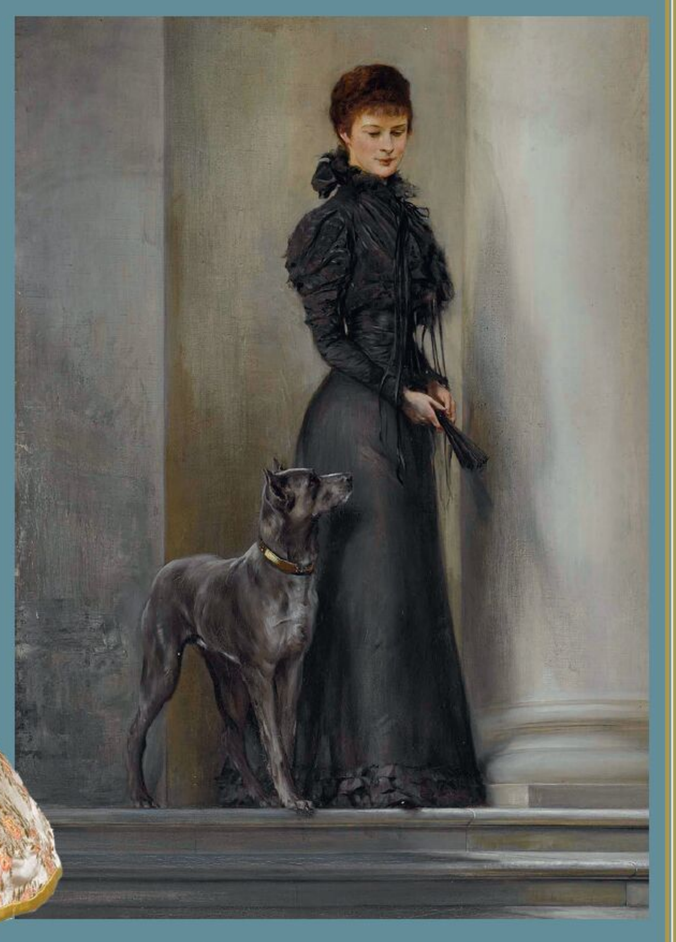
For velstående kvinner ble undertøyet stadig mer forseggjort. Akkurat som sine forfedre i middelalderen gikk de i chemise, kjortel og underkjole, og de fortsatte også å forme kroppene sine dramatisk med bøyler og oppstivede underdeler. Over chemisen hadde kvinnen et snøreliv, den neste generasjonen i utviklingen av korsettet. Heller ikke her var det meningen at korsettene skulle sitte stramt, og de skulle heller ikke skape en

SNØRELIV REDDER LIV?

Få elsket korsettet sitt så høyt som keiserinne Elisabeth av Østerrike.

Keiserinne Elisabeth av Østerrike var opptatt av å snøre korsettene sine så stramt som mulig, og hun hadde et strengt treningsregime for å holde midjemålet sitt på 43–49 centimeter. Som keiser Franz Josef 1.s hustru hadde Sisi ikke så mye å gjøre i form av husarbeid eller andre gjøremål, for ikke å snakke om et yrke, så det å fordype seg i kjærligheten for skreddersydde korsetter ble hennes foretrukne hobby. Hun fikk skinnkorsettene sine spesiallaget i Paris, og brukte dem bare noen uker av gangen før de måtte byttes ut. Da Sisi var 30 år gammel, nektet hun å la seg fotografere, av frykt for å se for gammel ut.

I 1898 besøkte den 60 år gamle keiserinnen Genève, der hun ble angrepet av en italiensk anarkist ved navn Luigi Lucheni. Han angrep Sisi i brystet og stakk henne med en fem centimeter lang kniv, men på grunn av det stramme korsettet blødde ikke såret synlig, og det ble antatt at han bare hadde slått henne. Da keiserinnen kollapset, ble hun imidlertid brakt i sikkerhet og lagt til sengs. Korsettet holdt fortsatt såret lukket, og ingen skjønte hvor alvorlig skadet Sisi var. Sisis hoffdamer var bekymret for sin herskerinne siden hun ikke kom til bevissthet, så de løsnet kjolen og korsettet i et forsøk på å gjøre det behagelig for henne. Da først oppdaget de en brun flekk på brystet hennes, der kniven hadde gått inn. Da det stramme korsettet ble løsnet, begynte såret å blø, og keiserinne Elisabeth døde.



Keiserinne Sisi var berømt for sin smale midje. Hun gikk langt for å bevare den så smal som mulig.

AMELIA BLOOMER

Amelia Bloomer var en forkjemper for kvinners rettigheter og ga navn til et helt spesielt undertøy!



Amelia Bloomer ga navn til en motebølge som hun håpet skulle gi kvinner en ny følelse av frihet.

Amelia Jenks Bloomer ble født i New York i 1818. Hun var en engasjert forkjemper for kvinners rettigheter og redaktør for *The Lily*, et tidsskrift som presenterte kjente suffragetters arbeider og teorier. Det er imidlertid ikke dette som har gjort navnet hennes kjent i historien, men hennes engasjement for en ny retning for kvinnemote.

Bloomer var bekymret over de restriktive klærne kvinner gikk med, og fremmet et nytt utseende som skulle være designet for å møte kvinners behov, snarere enn mote, og som skulle være komfortabelt, hygienisk og tillate fri bevegelse. Bloomers drøm ble virkelighet da hun så et antrekk designet av Elizabeth Smith Miller, som besto av en løs bukse som var rynket sammen ved ankelen, og som ble båret under en kort kjole. Bloomer ble begeistret for antrekket og reklamerte for det i sitt magasin, noe som fikk leserne og tilhengerne hennes til å følge det moteriktige eksempelet.

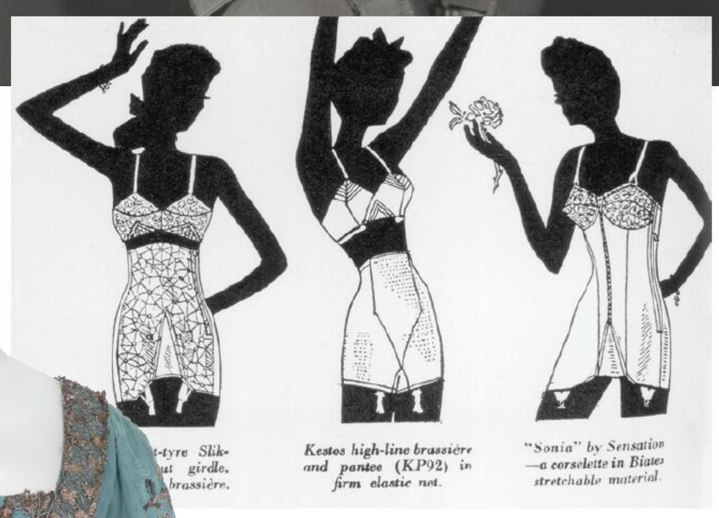
Ikke overraskende var 1850-tallets Amerika lite begeistret for det nye antrekket og flere karikaturtegnere latterliggjorde det. Kvinner som gikk i bloomerdrakt ble hånet i pressen og på gata for det som ble ansett som en maskulin og eksentrisk klesdrakt, fjernt fra hva enhver anstendig kvinne ville ha på seg. Det er verdt å merke seg at kvinner som gikk i bukser var helt uhørt, noe som fikk menn til å beskylde bloomer-fans for å være mannlige imitatorer. Bloomer-feberen døde etter hvert ut, men drakten kom tilbake på 1890-tallet, brukt av ivrige kvinnelige syklister som ikke brydde seg en døyt om hva menn måtte tenke.

dramatisk, iøynefallende form. I stedet skulle de gi støtte til bysten og ryggen. De hadde snøring og stive bøyler av hvalbarder eller tre midt på brystet, noe som bidro til at damens holdning forble ordentlig rak. Akkurat som foregående versjoner skulle disse korsettene aldri sitte rett på huden, men alltid utenpå chemisen.

Det var ennå ikke slik at kvinnene skulle omforme overkroppen drastisk – fortstt var det skjørtene som sto i fokus. På samme måte som fiskebeinsskjørtet hadde formet nederdelen, tok nå panieret, hofteutvideren, seg av den biten. Ved hoffet kunne de være ekstreme, og ved festlige anledninger kunne stativet strekke seg to meter eller mer ut fra hver hofte. De fleste var imidlertid ikke fullt så abnorme. For dem som ikke hadde råd til skreddersydde skjørt, kunne lag på lag med underkjoler gi lignende effekt. I stedet for å vise frem damenes naturlige former, noe som skulle bli moteriktig under regency-tiden, ble kvinneformen overdrevet. Akkurat som med de franske fiskebeinsskjørtene fra århundrene før, hadde skjørtet selvfølgelig også en annen funksjon. Jo bredere en kjole var, desto mer stoff krevde den for å yte det dramatiske understellet rettferdighet, og jo mer stoff en kjole krevde, desto mer penger måtte eieren ha.

I viktoriatiden var korsetter blitt et must for kvinner i alle samfunnsklasser. Ideen om vepsetaljen og historiene om fjerning av ribbein fascinerer fortsatt. Det siste har sannsynligvis ingen rot i virkeligheten, mens det første langt fra var noe de fleste kvinner måtte ha. Snarere var korsetter med trange snøringer forbeholdt en svært spesifikk nisje. De aller fleste





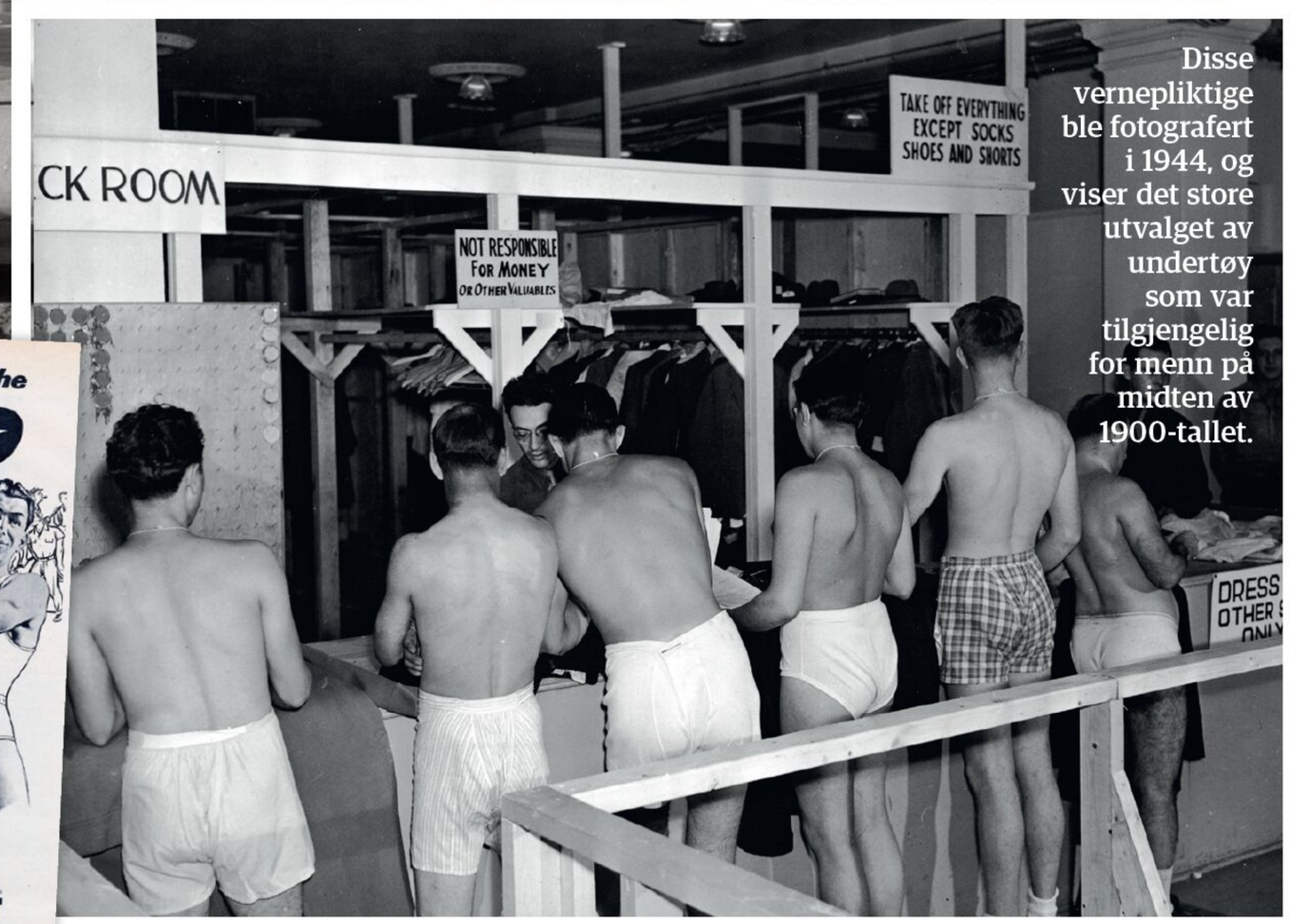
UNDER
I noen tilfeller var panierene så perverst brede at kvinnen måtte gå sidelengs gjennom døråpninger.



OVER
På 1920-tallet hadde dameundertøyet endret seg for alltid. Stikkordene var frihet, komfort og mote.



Fire menn poserer i lange underbukser, 1915.

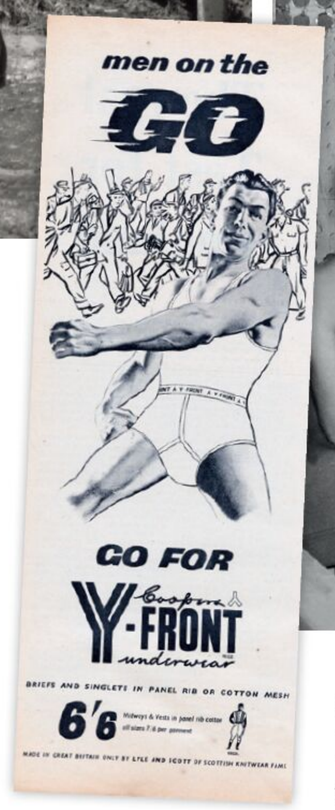


Disse vernepliktige ble fotografert i 1944, og viser det store utvalget av undertøy som var tilgjengelig for menn på midten av 1900-tallet.

kvinner bar korsettene sine behagelig innsnørt, samtidig som de fortsatt fulgte moten med smal midje og bredt hofteparti. Etter hvert som midjene ble mer definerte, måtte de forseggjorte panierene vike plassen for krinolinen og etter hvert bysten, som fortsatte å gi kjolene form og flyt.

Det kanskje mest interessante av alt var likevel at denne epoken så fremveksten av mamelukker. De begynte som halvlange, løstsittende bukser som var delt i skrittet. Senere ble de lukket. Mamelukkene var perfekte å ha under krinolineburene. Da 1800-tallet gikk over i 1900-tallet, kom en videreføring av mamelukkene som tok USA med storm. Bloomerdrakten gikk helt ned til anklene, og var ment å gi kvinner et komfortabelt alternativ til åpne mamelukker. Men de var kontroversielle da de ble lansert, og ble ansett som altfor maskuline for anstendige kvinner.

Tidene forandret seg selvfølgelig. Mens mennene var fornøyde med sine herretruser, ville kvinner ha mer. Den oppvoksende generasjonen forkastet mødrenes og bestemødrenes restriktive klær og ville ha undertøy som passet bedre til den nye verden som var på vei, der sport, fritidsaktiviteter, stemmerett og kanskje til og med arbeid lokket. Korsettet krympet til noe



som lignet mer på et hoftebelte, med stropper til å feste strømpebånd, og krinolinen var en saga blott.

I 1914 skjedde det en revolusjon i kvinne-undertøyet med introduksjonen av brystholderen, designet av Mary Phelps Jacob. Den var behagelig og lett å ha på, og kunne kombineres med moderne truser i behagelige og attraktive stoffer. Samtidig gikk den fotside og tilkneppede chemisen også over i historien, og ble gjenoppfunnet som en underkjole, et mye kortere plagg laget av et lett stoff.

Mennene holdt seg til underbuksene frem til 1930-tallet, da Cooper's lanserte Jockey Y-front i 1935. I kjølvannet av andre verdenskrig ble boksershorts også et populært valg, takket være at de var en del av grunnutrustningen til amerikanske soldater. Lange underbukser kunne fortsatt være et alternativ for dem som foretrakk det, men for den moderne mannen ble det stadig flere alternativer å velge mellom.

Da kvinnene først hadde kastet korsettene, så de seg aldri tilbake. Bh-ene utviklet seg gjennom tiårene til 1950-tallets beryktede spisse form, mens Christian Diors New Look krevde et hoftebelte for å trekke inn midjen. Denne returen til restriktive plagg varte imidlertid ikke lenge, da kvinner igjen krevde komfort, brente bh-ene sine og kastet hofteholderne på historiens søppelplass. Den moderne undertøysepoken var i anmarsj. Innovasjonen vi ser i dag, er ofte knyttet til stoff og passform, ettersom undertøy har blitt big business for både designere og butikker. I dag er utvalget tilsynelatende uendelig, og alt handler om utseende og komfort – langt fra panierer, hofteputer og korsetter.

© Getty Images; Alamy; metmuseum







MOTENS HISTORIE



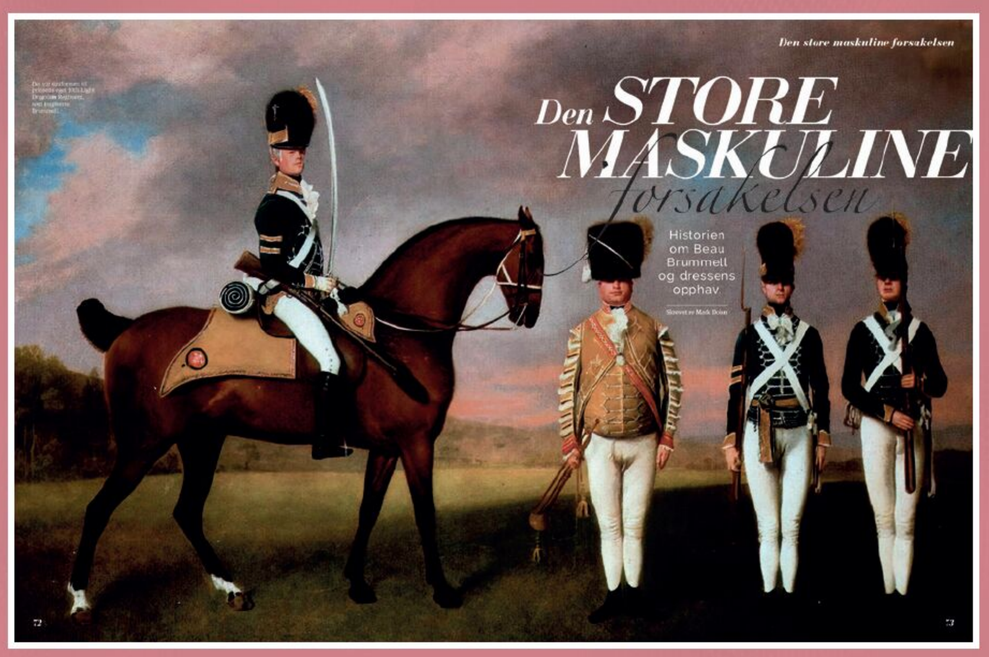
STILDRONNINGEN

Marie Antoinettes ekstreme forvandling.



DØDELIG SKJØNNHET

Les om historiens farligste skjønnhetstrender.



DRESSENS UTVIKLING

Slik revolusjonerte Beau Brummell herreklærne.



HVA HAR DU UNDER?

Vi guider deg gjennom undertøyets historie.

2025 / Kr. 169,90
ISBN: 978-82-8447-546-2
7 023060 522674 50023>