

Kimono

- bevarad tradition i utställningskontext



Linda Zetterberg

Uppsats för avläggande av filosofie kandidatexamen i
Kulturvård, Konservatorprogrammet

15 hp

Institutionen för kulturvård
Göteborgs universitet

2011:16



Kimono - bevarad tradition i utställningskontext

Linda Zetterberg

Handledare: Charlotta Hanner Nordstrand, Pia Christensson

Kandidatuppsats, 15 hp
Konservatorprogrammet
Lå 2010/11

UNIVERSITY OF GOTHENBURG
Department of Conservation
P.O. Box 130
SE-405 30 Göteborg, Sweden

www.conservation.gu.se
Tel +46 31 7864700
Fax +46 31 786 47 03

Program in Conservation of Cultural Property
Graduating thesis, BA/Sc, 2011

By: Linda Zetterberg
Mentor: Charlotta Hanner Nordstrand and Pia Christensson

Kimono - preserved tradition in exhibition context

ABSTRACT

The kimono is a simply cut costume with a very advanced tradition of the wearer, which I hope to communicate through this essay. The long historical background of the kimono can give a better understanding of its construction and its contexts as well as its individual conditions, all is to be taken in consideration before exhibiting the kimono. Relevant studies in literature has been applied within these subjects, which are accounted for primarily in the second and third chapter of this essay. The essay contains a study of the kimono with a strict delimitation towards four symbolic wearers, the subject is then further discussed in relation to the different kind of installations at exhibits. In the fourth part of the essay two educational study visits will function as a supplementary study for the literature studies mentioned earlier. These study visits are realised in order to give different solutions to how an exhibition of kimonos can be carried through, and to show different approaches of the same costume. These thoughts and procedures are important experiences, since the kimono is a subject that isn't normally discussed within the scientific contexts. My goal is to inspire others to exhibit the kimono with these thoughts in mind. I also hope to spread light over the very complex perspectives that comes with studying and exhibiting the traditional Japanese costume. Its history, wearer and material qualities should all be equally considered important when planning future exhibits of the kimono. In this way one can show the kimono both as a social historical interesting object as well as an advanced piece of craftsmanship.

Title in original language: Kimono, bevarad tradition i utställningskontext

Language of text: Swedish

Number of pages: 46

Keywords: Kimono, costume, japanese, exhibition, preservation.

ISSN 1101-3303

ISRN GU/KUV—11/16--SE

Förord

Den här uppsatsen är ett resultat av en studie inom japansk dräkthistoria och den tradition som kimonon symboliserar. Min önskan är att den kommer att utgöra en av grundstenarna i framtida forskning inom området, då jag erfarit att önskemålet om forskning kring japansk dräkt finns inom museivärlden. Forskning kan leda till en ökad förståelse kring den japanska dräktkulturen och leda till en mer integrerad kultursfär.

Mitt önskan är inte att ge några tydliga svar på ”*dos and don'ts*” när det gäller förvaring och konservering av japansk dräkt, utan snarare att ge ett titthål till den symbolik som kimonon kan utgöra i förhållande till sin kultur. Att få se på kimonon med andra ögon och därmed stilla min egen nyfikenhet har varit min primära drivkraft. Det är också min önskan att så många som möjligt får ta del av det resultat jag härmed kommit fram till. På så vis blir vi fler som kan delta i framtida diskussioner kring eventuell problematik kring bevarandet av kimonon som en dräkttradition snarare än endast som ett föremål. Jag strävar i mitt arbete med denna uppsats efter att ge en form av introducerande överblick av kimonon som japansk traditionell dräkt.

Jag vill rikta en stor *dos* ödmjukhet till dem som har ägnat stora delar av sitt liv åt kimonons hantverk, det var genom deras verk som jag fann min inspiration och jag kan endast hoppas på att mitt arbete i någon mån kan bidra till en fortsatt bevarad tradition.

Min största tacksamhet riktar jag till alla som gett mig stöd under skrivprocessen, de som inspirerat mig att skriva om detta ämne och hålla fast vid min vision under tiden då arbetet utvecklats. Min familj, mina vänner, mina handledare och mina mentorer är alla mina idoler. Därför vill jag tacka alla som någon gång bidragit med uppmuntrande ord, stöd och vägledning.

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	11
1.1 Bakgrund.....	11
1.2 Problemformulering och frågeställningar.....	12
1.3 Syfte och målsättning.....	13
1.4 Forsknings- och tillämpningsläge.....	13
1.5 Avgränsningar.....	14
1.6 Metod.....	15
1.7 Källmaterial.....	16
2. Om kimono.....	19
2.1 Historia och begrepp.....	19
2.2 Dräktens material.....	22
2.2.1 De vanligaste fibertyperna och deras nedbrytningsfaktorer.....	22
Silke	
Ull	
Bastfibrer	
Bomull	
Syntetiska fibrer	
2.2.2 Tillverkningstekniker, dekorationselement och uppbyggnad.....	25
3. Fyra olika sorters kimono.....	28
3.1 Kejsarinnans kimono.....	28
3.2 No-teaterns dräkt.....	30
3.3 Den gifta arbetarkvinnans kimono.....	31
3.3.1 Klasskillnader genom tiden.....	33
3.4 Geishans kimono.....	34
3.4.1 Historia.....	35
3.4.2 Geiko eller maiko?.....	37
3.4.3 Accessoarer.....	38
4. Montering av kimono.....	39
4.1 Exempel på monteringar.....	39
4.2 Studiebesök på Röhsska museet.....	41
4.3 Studiebesök på Världskulturmuseet.....	42
5. Diskussion.....	43
6. Sammanfattning.....	45
7. Ordlista över japanska beteckningar.....	46
8. Käll- och Litteraturförteckning.....	48
9. Bilagor.....	51
Bilaga 1: Schema över japanska tidsperioder	
Bilaga 2: Intervjufrågor	

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Under större delen av mitt liv har jag alltid tyckt att dräkttraditioner varit mycket fascinerande. Hur en person klär sig representerar inte bara bärarens personlighet; utan även kulturen som personen lever i, vilken tid dräkten konstruerats i och hur samhället såg ut då dräkten användes. Dräkten avspeglar bärarens ursprung, samhällsstatus och civilstånd, men den är även skapad för att konkretisera det rådande idealet då dräkten sys upp. Det är genom tidens gång som dräktens tradition växer fram, vilken jag som konservator strävar efter att bevara.

Parallellt med mitt intresse för dräktkulturen har jag allt mer vänt min blick åt Japan och dess stilhistoria. Jag vill därför försöka reda ut vad kimono representerar som ett uttryck för den japanska kulturen, och hur jag som konservator kan lära mig mer om dräktens form och egenskaper för att på så sätt kunna bevara den till eftervärlden.

Det finns dessvärre mycket lite skrivet om den japanska kimono i svensk litteratur. I och med ett allt mer globaliserat samhälle ökar dock intresset för den japanska kulturen, vilket avspeglas på de svenska museerna under aktuella utställningar. Jag har därför kombinerat min litteraturstudie med studiebesök på museer där kimono finns utställda för att undersöka hur man ställer ut en kimono och om det finns några givna fördelar med att ställa ut plagget på något särskilt sätt.

Kimono som plagg skiljer sig ofta mycket i snitt och design från västerländsk dräkt, den anpassar sig sällan efter den enskilda bärarens kroppsform och har en närmast uniformsliknande design. Det existerar många olika sätt att färga tyget på, olika sätt att brodera det på och olika dekorationsdesigner på kimono beroende på tillfället. Dessa olika tillverkningstekniker har i sin tur egna japanska beteckningar och symbolisk innebörd, vilket kan ha mer eller mindre betydelse vid utställandet av en kimono. Bärartraditionen kring kimono har sällan ställts ut i museisammanhang; plagget blir oftare utställt på en T-form med baksidan mot besökaren, jag vill reda ut vad detta beror på. Finns det en äldre japansk tradition att ställa ut kimono på detta sätt och varifrån kommer den traditionen, eller har vi medvetet valt att ställa ut kimono på detta sätt för att belysa dess tillverkningssätt men inte dess bärartradition – och varför gör vi det valet?

I uppsatsen belyser jag fyra olika symboliska bärare av kimono genom historien för att på så sätt ge en grundläggande bild av skillnaderna mellan olika former av kimono och hur dessa skiljer sig åt; en skillnad som även skulle kunna uppmärksammas i utställnings-sammanhang.

1.2 Problemformulering och frågeställningar

I och med ett alltmer globaliserat samhälle dyker nya och spännande föremål upp från avlägsna kulturer i våra museer. Det finns en begränsad mängd litteratur utgiven både om kimono och om utställningsproblematiken gällande japansk dräkt i Sverige. Den här uppsatsens syfte blir därför att undersöka kimono som dräkt och belysa den ur konservatorns perspektiv. Genom att beskriva olika tillverkningstekniker, material och dräktraditioner vill jag ge ett introducerande perspektiv på kimono som en del av de svenska kulturskattna.

I uppsatsen genomförs även en undersökning baserad på intervjuer i syftet att forska i hur dagens museer förhåller sig till kimono. Undersökningen ger ett komplement till diskussionen kring hur man kan bevara kimono och se på de olika möjligheterna att ställa ut plagget med hänsyn till dess historia. Jag är mycket medveten om hur brett ämnesvalet är och vill därför inte ingående beskriva dräkten ur samtliga synvinklar eller ta upp alla olika kategorier av kimono; jag vill hellre ge möjligheten till en introducerande diskussion kring dräkten och ge exempel på dess olika former ur bärarperspektivet.

Arbetet kommer således att grunda sig på en litteraturstudie om kimonos uppbyggnad och material för att undersöka hur plaggets historia och bärartradition ser ut. I uppsatsens andra hälft jämför jag olika potentiella förvarings- och utställningsformer av dräkten med grund i litteraturstudien. Vid skapandet av en ny utställning bör en personlig och subjektiv bedömning göras; vem är det som vill se på utställningen och vilket perspektiv på dräkten väljer jag som utställare att fokusera på? Kan vi ställa ut kimono på olika sätt och vad innebär det? Uppsatsen ger främst ett exempel på några samlade reflektioner kring ämnet snarare än en fullständig översikt, något som kan ses som en begränsning men med möjlighet att utvecklas i senare diskussioner och forskningsprojekt.

Mina frågeställningar är:

- Hur ser en kimono ut? Hur är plagget uppbyggt och vilka olika typer av kimono finns det?
- Vem bar kimono förr? Vad är dess materiella respektive immateriella egenskaper och kan dessa leda till fördelar/nackdelar i bevarandet av kimono?
- Vad kan man tänka på i utställningen av en kimono? Kulturyttringar och inneboende materialegenskaper, vad är relevant? Olika utställningsformer av kimono – vad går förlorat och vad kan vi förhöja genom olika sorters monteringar?

1.3 Syfte och målsättning

Uppsatsen syftar till att ge exempel kring olika förhållningssätt till hur man kan bevara kimono som kulturarv och undersöker om det finns några olika aspekter att ta hänsyn till i samband med konservering, förvaring och utställningar av dräkten. Plaggets historiska bakgrund kan ge en ökad förståelse kring dess uppbyggnad och aspekter; därför tillämpas litteraturstudier inom detta område, vilka redovisas i uppsatsens första del. I den här delen studeras dräktens konstruktion, med avgränsning mot fyra exempel av de vanligaste förekommande sorters kimonor. Dessa fyra exempel användes för att klargöra för- och nackdelar med olika förvaringssätt och monteringar, beroende på kimonos kontexter. Syftet är således att visa på hur de olika utställningsformerna kan skilja sig åt beroende på vilken typ av kimono som skall ställas ut. Målet med min uppsats är således att visa på kimonos materiella och immateriella egenskaper, för att på så vis kunna medföra ett bredare resonemang kring bevarandet och utställandet av dräkten.

Intervjuer genomfördes på två svenska museer, vilket ger exempel på hur man kan genomföra en utställning av kimono samt hur man kan förvalta dräktens kulturarv. I uppsatsens andra del ligger fokus på att genom intervjuer och samtal undersöka hur vi kan förhålla oss till kimono. Intervjuerna ger en djupare förståelse kring hur plaggets egenskaper kan tolkas på flera sätt och även ge en bild av hur man kan gå tillväga i samband med utställning av plagget.

1.4 Forsknings- och tillämpningsläge

Uppsatsen ämnar att ge en kort introduktion till kimono och dess möjligheter i utställningssammanhang och se på den ur ett bevarandeperspektiv. Det har tidigare skrivits en del om kimono i framför allt amerikanska medier och även något i europeiska sammanhang, men då har man nämnt kimono ur ett folkdräktssammanhang vilket kan tyckas som ett föråldrat synsätt på dräkten. Jag vill snarare hävda att kimono är ett samlingsord för det traditionella japanska dräktskicket, vilket idag endast används sparsamt vid högtidliga tillfällen eller av geishor. Den är på så sätt en levande tradition, trots att den inte används lika ofta nu som då; vilket kan skilja den från en folkdräkt mer geografiskt bundna karaktär och dess mer specifika användningsområden. Kimono är oftast inte komponerad för att avspegla det geografiska område den är tillverkad i, utan speglar en äldre framvuxen tradition som snarare illustrerar årstider och karaktärsdrag hos den person som den en gång tillhört.

Uppsatsen tar upp exempel på utställningsformer av kimono utan att fördöma eller prisa vardera variant. Det är upp till vidare undersökningar att avgöra hur de olika utställningsformerna egentligen förhåller sig till dräktens material i ett längre tidslopp, då jag inte har möjlighet eller utrymme för liknande vetenskapliga analyser i min rapport. En naturvetenskaplig analys av kimonos materialegenskaper vore dock önskvärd ur en konservators synvinkel.

De fyra dräkttyperna skiljer sig åt på många sätt; genom framställningstekniker av väven, färgkombinationer av de olika lagren och dekorationstekniker med specifika benämningar särskiljs de olika bärartraditionerna åt och förpassas till vardera samhällsskikt. Pierre Bourdieu skriver i sin bok *Distinction* om hur man genom estetiska ställningstaganden som dräkt, smink eller inredning ger tillfälle att säkra sin position inom en social sfär; att

uppehålla sin rang eller skapa avstånd (Bourdieu, 1984, s. 57). Genom sitt beteende och användande av starka symboler uppnådde till exempel geishan en högre social klass än kurtesanerna, både geishorna och kurtesanerna vistades i samma kvarter. Bourdieu förklarar vidare att sättet att använda handlingar i kombination med symboler konstituerar en av de största kännetecknen på klasstillhörighet och är det mest effektiva vapnet i att markera sin särskilda samhällsstatus (Bourdieu, 1984, s. 66).

Man får därför inte tro att kimonon endast tillhörde en samhällsklass, då den endast utgör ett samlingsbegrepp för samtlig japansk traditionell dräkt. Däremot anpassades dräkten efter vilken klass bäraren tillhörde, där materialval och dekoration utgör de viktigaste dragen vid särskiljning av olika typer av kimonor. Dekorationselementen utgjorde en större betydelse än designen av kimonon som markering av bärarens samhällsstatus. Den här distinktionen av olika kimonor är sällan uttryckt i utställningssammanhang, vilket eventuellt kan spegla efterfrågan av utställningar av dräkten. Kanske behöver vi som kulturvårdare bredda vårt perspektiv på kimonon för att på så sätt öka intresset för den hos allmänheten?

1.5 Avgränsningar

I uppsatsen har jag inte haft möjlighet till att utföra fallstudier i Japan eller kunnat undersöka närmare hur man i Japan ställer ut kimonon, även om detta vore önskvärt ur flera aspekter. På så sätt hade jag kunnat få se en större del av de befintliga samlingarna av kimonor samt fått en bredare bild av hur dräkten kan ställas ut på olika sätt. Jag hade även kunnat få en mer ingående studie av kimonons skick ur ett bevarandeperspektiv, vilket eventuellt hade kunnat leda till ett intressant perspektiv i uppsatsens diskussion.

Inom det utrymme som avsetts till en kandidatuppsats har jag inte möjlighet att på djupet identifiera kimonon som symbol för den japanska kulturen i sin helhet. Detta skulle mynna i en för stor litteratursökning i fråga om religion, etnicitet och samhällsuppbyggnad och leda till ett mycket större arbete. Jag väljer därför att i min uppsats om kimonon fokusera på fyra olika sorters kimono med respektive alias: *Kejsarinnans kimono*, *No-teaterns dräkt*, *Den gifta arbetarkvinnans kimono* och *Geishans kimono*. På så vis kan de fyra olika varianterna av dräktskick statuera symboliska exempel för det vida begreppet som vi idag kallar kimono och ge en introducerande bild av den bredare definitionen kimono och vad den kan innefatta. Uppsatsen avgränsar sig till kimonor som bärs av kvinnor, då det hade tagit för stor plats i anspråk att förklara skillnaden mellan de manliga och kvinnliga kimonorna.

Under tiden då jag sökte efter källor kring vad en kimono är och hur den har burits genom tidens gång har jag funnit att ämnet är såpass brett att det som helhet inte ryms inom de ramar som angivits för ett kandidatarbete. Det finns oändligt många varianter av kimonor och ännu fler vävtekniker, färgkombinationer, dekorationstekniker med specifika benämningar än vad jag möjligen kan få plats med i detta arbete. Det är därför inte min avsikt att besvara alla frågor i ämnet.

Min utgångspunkt kring diskussionen om japansk traditionell dräkt kommer att speglas av mitt västerländska perspektiv på kimonon och på dräkt som helhetsbegrepp, vilket kan tolkas på ett annat sätt i Japan. Detta kan komma att leda till en relativt generaliserande undersökning och diskussion kring ämnet.

1.6 Metod

En litteraturstudie av den japanska dräktkulturen genomfördes för att ge en introducerande bild av kimono som japansk traditionell dräkt. Exempel på olika tekniker kring hur dräkten tillverkades och dess generella historia nämns i första delen av uppsatsen. Följden av denna studie resulterar i en reflektion kring betydelsen av dräktens olika aspekter med grund i de fyra symboliska dräkttyperna.

Då mitt syfte som konservator är att diskutera möjligheterna kring förvaring och utställningar anser jag att det är av stor vikt att studera dräktens uppbyggnad och material, vilket behandlas i kapitel 2. I detta kapitel studeras kimono ur ett immateriellt såväl som ett materialfysikaliskt perspektiv, där det utreds vad kimono är för typ av dräkt och vilka sorters material den kan bestå av. Därefter ges exempel på olika tillverkningsmetoder och dräktens konstruktion. Fiberegenskaper går hand i hand med nedbrytningsfaktorer och är därmed relevanta för att kunna diskutera olika utställningssätt av kimono. Undersökningen redogörs för på en grundläggande nivå och ämnar på så vis att nå ut till uppsatsens målgrupp; konservatorer såväl som konsthistoriker och övriga intresserade.

I litteraturstudien har jag funnit exempel på två vanliga monteringar, en historisk form av montering och en modern form av montering; vilka består av tagasode-ställen och T-formen. Jag har även funnit ett exempel på montering på docka. Dessa tre monteringar utgör grunden i min vidare undersökning kring hur man kan montera en kimono i utställningssammanhang. De olika monteringarna och deras innebörd beskrivs vidare i kapitel 4.

Som komplement till min litteraturstudie har jag valt att utföra studiebesök på två olika museer som har utställda kimono. Studien av utställningsteknik via genomförda intervjuer ses som ett viktigt komplement till den litteratur som använts som källmaterial, då litteraturen generellt sätt är mer inriktad på konsthistoria eller tar upp kimono ur ett mer etnologiskt perspektiv.

Det har under omständigheterna inte funnits tid till att göra en översiktlig studie på hur man i allmänhet gör i Sverige med monteringar av kimono, då jag ansett att för få källor finns som underlag för en mer omfattande studie. Dock vill jag ta chansen att ge exempel på olika tillvägagångssätt och därmed ge underlag för en diskussion kring hur man kan närma sig kimono i samband med utställningar och hur jag som konservator kan ha dessa faktorer i åtanke vid monteringar. Studiebesöken grundade sig på intervjufrågor som jag har bifogat i bilaga 5.

I diskussionskapitlet ges en helhetsbild av de föregående kapitlen och olika teorier knyts ihop med de praktiska exemplen på monteringar. Ett viktigt perspektiv är att få fram en koppling mellan litteraturens hypoteser kring dräkten med hur dräkten faktiskt kan ställas ut. Mitt intresse i detta är att som konservator få delta i diskussionen kring en dräkt som helhet inklusive dess bärartradition i kombination med ett materiellt perspektiv.

I kapitel 7 finns en ordlista med enklare översättningar över de vanliga japanska beteckningarna som jag använt mig av i uppsatsen. Ordlistan har syftet att underlätta läsningen av uppsatsen och att förtydliga ofta använda termer. De termer som jag främst har valt att använda nämns ofta i min litteratur som grundpelare i vad som utgör en kimono.

Under den japanska historien har de olika tidsepokerna eller perioderna benämnts med olika namn beroende bland annat på vilket styre som regerat. Under mina källstudier har jag noterat att man ofta nämner dessa perioder vid namn lika ofta som man benämner perioden efter sedvanlig tideräkning med årtal. Jag kommer därför i min uppsats att applicera tankesättet med benämnda tidsperioder i syftet att belysa eventuella kulturella skillnader som definierat nämnda tidsperioder. I bilaga 1 har jag valt att bifoga en förkortad tabell som sammanfattar de olika perioderna med namn och årtal för att i största möjliga mån underlätta läsningen av min uppsats. Tabellen är en förenklad version av den tabell som man använt i *When art became fashion*, ur vilken man hänvisar till äldre källor och ett noggrant förarbete. Jag har dock valt att utelämna eventuella ytterligare uppdelningar av perioderna, då det inte känns relevant för detta arbete att gå in i detalj på de olika maktskiftena.

Jag presenterar även några förenklade skisser över de tre vanligaste kimonotyperna, vilka kan underlätta läsningen av kapitlen kring de tre kimonomodellerna *Kejsarinnans kimono*, *Den gifta arbetarkvinnans kimono* och *Geishans kimono*. Syftet med dessa skisser är även att visa på de generella skillnaderna mellan de olika kimonotyperna och tydliggöra kimonons begrepp och utveckling genom tiden. Jag har valt att inte definiera No-kostymen som en av de vanligare kimonotyperna, då den ur ett bärarperspektiv tillhör ett mycket smalare användningsområde, nämligen No-teatern. Därför har jag inte heller gjort en skiss på en No-kostym som bilaga. Efter mina källstudier kan jag dock konstatera att No-kostymerna verkar utgöra en stor del av de japanska samlingarna av kimonor, vilket är anledningen till att jag nämner den i min uppsats.

Som avslutande del genomför jag en diskussion kring förhållningssättet gällande utställningen och förvaltandet av kimonon som kulturarv och traditionell dräkt. Hur kan man på olika sätt förhålla sig till utställningen av en dräkt från den japanska kulturen på svenska museer idag? Som konservator vill jag dels belysa den bärartradition som finns i dräktens historia och dels belysa det hantverk och dess symboliska innebörd som kimonon bär med sig som kulturarv.

Uppsatsen vänder sig till en intresserad allmänhet, konservatorer och forskande inom kulturvård och till dem som önskar bevara kimonon och veta mer om dräkten. Samtliga bilder, vilka består av skisser hämtade från fotografiska förlagor eller fotografier, är tagna eller skapade av författaren till uppsatsen om inte annat nämns.

1.7 Källmaterial

Dagens svenska museers samlingar tycks omfatta relativt få exemplar av kimonor, vilket speglar min undersöknings omfattning. Det är genom mina två studiebesök på Museum A och B som jag har insamlat den information, som använts i de delar av uppsatsen, där jag nämner dagens samlingar. De kimonor som jag har studerat under mina studiebesök är relativt moderna kimonor, tillkomna främst under Edo-perioden (1600-1868) och framåt. De informanter som jag valt att intervjua är båda konservatorer som är anställda på museerna och har god insikt och erfarenhet av de nämnda utställningarnas tillkomst och bakomliggande tankar. Utställningarnas monterings tekniker utgör exempel på hur aktuella monteringar av kimonor kan se ut. Monteringarna utgörs framför allt av två huvudsakliga metoder: T-formen och dockmonteringen, vilka man sedan har modifierat vidare utifrån dräktens individuella förutsättningar. Även liggande monterning i monter tas upp som ett förmodat exempel, men är inte med i de utställningarna som har undersökts. Jag har inte hittat något samtida exempel på en monterning enligt den äldre sortens tagasode-ställ,

metoden nämns i kapitel 4 för att tydliggöra en traditionell typ av montering. Därför återges det heller ingen bild på ett sådant tagasode-ställ i uppsatsen.

Liza Dalby är en västerländsk antropolog som specialiserat sig på japansk kultur och som gett ut fler böcker kring ämnet. *Kimono: fashioning culture* tar upp kimonon ur en bred synpunkt, men främst som kulturhistoriskt objekt. De olika kapitlen tar bland annat upp kimonons historia, dess nutida form och dess olika kontexter. Boken diskuterar därmed många väsentliga aspekter som jag kan ta tillvara på. Boken är dock inte helt genomarbetad rent vetenskapligt, den skrivs i fri form med egna diskussioner iblandade med fakta. *Kimono: fashioning culture* är dock en mycket matnyttig källa till information om ett ämne som sällan behandlas lika översiktligt (Dalby, 2001).

When art became fashion: kosode in Edo-period Japan är en utställningskatalog som grundar sig på utställningen med samma namn, vilken ställdes ut under 1990-talet i USA. Boken är en samanställning av flera artiklar av olika författare som genom sina olika synvinklar på kosoden som kulturhistoriskt plagg bidrar med relevanta forskningsredovisningar inom området. Artiklarna kompletteras med bilder på de plagg som ställdes ut och en kronologisk översikt över den japanska historiens olika perioder, vilken kommit att bli användbar för min uppsats. Tyngdpunkten är en konsthistorisk antologi som bland annat behandlar kosodens tekniska aspekter samt symboliken som ofta är så viktig i samband med de valda motiven på kosoden (Gluckman et. al. 1992).

Kimono as art: the landscapes of Itchiku Kubota är en bok som är publicerad i samband med en vandringsutställning som hette ”Kimono as Art”, där konstnären Itchiku Kubota visar konst genom kimonon som redskap. Den är rikt illustrerad och innehåller även intervjuer med konstnären för att belysa hans perspektiv på kimonon som konst. Boken är mer konstnärlig än vetenskaplig i utförandet med sina många fotografier, men där finns även bilder på hur själva utställningen såg ut (Gluckman, 2008, s. 24). Författaren berör ämnet om hur konstnären har valt att presentera sina kimonor, vilket jag nämner i min diskussion. På sidan 22 nämns även ett tillfälle då konstnären valde att ställa ut sina nytillverkade kimonor på västerländska modeller iklädda högklackat och smycken, vilket kan anses uppseendeväckande men enligt konstnären hade syftet att ändra dagens synsätt på kimonon (Gluckman, 2008, s. 22). Detta ger viktig information för mig om hur man förhåller sig till kimonon som plagg idag och hur det kanske kan komma att förändras med tiden.

Signild Wiklunds *Textila material: historik, teknik, egenskaper, användning* behandlar många viktiga aspekter av de olika tygfibrernas inre struktur, styrkor och svagheter. Författaren har en lång historia som materialkunnig, då hon redan under 1944 skrev *Textil Materiallära* tillsammans med Vera Diurson. Sedan dess har hon givit ut flera böcker inom samma område. Dess utformning är enkel och lättförstådd, den är menad att användas som en handledning till textilintresserade. Man finner dock stor kunskap om de vanligast förekommande tygfibrerna, hur man sköter dem och vilka nedbrytningsfaktorer som bör tas hänsyn till. I viss mån kan den tyckas vara lite för enkelriktad, då det på sina ställen nämns hur man bör tvätta sidan; författaren menar då inte historiskt sidan utan nyproducerat. Därför kan jag inte alltid som konservator använda mig av hennes skötselråd, även om jag kan använda mig av hennes grundkunskaper kring ämnet (Wiklund, 1984).

När *The Museum Environment* skrevs var författaren Garry Thomson anställd på The National Gallery i London som scientific adviser. Hans syfte med boken är att ge vetenskapliga råd kring förebyggande konservering, vilket är i stor nytta för alla de konservatorer som anser sig vara i behov av fördjupade kunskaper inom vetenskapen kring detta ämne. Den är avancerad i sin skrivteknik, men dessvärre kan jag ana att många av

hans mer handgripliga råd inte längre är uppdaterade med dagens teknikmöjligheter. Det finns dock andra kvaliteter med denna bok som inte går att förbise, då han på djupet förklarar de olika materialens respektive egenskaper i förhållande till yttre nedbrytande faktorer (Thomson, 1994).

Monografen *Ikat* av Lydia van Gelder grundar sig på en fördjupad kunskap hos författaren i konsten att tillverka ikattextilier. Ikat är en typ av kombinerad infärgnings- och vävteknik, där trådarna som skall bilda en väv först färgas in och sedan vävs. Den japanska benämningen på ikat är kasuri, vilket nämns mer ingående i kapitel 2.2.2. Författarens bakgrund är starkt förankrad i praktiska kunskaper om vävtekniker, vilken avspeglas i hennes sätt att beskriva dessa tekniker i boken. Dr. Alfred Bühler har skrivit en introduktion till ikatvävningens historia där han ger en god insikt i hur den japanska varianten av ikat ser ut och grundragen i vävtypen ur ett vetenskapligt perspektiv. Boken är publicerad 1980 men synsättet på hur ikat och kasuri framställs känns uppdaterat och kan lätt återfinnas i andra böcker om samma tema (van Gelder, 1980).

Författaren Jun Tomita och hans fru Noriko Tomita har i *Japanese ikat weaving: the techniques of kasuri* skrivit en bok av vävare för vävare med inriktning på japansk ikatvävning och dess tekniker. De strävar efter att ge en introduktion till kimono som hantverksföremål så är det relevant att ta upp den japanska kasurin. Boken erbjuder en god komplettering till de övriga mer konstvetenskapliga eller historiska monografierna i min litteraturlista. Författarna har undervisat i ämnet i flera länder, däribland Sverige, om kasuri. Monografen kan ses som värdefull ur ett källkritiskt perspektiv, då båda författarna härstammar från Japan (Tomita & Tomita, 1982).

Japanese costume and textile arts ingår i serien *The Heibonsha survey of Japanese art* och behandlar japansk dräkttradition. Den berättar om historien bakom kosoden samt vilka textiltyper, dekorationstekniker och designer som använts till kimono. Serien är från början producerad på japanska; Noma Seiroku är specialiserad inom konsthistoria med bakgrund från University of Tokyo och var anställd som Curator in Chief på Tokyo National Museum. Han har även gett ut andra böcker inom samma ämne och har varit inblandad i utställningar i Europa och USA. I den del av min uppsats som behandlar dekoreringsmekanik och kimonos design har jag haft stor nytta av den här boken (Noma, 1974).

Monografen *Japanese costume: history and tradition* berör japansk dräkthistoria från 1500-talet till 1800-talet och utgör en värdefull komplettering till mina övriga källor i fråga om detaljer kring användningsområden av olika dekoreringsmekanik, dess historiska användningsområden och tillverkningsmekanik. Boken är rikt detaljerad i sin analys av kosoden som plagg och Kennedy känns väl förtrogen med den japanska historien. Författaren har föreläst och skrivit mycket om textilier i USA. En möjlig källkritisk synpunkt på boken är att Kennedy är västerlänning, därmed är det möjligt att han medvetet eller omedvetet har applicerat sitt eget perspektiv kring ämnet. Jag anser dock att den här källan är mycket användbar på grund av författarens sakkunnighet och exakthet gällande ett historiskt perspektiv på kimono (Kennedy, 1994).

John Gallaghers *Geisha: a unique world of tradition* tar upp de kulturella grunderna till vad som utgör geishans värld, konceptet och idén bakom hennes uppförande och den sociala sfär som hon tillhör. För att kunna särskilja vad en geisha är och vad som särskiljer en geishas kimono utgör boken en grundlig källa till min undersökning. Gallagher är historiker och litteraturvetare men även översättare och ger en ingående beskrivning av den japanska kulturen och geishan. Under tiden som boken publicerades bodde han i Japan där han arbetade som författare och översättare. (Gallagher, 2003).

2. Om kimono

2.1 Historia och begrepp

För att kunna föra en diskussion om kimono som dräkt vill jag först klargöra vad ordet kimono betyder, vilken tradition som kimono tillhör och vilka olika sorters komponenter som utgör den samlade dräkten. Vissa av dessa frågor blev dock svårare att besvara än vad jag hade tänkt mig, vilket jag återkommer till senare i uppsatsen.

När man reflekterar över ordet kimono är det möjligt att man automatiskt drar parallellen till japanska traditionella kläder. Men var kommer termen ifrån och vad är egentligen en kimono? Många av mina källor till den här uppsatsen väljer att inte böja ordet *kimono*, med hänvisning till att man inte böjer ordet i japanskan och därför inte bör göra det i andra språk heller. Ibland nämns ordet som ”kimonos” i plural när litteraturen är tryckt i ett engelsktalande land. Den här problematiken tycker jag är värd att nämna utan att därför peka på vad som är rätt och vad som är fel. Jag har valt att i min uppsats böja *kimono* och liknande dräktbegrepp som hör ihop med kimono; till exempel *kosode* eller *obi*, enligt samma princip som Svenska Akademien applicerar på ordet kimono. De ändelser och betydelser jag tillämpar blir således hämtade ur Svenska Akademiens ordlista enligt följande regler:

Benämningen *kimono* betyder ”japanskt klädesplagg” och uttalas på svenska [kim'ono]. Dess böjning blir *kimonon* i bestämd form singularis och *kimonor* i pluralis (Svenska Akademien).

Så varifrån kommer då ordet kimono? Enligt Liza Dalby kom benämningen kimono till under mötet mellan öst och väst, när Japan öppnade sina portar för Europa. Det sägs att när de västerländska besökarna frågade de japanska innevånarna vad de kallade sina annorlunda kläder fick de till svar ”kimono” vilket ungefärligt översatt betyder ”saker att ha på sig”; ”*ki*”=att ha på sig, ”*mono*”=sak (Dalby, 2001, s. 69). Vad västerlänningen då uppfattade som en kimono var egentligen en *kosode*, emedan japanen ser kosoden som en del av det större begreppet kimono. Kosoden är i modern tid endast en sorts översta lager av dräkten och finns i flera olika varianter, men har tidigare i historien fungerat som ett undre lager av dräkten som kompletterades med fler sorters kimonor (Dalby, 2001, s. 67). Alla olika varianter av kimonor och deras beteckningar omfattar dessvärre ett så omfattande ordförråd att det tyvärr inte ryms inom ramarna för detta arbete. Enligt Wilcox kan kimono definieras som en lös klänning som knyts ihop med ett band och som en del av den japanska nationaldräkten (Wilcox, 1989, s. 186). Jag skulle dock vilja benämna kimono som japansk traditionell dräkt, då begreppet innefattar en bredare syn på kimono som något mer än en folkdräkt eller en sorts klänning. Man får heller inte glömma att definitionen kimono inte enbart beskriver en kosode; utan även kan innefatta byxor och andra tillbehör som jag kommer att nämna i senare kapitel. I uppsatsen nämns begreppen omväxlande, där kimono omfattar en hel dräkt medan kosoden innefattar kimonos olika delar.

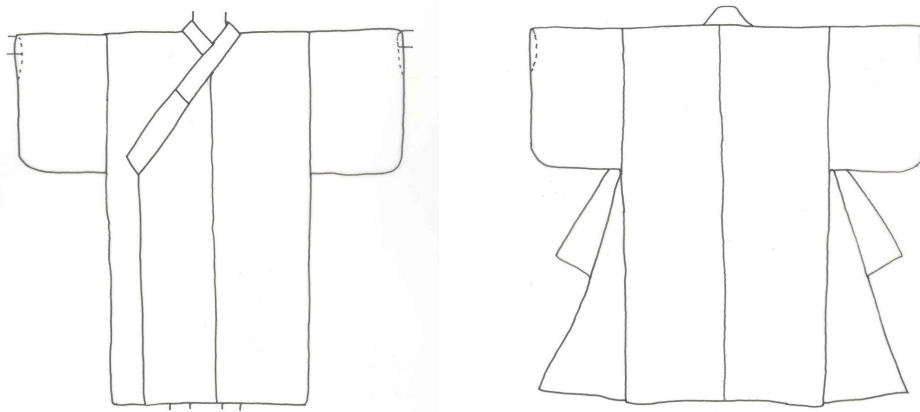
I äldre tider var tillverkningen och designen av en kimono anpassad efter beställarens egen personlighet och samhällsstatus. Detta kan dock ha blivit mindre betydelsefullt i det nutida

användandet av kimono, i och med den västerländska kulturens inflytande över Japan och den industrialiserade tillverkningen av kimono. Idag går det att köpa färdigtillverkade kimono som tillverkats i större upplagor på fabriker, men det går även att beställa specialanpassade kimono efter kundens önskemål – dock till ett betydligt högre pris. Det tycks även finnas en marknad för begagnade kimono på internet, till exempel på internetsidan Shinei (Shinei, Antique kimono store) eller på internetsidan Ichiroya (Kimono flea market Ichiroya). Man lägger stor vikt vid plaggets kondition och priserna varierar kraftigt beroende på flera faktorer som till exempel tillverkningsteknik, material och dekoration; en kimono med vävt mönster kostar oftast mer än en kimono som har påmålat mönster.

Ursprunget till dagens kimono går en lång tid tillbaka; redan under 900-talet började Japan skapa sig en egen dräktstil som skilde sig från den kinesiska dräkten (Dalby, 2001, s. 32). Denna period benämns som *Heian*-perioden (749-1185). Hovets dräktstil blev mycket stilbildande under perioden. Dräkten skiljde sig åt beroende på tillfället, kön, ålder, samhällsklass och geografiskt ursprung. Till exempel blev det endast de allra högsta samhällsskikten förunnat att bära vissa färger, dekorationstekniker och material. Dessa officiella restriktioner blev alltmer detaljerade under *Genroku*-eran som utspelade sig åren 1688-1704 under *Edo*-perioden (1600-1868) (Gluckman, 1992, s. 37). Dräktskicket skilde sig även åt från hur man klädde sig i hemmet och hur man klädde sig när man skulle visa sig offentligt; en trend som höll i sig ända in i Meiji-perioden (1868-1912) när öst mötte väst och som kanske än idag skiljer sig åt till viss del. En lättsammare stil på kosoden kan vara enklare att bära hemma, medan man utanför hemmet har fler aspekter att ta hänsyn till; till exempel bärarens ålder och ställning i förhållande till sin omvärld.

Det som man i dag kallar för kimono tror man härstammar från en form av underplagg som användes i det Heianska hovet; underplagget var vitt och vävt i ett enkelt material – troligen linne. Underplagget hade små ärmöppningar vilka också fick utgöra dess namn: *kosode* betyder små ärmar (”*ko*”=små, ”*sode*”=ärmar) (Gluckman, 1992, s. 31). Ärmarnas utformning har sedan den här tiden varit den avgörande faktorn i hur man skiljer olika sorters kimono från varandra, de har olika benämningar vilka ofta syftar på ärmarnas längd. I *Kimono: fashioning culture* visas ett diagram över hur de olika ärmbredderna på dagens kimono skiljer sig åt beroende på vem som bär den (Dalby, 2001, s. 221). Den kortaste ärmen har den vuxna mannen, därefter följer den vuxna kvinnan med ungefär samma ärmlängd. En ogift kvinna har ungefär dubbelt så bred ärm som de föregående vid ett mindre formellt tillfälle, medan hon under ett mer ceremoniellt tillfälle har en bredare ärm. Den absolut bredaste ärmen når nästan hela vägen ner till kimonons nederkant och bärs av en ogift kvinna vid de mest högtidliga tillfällen.

Under Muromachi-perioden (1333-1568) slutade kvinnor att bära hakama, ett byxkjolsliknande plagg och istället blev kosoden, som tidigare varit underplagg, ett ytterplagg. Behovet av att hålla ihop kosoden resulterade i att man började använda en *obi*, vilket är ett avlångt tygstycke som liknar ett slags skärp. Under Muromachi-perioden var obin smal men blev med tiden bredare och bredare (Dalby, 2001, s. 39). Obin har sedan denna tid ansetts vara en mycket viktig del av kimono, kosoden utvecklades sedan till att bli det vi i dag kallar för kimono vilken utmärks av den enkelt utskurna dräkten som knyts ihop med en färgmatchad *obi*.



Figur 1: Principskiss på kosode fram och bak.

Dagens kosode tillverkas i princip av sju fyrkantiga stycken. Figuren ovan utgör en principskiss på hur kosoden är konstruerad, där de vertikala sömmarna är uttritade. Den övre kanten av kosoden är inte ihopsydd i två stycken, utan utgörs av en vikning på följande sätt: Två rektangulära remsor sys ihop i ryggen, viks över axlarna och sys ihop i kosodens sidor. Dessa utgör torsons grunddel. Därefter sys två stycken på i öppningen framtill och utgör de överlappande delarna av kosoden. Två mindre fyrkantiga stycken viks över axelpartiet på liknande sätt och utgör ärmarna. Vardera ärmdel sys ihop från handleden till ärmhålan där ärmen går ihop med torson. Två långa och smala remsor utgör kragen; dessa sys ihop på kortändan och sys sedan på torson. När kosoden ska användas viks kragen ner till hälften på bredden. Kosodens två överlappande delar säkras i princip fast på kroppen med en obi, det finns många knep man kan använda sig av för att säkra den moderna kosoden på kroppen ytterligare i form av gömda knytband och snören, dock används knappar sällan (Dalby, 2001, s. 20).

Den japanska uppdelningen av kroppen anpassas efter en enklare norm än den västerländska, där byst- och midjemått inte inkluderas i utskärningen av tyget på grund av dräktens klassiska geometriska form. Det viktigaste och avgörande måttet är istället axelhöjden och nedåt; vilket betecknas av verbet *haku*. Ärmarna på en kimono kan variera i längd och bredd, men när de sys fast på kroppsdelen så sys de fast med raka sömmar; likt de övriga sömmarna på dräkten.

2.2 Dräktens material

Vid varje beslut om hantering av kimono bör man anpassa sig efter det enskilda fallet. En kimono kan vara svår att rengöra på grund av dess dekorationer eller textilens material-egenskaper. Broderier, invävda metalltrådar och andra dekorationer kan skadas allvarligt vid rengöring i samband med kemisk och mekanisk åverkan. Kimonons uppbyggnad kan vara till dess fördel vid en tvätt, men de är ofta fodrade med ett kontrasterande tyg vilket kan skapa färgförändringar. Dessa färgförändringar är enligt författarens erfarenhet oftast irreversibla.

Även om silke har haft en lång och stark tradition i Japan så har man även använt ull, bastfibrer och bomull vid tillverkningen av kimonor. Dessa material användes ofta till kimonor i mindre formella sammanhang, som underkläder eller så fick de tjäna som arbetskläder.

2.2.1 De vanligaste fibertyperna och deras nedbrytningsfaktorer

Silke

Silke är den mest frekvent använda fibern till finare kimonor idag. Fibern spinns av silkesfjärilens (*Bombyx mori*) larv, vilken väver en kokong av långa fibrer. Silke har olika kvalitet beroende på om det är odlat eller om det är vildsilke – det odlade silket framställs genom att silkesfjärilens larv föds på mullbärsträd, därför kallas det mullbärssilke. Vildsilke framställs genom att man plockar kokonger från icke odlade silkesfjärilar, vilka inte enbart lever på mullbärsträden utan även på andra träslag.

Sidentyg som tillverkas av vildsilke kallas på japanska för *tsumugi*. Tsumugi tillverkades av det silke som blev över när malen ätit sig ur kokongen eller av det silke som blev över när det fina odlade mullbärssilket skickats till marknaden. Silkefibrerna är mycket kortare i tsumugi och tjänade inte till att användas för finare sidentyger som vävdes med mer avancerade tekniker. Fram till *Meiji*-perioden (1868-1912) fanns det restriktioner som förbjöd bönder att bära siden, men detta gällde inte tsumugin. På grund av dessa tydliga restriktioner och regler har vildsilket endast använts i informella sammanhang och användes sällan till kimonor tillhörande stadsinnevånare eller societeten som istället använde sig av siden tillverkat av mullbärssilke (Dalby, 1991, s. 193).

Vid tillverkningen av tsumugi tillsätts stärkelse innan tråden vävs, för att göra den mjukare och mer lättarbetad. Därför kan nytillverkade kimonor av tsumugi se stela ut till en början, men stärkelsen försvinner när kimono används allt mer och kimono anpassas efter sin bärare (Yamanaka, 1986, s. 45). Om siden innehåller stärkelse kan det leda till att textilen utsätts för angrepp av silverfisk, vars huvudföda är cellulosa.

Mullbärssilket består av cirka 74 % fibroin, 25 % sericin och 1% vax och förlorar ungefär en fjärdedel av sin vikt vid avkokning i samband med framställningen av silkefibrer till sidentyg. Det har därför hög draghållfasthet, tøjbarhet och elasticitet samtidigt som det generellt sätt väger mindre än andra tyger. Sidentyger av mullbärssilke klarar sig på grund av sin elasticitet bättre mot veckbildning i samband med förvaring och är i grunden starkare än siden som tillverkas av vildsilke. Vildsilke är dock mycket starkt mot yt- och

slitskador, men har en mindre töjbarhet och elasticitet än mullbärssilket. Kimonor som är tillverkade av vildsilke kan således vara mer mottagliga för veckbildning än siden gjort av mullbärssilke (Dalby, 1991, s. 193).

Mullbärssilket har lägre motståndskraft mot ljus än vildsilket. Hur motståndskraftigt sidentyget är mot ljus beror på syrahalten i silkesfibern. Silkets motståndskraft mot ljus är dock betydligt lägre än hos andra naturfibrer (Wiklund, 1984, s. 86). Det är mycket mer känsligt för ljus och svaveldioxid än ull (Thomson, 1994, s. 145). En stor styrka hos silkesfibern jämfört med andra fibrer är dess motståndskraft mot alkalier, oavsett om det är vildsilke eller mullbärssilke. Det är relativt motståndskraftigt mot syror i jämförelse med andra fibrer, men upplöses helt av saltsyra (Wiklund, 1984, s. 86).

Silke är inte särskilt tåligt mot hög värme jämfört med andra fibrer men fibern är naturligt motståndskraftigt mot mal, eftersom malen inte föredrar silke som primärföda. Det kan förekomma att malen angriper silkefibrer beroende på rådande tillgång på föda. Däremot angriper tjuvbaggen gärna och ofta siden (Åkerlund, 1991, s. 120, 158-183).

Ull

Ull består av hårfibrer, vanligast från får men även från kaniner eller andra djur. Kemiskt består det av proteinet keratin, vilket är uppbyggt av kol, väte, kväve, syre och svavel. Därför har ull ett naturligt lågt pH-värde, vilket gör det känsligt för alkalier men relativt tåligt mot syror (Wiklund, 1984, s. 70).

Ull har, utan att gå in specifikt på de olika ulltyperna, högre värmetålighet än silke vid tvätt men är mycket känsligt för angrepp av mal och pälsängrar. Beroende på hur ullen har blivit behandlad under tillberedningen så har det tillverkade yllet olika kvaliteter och svagheter.

En förmodad nedbrytningsfaktor av yllekimonor är att de skulle kunna förlora sin form i samband med hängning, i synnerhet om kimonon är fodrad vilket kan leda till ojämna stretchningar av ytter- och innertyget om tygen består av olika sorters fibrer.

Ytterligare en förmodad nedbrytningsfaktor av kimonor av ylle kan vara att de när de använts varit utsatta för väder och vind. Det skulle då kunna vara möjligt att kimonon är sliten i nederkanten på grund av kontakt med marksalt, eller att den skadats genom arbete utomhus. När ylle utsätts för värme över 30°C börjar det bildas tvärbindingar mellan ullfibrerna, vilket gör fibrerna kristallina och porösa (Wiklund, 1984, s. 70). Kimonon blir då mycket ömtålig och är svår att hantera, då fibrerna lätt bryts av och textilens framtida skick är i fara. Detta bör beaktas vid tvätt av yllekimonor, vattentemperaturen bör vara mycket låg så att fibrerna inte krymper eller filter sig. Det kan därför även anses vara prioriterat att ställa ut kimonor gjorda av ylle i ett mörkt rum, där UV-ljus inte kan skada tyget men där solljuset i sig heller inte kan värma upp det.

Bastfibrer

Bastfibrerna hampa och linne har varit mycket vanliga inom tillverkningen av kimonor i Japan sedan länge, det kan därför vara av intresse att känna till deras gemensamma egenskaper. Båda fibersorterna har stor förmåga att ta upp och avge fukt och linfibern har god motståndskraft mot ljus (Wiklund, 1984, s. 47). Båda fibersorterna har hög draghållfasthet som kan öka något när de kommer i kontakt med vatten, men de har båda låg elasticitet, vilket leder till att de skrynklas lätt; särskilt i fuktiga miljöer. I fuktiga miljöer kan båda fibrerna mycket lätt skadas av mikroorganismer och silverfisk som gärna äter på dessa två cellulosa-fibrer (Åkerlund et. al., 1998, s. 138).

Lin har en porös struktur och kan angripas av både alkalier och syror, höga temperaturer kan accelerera pH-förändringar i fibrerna och kan leda till allvarliga strukturskador. Linne och hampa kan förekomma som foder i kimonor, men även som hela kimonor utan att vara kombinerade med andra fibersorter. Linne är troligen vanligast som materialval till de undre lagren tillhörande kimonor som bars av de övre samhällsklasserna, samt som yttre lager tillhörande kimonor som bars på landsbygden.

En lite mer udda fiber som använts till framför allt ikatvävda kimonor är bananfibern. Ikattyget eller kasurityget som vävts av bananfibern kallas *bashyofu*, vilket också är benämningen på den sortens träd som är speciellt framodlat för att skapa långa fibrer som passar till vävning. Bananfibern ger ett mycket lätt och svalt tyg, som passar bra till det varma sommarklimatet i Japan (Tomita & Tomita, 1982, s. 10). I min litteraturstudie har jag inte hittat några exempel på hur denna fiber bryts ner eller någon ytterligare specificering på vilken typ av kimonor som består av bananfiber. Under ett av mina studiebesök har jag dock hittat flera kosoder som består av bananfiber. Deras utförande har varit mycket enkelt utan dekorationer eller infärgningar. Jag förmodar därför att kimonorna av bananfiber endast utgjort ett undre lager av dräkten, alternativt att de utgjort överdelen till en kimono tillhörande arbetarklassen.

Bomull

Bomull har en äldre historia i Japan än i Sverige, man förde med sig traditionen och frön till att odla bomull från Kina till Japan under tidigt 1500-tal. Bomull har dock importerats till Japan tidigare i historien än så enligt äldre källor från år 799 (Tomita & Tomita, 1982, s. 5). Bomull består av cellulosa som utvinns ur fröer från bomullsbusken. Cellulosafibern bildar fibriller som ligger i spiraler, med 20-100 vridningar per centimeter. Bomullsfibern har på grund av sin ojämna yta en benägenhet att binda till sig smuts och färg, vilket man dragit nytta av i kimonoframställningen med de avancerade färgningsmetoder som vuxit fram i Japan. Den har även en hög draghållfasthet på grund av sin spiralform, men en låg töjbarhet och skrynklar sig lätt. Fibern har en stark förmåga att ta upp fukt, torkar mycket långsamt och kan därför lätt angripas av mikroorganismer. Bomullsfibern har god motståndskraft mot ljus och värme (Wiklund, 1984, s. 42).

Bomullstextilier blev liksom linnetextilier populära till kimonor som användes under somrarna, då man klädde sig i färre lager. Tidigare i historien var det enligt starka regleringar endast de rikare samhällsklasserna som hade tillstånd att bära bomullsplagg, liksom starka färger och silke som också var förbjudet att bära hos de lägre samhällsklasserna. Det var först under mitten av 1700-talet, när den inhemska bomullsproduktionen ökade, som det blev tillåtet för bönder att bära bomullsplagg. På 1700- och 1800-talen började man använda bomull som råmaterial till arbetskläder, vilka vävdes och tillverkades inom de flesta hushåll på landsbygden. Japans gränser var under en mycket lång period nedstängda, men på 1860-talet öppnades gränserna till Japan igen och billigare importerad bomull började konkurrera med den inhemskt producerade bomullstextilen (Dalby, 2001, s. 176).

Syntetfibrer

Dagens kosode tillverkas i huvudsak av syntetfiber, vilket har fått en bred marknad på grund av det lättskötta materialet. Större delen av de moderna masstillverkade kimonorna tillverkas av polyester (Dalby, 2001, s. 18). Polyester är inte lika dyrt som de mer

traditionella materialen, vilket gör att fler har råd att äga sin egen kimono med de traditionella tillbehören. På Kimono Market Sakuras hemsida tillverkas och säljs kimonor av syntetiska fiber, men man garanterar att de är av högsta kvalitet och gjorda enligt äkta japansk originaldesign (Kimono Market Sakura).

2.2.2 Tillverkningstekniker, dekorationselement och uppbyggnad

Mycket tidigt i historien kan man urskilja avancerade vävtekniker bland de kimonor som tros ha tillhört de övre samhällsklasserna. Det finns en klar hierarki mellan dessa olika vävtekniker; mönstervävd sidendamast kom på första plats, därefter den enklare vävtekniken *habotai*, sist i vävteknikernas hierarki kom sidencrêpe (Dalby, 2001, s. 193). Habotai är en mjuk tuskaftsväv bestående av täta tunna trådar av mullbärssilke i både varp och inslag (Internetkällan Simbrasiden). Det var inte så mycket mönstret som färgerna som dominerade designen på kimonon, vilken bland de övre samhällsklasserna kunde bestå av många speciella färgkombinationer.

Under senare delen av 1400-talet kom nya infärgningstekniker och broderitekniker, vilka gav möjlighet att dekorera plagget och som så småningom kunde ersätta den mer arbetsinsatskrävande vävningstekniken. Bland de äldsta formerna av dekorationstekniker av kimonor ingår traditionella infärgningstekniker som till exempel *shibori*, en detaljerad form av batikfärgning där man täcker små partier vid färgningen med knytband för att få fram ett mönster av små fyrkantiga figurer.

Speciella dekorerings-tekniker som *surihaku* eller *nuihaku* var populära bland de rikare samhällsklasserna. Surihaku är en dekorationsteknik där man applicerar blad av guld, silver eller annan metall direkt på tyget. Tekniken blev populär bland överklassen och kom att bli en populär dekorationsteknik vid tillverkning av kimonor under Muromachi-perioden (1333-1568) ända fram till den tidigare delen av Edo-perioden (1600-1868) (Noma, 1974, s. 140). Tekniken innebär att man med rispasta grundmålar ett mönster direkt på tyget, sedan appliceras guld- eller silverfolie, därefter våtpressas tyget. Surihaku är den metod där man använder guldfolie, i nuihaku används silverfolie eller en folie av annan metall. När rispastan har torkat borstas de lösa resterna av folien bort med en pensel. Dekorationstekniken kan användas som det enda dekorationselementet på en kosode eller i kombination med andra tekniker (Gluckman et. al., 1992, s. 339).

Guldtrådar eller bladguld kan förekomma invävda eller som broderier på kimonor. Guld är på grund av sin ädelhet immunt mot nedbrytning av svaveldioxid och alla andra former av luftföroreningar, men när det är applicerat direkt på tyget som i surihaku så är dekorationen mycket ömtålig för mekanisk åverkan (Thomson, 1994, s. 147).

Under Muromachi-periodens senare hälft kom en ny sorts sidensatin att importeras från Kina till Japan, denna kallades för *rinzu*. Under sent 1680-tal började man att producera väven i Japan. Varpen och inslaget i rinzun består av råsilke som degummeras genom avkokning. Varptråden går över fyra eller sju inslagstrådar för att skapa motiven i mönstret och där inslaget flyter över fyra eller sju varptrådar innan den vävs ihop med varpen för att skapa grunden i mönstret. Strukturen i rinzu kan liknas vid en damast då mönstret går på båda sidor av tyget, men strukturen är inte tvåsidig och rinzun betecknas därför som en satin (Gluckman et. al., 1992, s. 338).

Kasuri, vilket är den japanska benämningen för ikat, innefattar vävar med få och enskilda motiv samt heltäckande motivvävar med olika sorters tekniker av infärgad ikat. Ikat

innebär att man färgar garnet som skall utgöra väven, så att de delar av garnet som inte blivit färgade i badet bildar ett mönster vid vävningen. Till exempel kan varpen, inslaget eller båda två färgas till att bilda mönster i väven. Ryukyu-öarna i Okinawa-provinsen har varit ett centrum för ikatvävning i Japan sedan 1300-talet (van Gelder, 1980, s. 14, s. 93). Det var dock först under sent 1600-tal som man började väva kasuri på fastlandet i Japan (Tomita & Tomita, 1982, s. 4). E-gasuri är en mycket vanlig kasurivävtyp, vilken föreställer invävda figurer och den kombineras ofta med geometriska motiv (van Gelder, 1980, s. 104).

Till kläder som skulle hålla i ur och skur på risfält och annat använde man indigo att färga tyget med, vilket sades ge motståndskraft mot insekts- och mögelangrepp. I överlag syftade arbetskläderna till att ge en funktion snarare än dekoration, vilket även kan ses i *sashiko*. Sashiko är i princip en enklare form av broderiteknik, med vit tråd som sys igenom flera lager tyg (som var indigofärgat), vilket förutom som dekoration även gav ett tjockare lager till kläder som skulle användas under de kallare årstiderna. Mönstren på sashiko varierar; men det är oftast ränder, enklare geometriska former eller vågformer. En finare form av broderi, som användes i ett mer dekorativt syfte är *kogin*, som också kan användas med vit tråd på indigofärgat tyg eller tvärtom. Broderiteknikerna kunde appliceras på enklare förkläden som höll ihop *hanten*; en enklare form av kosodeliknande jacka som bars av arbetarklassen (Dalby, 2001, s. 176).

Det blev modernt bland stadsinnevävarna under mitten av Edo-perioden, på 1700-talet, att blanda äldre typer av dekorationstekniker med nya typer vilket skapade en förnyelse i kosodedesignen. *Yuzen*, en ny sorts infärgningsteknik, dök upp under perioden och blev mycket populär. Man valde att täcka de områden man inte ville färga med pensel och rispasta, vilket möjliggjorde motiv som hittills inte varit möjliga att få fram, samtidigt som man inte längre behövde väva in mönster i tyget utan kunde måla på motiven i efterhand (Gluckman, 2008, s. 19). Det här gav större möjligheter för fler att tillverka kimonor, då man inte längre behövde vara vävkunnig för att ha en rikt utsmyckad kimono. Under mitten av Edo-perioden började nämligen väverskor och konsthantverkare att samarbeta vid framställningen av kimonon. Motiven började således under den tidiga Edo-perioden att sprida sig mot framsidan av plagget, från att tidigare endast sträckt sig längs med ryggen med utgångspunkt på höger sida. Utvecklingen av placeringen av motivet kan ses som en direkt följd av utvecklingen av dekorationsteknikerna. Från mitten av 1700-talet kunde man så småningom läsa motiven längs med hela kosoden, från vänster framsida till höger framsida längs med hela ryggsdelen. När så motivtekniken vidareutvecklades under 1800-talet valde man att låta designen täcka hela ryggen, samtidigt som man började kombinera såväl äldre som nyare dekorationstekniker inkluderande broderi, olika sorters batik-infärgningar och yuzen på ett och samma plagg.

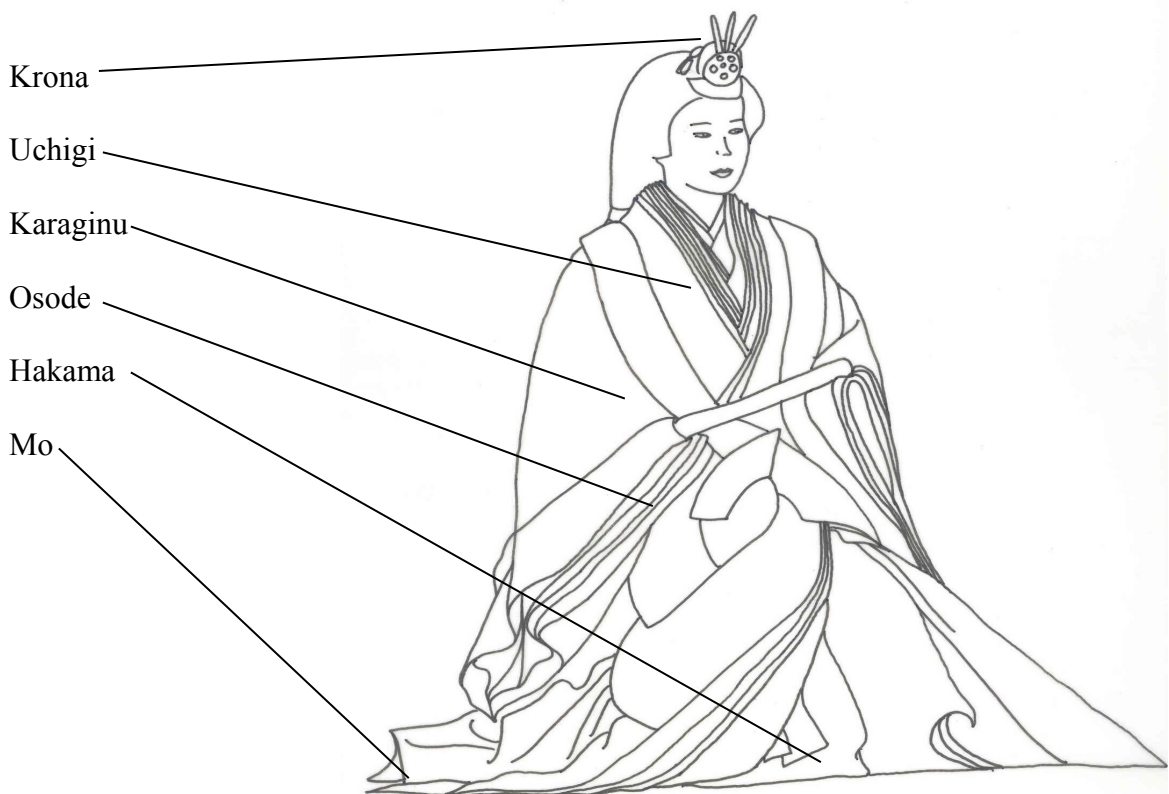
Obin är en mycket viktig del av kimonons i stort sett enkla formspråk, då dräkten i övrigt endast ändras med mindre designuttryck likt längd, ärmbredd, och dekor. Den största skillnaden mellan olika kimonor är sättet de bärs på av ägaren. När man därför ändrar obins formspråk så ändrar man på hela kimonons formspråk. En smal obi som knyts vid midjan kan ge ett ålderdomligt uttryck. Innan 1800-talets stora förändringar knöt man nämligen fast kosoden på kroppen med hjälp av en *nagoya-obi*, vilket är en smalare form av obi. Obins design förändrades dock under denna tid till att bli en bredare obi, kallad *maru-obi* (Dalby, 2001, s.48). Maru-obin kom att likna en korsett mer än ett skärp och är den typ av obi som vi idag ser på geishor. Kimonon knyts alltid med bärarens vänstra sida över den högra sidan; den enda gången man gör tvärtom är när man klär en kropp inför begravning (Gallagher, 2003, s. 229). Både män och kvinnor kan bära kimono vid formella tillställningar.

Under Meiji-perioden (1868-1912) utvecklades kosoden till det som vi idag kallar för kimono. Man började använda relativt få dräktlager med ett enkelt snitt på kosode och hakama. Designen var bemålad eller infärgad, även om kimonor med invävd dekor fortfarande användes i de övre samhällsskikten. Kimonor med invävd dekor används än idag och anses mycket värdefulla, de finns att specialbeställa för de som har råd. I och med nya framställningstekniker av syntetiska fibrer finns det kimonor i en rad olika material, där syntetiska material ligger i de lägre prisklasserna medan siden är dyrare. Idag är en färdigtryckt design vanligare bland syntetiska material, medan en bemålad design är vanligare på sidenkimonor.

3. Fyra olika sorters kimono

Dessa fyra dräktskick skiljer sig åt från varandra genom att dess förmodade bärare tillhör olika samhällsskikt och därför har olika traditioner gällande sin dräkt. Mina fyra exempel är således benämnda som alias: Kejsarinnans kimono, No-teaterns dräkt, Den gifta arbetarkvinnans kimono och Geishans kimono. Kejsarinnans kimono representerar det övre samhällsskiktets dräktskick, Den gifta arbetarkvinnans kimono representerar arbetarklassens och det rurala modet och Geishans kimono representerar det urbana modet som växte fram i Japans nöjeskvarter med sin särskilda historia. Avsnittet rörande No-teaterns dräkt behandlar egentligen en framväxt form av kimonon, vilken endast existerar inom ett mycket begränsat område; No-teatern. Den ingår således inte i de tre huvudtyperna av kimono som jag riktar mitt fokus på. Dessa tre dräktskick kom att utvecklas genom historiens gång (Gluckman et. al, 1992, s. 20).

3.1 Kejsarinnans kimono



Figur 2: Sittande kvinna iförd traditionell heiansk kimono.

När Japan under *Heian*-perioden (794-1185) växte fram ur den tidigare kinesiska anknytningen började dräktskicket också att skilja sig från Kinas. Man fick fram en blandning av *ainu*, urbefolkningens, kimonoliknande plagg och det kinesiska månglagrade sidenplagget. Då det finns litteratur och illustrationer kvar från denna period går det att urskilja kärnan till det som idag utgör samlingsbegreppet kimono, den japanska traditionella dräkten.

Som hjälpmedel till denna text hänvisar jag till Figur 2 ovan, som illustrerar en sittande kvinna iförd en traditionsenlig heiansk kimono. En dam från överklassens tidiga heianska palats skulle som ett understa lager haft på sig en *kosode*, vilken under denna period såg ut som dagens kimono med små ärmhål men med något smalare ärmor och kortare benlängd. Ovanpå sin *kosode* skulle hon haft på sig ett par *hakama*; en karaktäristisk kjolbyxa som veckas vertikalt och som under Heian-perioden hasade längs med golvet på grund av sin överdrivna längd. *Hakama* används fortfarande idag, men främst som herrplagg, till shintoistiska tempeltraditioner eller till kampsport. *Hakamabyxorna* är idag mycket kortare och räcker till anklarna och härstammar från samma modell som användes under Meiji-perioden (1868-1912). De *hakama* som de heianska palatsdamerna bar varierade mellan flera olika sorter som hade olika prefix beroende på vilket snitt och färg de hade, till exempel *ueno-hakama* (*hakama* med delade byxsidor), vilket framgår tydligt genom The Costume Museums olika modeller på deras hemsida (The Costume Museum). Ovanpå sina underkläder bar damerna ett flertal lager av *uchigi*, vilket är en sorts kimono med mycket breda ärmor som är helt öppna vid vristen (Gluckman, 2008, s.17). Det kunde variera mycket hur många lager *uchigi* damerna bar, men fem lager var den vanligaste kombinationen (Dalby, 2001, s. 251).

En stor skillnad på överklassens kläder jämfört med andra samhällsklasser under Heian-perioden var snittet på ärmarna, som skilde sig mycket från det understa lagrets *kosode*. Ärmarna som var stora, vida och helt öppna i ärmsluten kallas för *hirosode*; dessa skilde sig från *kosodens* ärmor som är delvis ihopsydda vid ärmöppningarna. *Hirosode*-ärmarna var så breda att de nästan nådde ner till golvet, ärmlängden var så lång att fingertopparna nätt och jämnt syntes i ärmslutet. Något som också skilde överklassens dräkt från de övriga samhällsklasserna var antalet lager tyger; alla lager skulle synas när de bars samtidigt så att de olikfärgade lagren skulle harmoniera med varandra. Mönstret på tygerna var vid denna tid inte lika avgörande för designen som färgerna på de olika lagren av *hirosoder* och det var av stor vikt att man bar rätt kombination av färger vid olika årtider.

Över alla dessa lager av klänningar bar en heiansk dam från palatset även en *karaginu*, vilket är en kimono som inte knyts ihop fram utan bärs öppen och som under Heian-perioden hade ett karaktäristiskt släp. Idag finns *karaginin* kvar men i en kortare form som en slags utomhusjacka. Utanpå *karaginin* bar damerna även en *hire*, som härstammar från japanska förhistoriska plagg och vilken kan liknas vid en lång scarf. Under den tidiga heian-perioden bar överklassens damer en *mo* under sin *karaginu*, vilken kan liknas vid ett bakvänt förkläde som bärs som ett extra släp och som härstammar från Nara-perioden. Men liksom *karaginin* blev dock omoderna under den andra halvan av Heian-perioden, då de ansågs vara för formella. För mer informella sammanhang bar damerna i hovet färre lager av klänningar och då syntes *hakamabyxorna* tydligare som en del av dräkten. När modet sedan utvecklades vidare så skalades dräkten av, vilket ledde till att dåtidens understa lager *kosoden* idag är det vi kallar för kimono.

Det heianska modet utvecklades vidare under den senare delen av den japanska medeltiden. Under *Muromachi*-perioden (1333-1568) övergick kvinnor så småningom från att bära en tvådelad kimono med *hakama* och *kosode* till att använda en längre *kosode*. *Kosoden* knöts ihop med en *obi* i midjan, som på denna tid knöts framtill och hade färre

dekorationselement samt var smalare än vad den är idag. I formella sammanhang använde överklassens kvinnor ytterligare en kosode som liknade en oknäppt rock, stilen kallades för *uchikake-ru*. Den här sortens kosode var mycket färggrann och hade ett vadderat släp, uchikaken har i dagens Japan utvecklats till att användas främst som bröllopsklänning (Dalby, 2001, s. 39).

Klädkoden hos det heianska hovet har sedan sin tid på många sätt fungerat som en symbol för Japans nationella känsla. Den har fått representera den tid då Japan fick ett eget styre och säkrade sitt japanska aristokratiska hov. Under slutet av 1800-talet förespråkade det då styrande kejsarparet Meiji och rådande politiker ett slags införande av kimonon som nationaldräkt efter en längre tids västerländskt inflytande över modet. Man illustrerade en slags traditionalism, där Japan blev som "besatt av en slags nationell essens" (Dalby, 2001, s. 71). På Figur 2 nedan ses ett fotografi avbildande den då tonåriga kejsarinnan iklädd en uppdaterad version av den heianska dräkten (Dalby, 2001, s. 73). På bilden framgår det att kejsarinnan verkar ha utfört en del moderniseringar av den heianska dräkten, i ett försök att på så sätt göra den slagkraftig och modern igen. Hon bär inte riktigt lika många lager av uchigi som man gjorde under den heianska perioden och hon har en modern frisyr; under den heianska perioden hade hovdamerna mycket långt utsläppt hår eller håret uppsatt i en enkel rosett längre ner på ryggen. Man kan på så vis tolka det som att man under Meijiregimen försökte göra kimonon till en slags folkdräkt, där tradition snarare än moderiktig klädsel vägde tyngst. Om man lyckades är dock en annan fråga.



Figur 3: Kejsarinnan Haruko i kimono.

3.2 No-teaterns dräkt

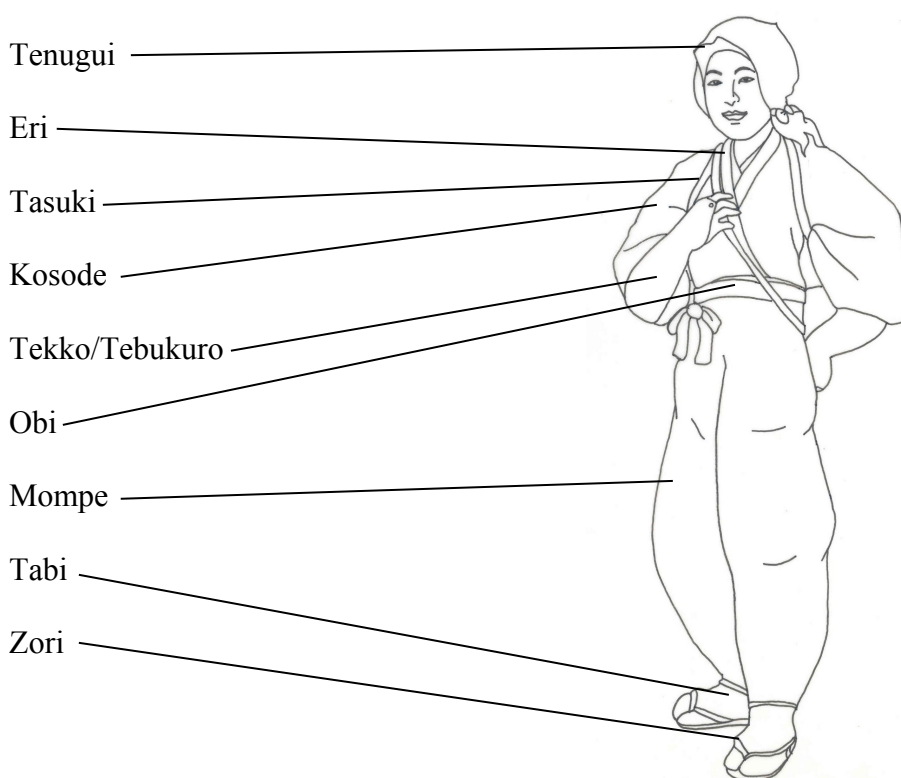
Ytterligare ett uttryck för den till överklassen tillhörande dräktkulturen är kimonor som härstammar från *No*-teatern, vilka kallas *shozoku* (Kennedy, 1994, s. 82). *No* är en teaterform som har sina rötter i *Dengaku*; framträdanden som baseras på shintoistiska agrikulturella ritualer och i *Sarugaku*; en form av underhållning som kombinerar mimik, magi, komedi, sånger och akrobatik. *No*-teatern finns än idag kvar som underhållningsform.

Grundarna till *No*-teatern tros vara skådespelarna Zeami och Kannami som levde under senare halvan av 1300-talet. Det sägs att när shogunen Ashikaga Yoshimitsu såg de två männen uppträda 1374 i Kyoto anammade han *No*-teatern och erbjöd underhållningsformen till sin armé, vilken bestod av samurajer, som då utgjorde ett av samhällets övre skikt. *No*-teatern har allt sedan dess tillhört samurajklassen och varit en form av

underhållning som stadsinnevånarna inte fick ta del av. Sceneriet i No var mycket enkelt med endast några få dekorationselement som bakgrund mot skådespelarna. Roll-innehavarna skulle ofta fånga själva essensen i en eterisk värld full av symboliska väsen och andar. Dräkterna blev viktiga inslag för att framföra pjäsens budskap och kimonorna var mycket detaljrika och välarbetade. No-kostymer följde sällan modets förändringar av kosoden, utan behöll sitt färgspråk och är därför idag mycket svåra att åldersbestämma genom studier av dekorationer och snitt (Kennedy, 1994, s. 82).

Att skilja en No-kostym från en vanlig kosode kräver viss erfarenhet, men det finns dock några riktlinjer. Vissa motivval återfinns endast inom No-kostymer; buddhistiska symboler som lotusblomman, det buddhistiska hjulet *rimbo* och den molnformade gong-gongen *umban* var vanliga motiv men existerade inte alls på vardagsklädselns kosode. Det finns olika typer av No-kostymer, men majoriteten av dem efterliknar det under medeltiden rådande modet hos överklassen. Kostymerna har ofta breda ärmar och hela kimonon dekorerades med traditionella tekniker som lappteknik, avancerade invävda mönster, applikationer och guldbroderier. Infärgningstekniker som dekorationselement på kimonon ansågs tillhöra de lägre samhällsklassernas dräkt och användes därför inte inom dekorationen av No-kostymer. No-skådespelare fick samurajstatus under Tokugawastyret, vilket utspelade sig under större delen av Edo-perioden (Kennedy, 1994, s. 95).

3.3 Den gifta arbetarkvinnans kimono



Figur 4: Skiss över Den gifta arbetarkvinnans kimono.

Till det här avsnittet har jag i skissen ovan illustrerat en typisk dräkt tillhörande en gift kvinna från landsbygden för att tydliggöra den stora skillnaden mellan arbetarklassens och de övriga samhällsklassernas kimono. En kvinna tillhörande arbetarklassen skulle ha haft på sig en kosode som ytterplagg. Ärmen på arbetarklassens kosode var rundformad som en påse och nådde inte längre ner än till midjan, vilket kan tolkas som ett arv från Heian-

periodens snitt på kosoden. Arbetarklassens kläder skilde sig från varandra i stil och färgval genom olika geografiska områden, vilket kan definieras som lokalproducerad dräkt även kallad *noragi* (Dalby, 2001 s. 162). De flesta hushåll på landsbygden tillverkade sina egna arbetskläder och därför kunde de se olika ut beroende på vilka råvaror och hantverkstraditioner som var tillgängliga. Kosoden tillhörande en arbetande kvinna var kortare än en kosode som skulle tillhört en stadsinnevånare. Till kosoden bar hon ett par byxor, vilka gav större rörelsefrihet och som lättare kunde anpassas efter arbetets karaktär. Byxorna, som kallas *mompe*, liknar våra västerländska byxor genom det enklare snittet på byxbenen, till skillnad från överklassens mer avancerat sydda hakama. Funktionaliteten fick styra utseendet på arbetarklassens dräkt; vilket ledde till enklare sydda byxor, kortare ärmar på kosoden och tjockare tyg som tålde att slitast på. Men i fråga om att täcka överkroppen har arbetarklassens och överklassens kläder samma grundprincip, vilken består av ett enkelt plagg på överkroppen som knyts ihop framtill med vänster ovanpå höger sida.

En kosode som tillhörde arbetarklassen hölls ihop av ett separat tunt band, eller av byxornas eller förklädets midjeband. På landsbygden var obin inte mer än ett smalt tygstycke liknande ett dubbelsnörat knytband. Förkläden, *maekake*, av olika sorter kunde användas utanpå byxorna; ofta kunde dessa visa på den stora lokala hantverksskickligheten genom sina utarbetade broderi- och vävnadstekniker.

Dräktens form anpassades sällan efter individen, utan behöll större delen av sina proportioner oavsett vem som bar kosoden. Kosoden formsyddes inte, utan dräkten draperades snarare på kroppen i form av enklare veck eller med hjälp av band. Eftersom kosoden sys ihop längs med tygets stadkanter på längden så kunde de olika dräktdelarna bytas ut när de blev slitna. Arbetarklassens kosode gick ofta endast ner till knäna och stoppades in i byxorna. Kragen syddes fast på kosodens kroppsstycke på samma sätt som på en kosode tillhörande överklassen. Vid fysiskt krävande arbete knöts de vida kosodeärmarna upp mot kroppen med hjälp av en *tasuki*, vilket är ett långt snöre eller band som knyts runt överkroppen.

Ovanpå kosoden kunde arbetarklassens kvinnor bära en kortare jacka, en *hanten*, vilken var en enklare form av den mer borgerliga *haorin*, men utan den dubbelvikta kragen (Dalby, 2001, s. 169). Haorin var från början ett manligt ytterplagg i form av en kort kosodeliknande jacka, men som anammades av geishor under början av 1800-talet när de skulle ut på ärenden. Haorin har idag oftast en fyrkantig halsringning (Gallagher, 2003, s. 113).

Ett alternativ till ytterplagg passande arbetarklassen kunde också vara en så kallad *sodenashi*, vilken liknar en väst och som ibland även syddes upp utan krage till skillnad från kosoden. För att skydda sig mot väder och vind använde man även lösa delar i kombination med sin dräkt.

Handskydd; *tekko*, eller *tebukuro*, armlindor; *udenuki*, och tigha benvärmare; *kyahan*, var en del av vardagsdräkten, liksom huvudbonaden *tenugui* vilken lindades runt huvudet på arbetarkvinnan. Tenugui lindades på olika sätt beroende på kvinnans ålder och beroende på vilket geografiskt område hon tillhörde (Dalby, 2001 s. 171).

Materialet i kimonon hos arbetarklassen kunde bestå av vävt vildsilke, tsumugi. Det kan tyckas som en lyxvara för oss västerlänningar att arbeta på åkern i siden, men som nämnt tidigare så var det endast mullbärssilket som inte fick användas av arbetarklassen medan vildsilke ansågs vara en sekundär vara. Andra material som användes till kimonor hos de lägre samhällsklasserna var linne, hampa, bomull och ylle (Dalby, 2001, s. 175). Mönstervävda ränder var det vanligast återkommande mönstervalet på arbetarklassens kläder, vilka ofta vävdes i kasuri. Männen bar ofta kläder i tyg som färgats i mörkare nyanser av indigoblått, medan kvinnor även kunde bära brunt, grått och ljusblått. Mönstren

i männens dräkter var mycket mer finlinjerade, medan kvinnor oftare kunde ses bärande bredare ränder i varierande tjocklek.

3.3.1 Klasskillnader genom tiden

Kvinnor från *Kamakura*-periodens (1185-1333) samurajklass fick allt högre status från att ha varit arbetarklass till samhällets övre skikt. En spännande dräkttradition växte fram, där man gick från att bära en enklare kosode av bastfiber till att så småningom bära kosoder av siden. I slutet av perioden syntes skillnaden mellan arbetarklass och överklass även i motivval. I överklassen valde man att fortsätta med täckande dekorativa mönster som till exempel mindre blommor eller geometriska former, medan man i arbetarklassen valde att satsa på större enskilda motiv som till exempel oxvagnshjul, hästar eller fåglar (Gluckman, 2008, s. 17).

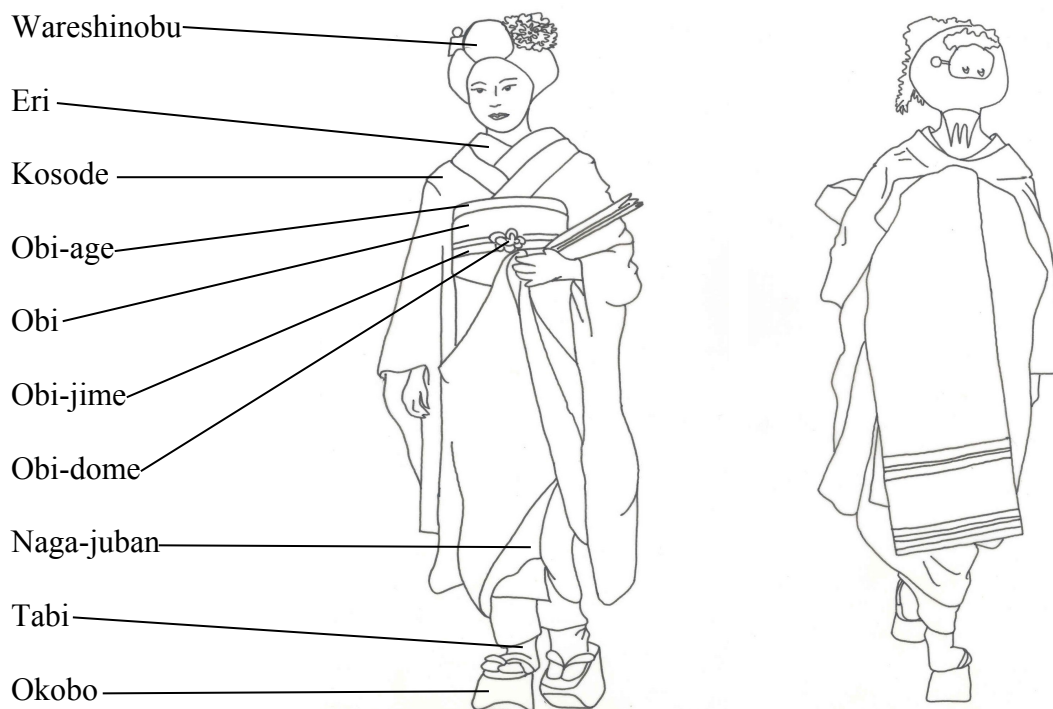
Under *Muromachi*-perioden (1333-1568) blev klasskillnaderna inom dräktskicket något utsuddade. På grund av de återkommande oroligheterna i landet blev det ont om råvara – när Kyoto, som då var centrum för textilproduktion, nästan blev förstört under *Onin*-kriget åren 1467-77 (Gluckman, 2008, s. 17). Större valfrihet av mönster blev följden och många stadsinnevånare började använda kosoden som ytterplagg eftersom den gav större rörelsefrihet än de tidigare större kimonotyperna, men även eftersom överklassens kvinnor gjorde likadant. Så småningom blev det kutym bland både män och kvinnor att bära två till tre underklädnader och ett övre lager av kosoden. I de lägre samhällsskikten användes kanske endast två lager totalt, men kosoden var nu populär bland både rika och fattiga. Färgen som varit så viktig på de tidigare Heian-periodens kimonor blev nu sekundär, istället fokuserade man på dekorationen och mönstret på kimonon. Stadsinnevånarnas kvinnor bar en extra kosode draperad över huvudet, medan samurajklassens kvinnor draperade den ovanpå en bred stråhatt. Stilen kallas för *katsugu* och utvecklades parallellt med kosodens funktion som överplagg då den dekorerades allt mer. Ytterligare ett sätt för samurajklassens kvinnor att drapera sin kosode var att knyta den löst kring höfterna likt en kjol. Modet, som kallas *koshi-maki* höll sig sedan kvar bland shogunatets palatskvinnor under hela Edo-perioden (Dalby, 2001, s. 39).

När Tokugawa Ieyasu tog över det militära styret i landet under början av Edo-perioden infördes stränga restriktioner för invånarna och det blev lag på vem man fick gifta sig med, hur man skulle klä sig, var man kunde bosätta sig och så vidare. I och med reglerna uppfördes en sträng klassordning på alla shogunens underordnade. Enligt John Gallagher uppdelades klasserna enligt följande riktlinjer: först kom samurajerna, sedan bönderna, sedan konsthantverkarna och sist handelsmännen. Under dessa klasser stod ”icke-människorna” eller *hinin*, ”vilka bestod av slaktare, garvare, skådespelare och tiggare” (Gallagher, 2003, s. 105).

Under mitten av 1600-talet började *chonin*; stadsinnevånarna inkluderande handelsmän, hantverkare och andra som egentligen stod under samurajernas klass, att utmana samurajerna i fråga om mode. De tog inspiration från samurajklassens familjesymboler och överdrev dem till större proportioner, bytte ut motiven mot stora kanji-tecken och gjorde därmed ett avståndstagande från samurajklassen, som senare under 1800-talets Meiji-regim förlorade all sin makt. Handelsmännen blev från och med den här perioden ledande inom modets värld och de var oftast först med att införa nya designer på kosoden.

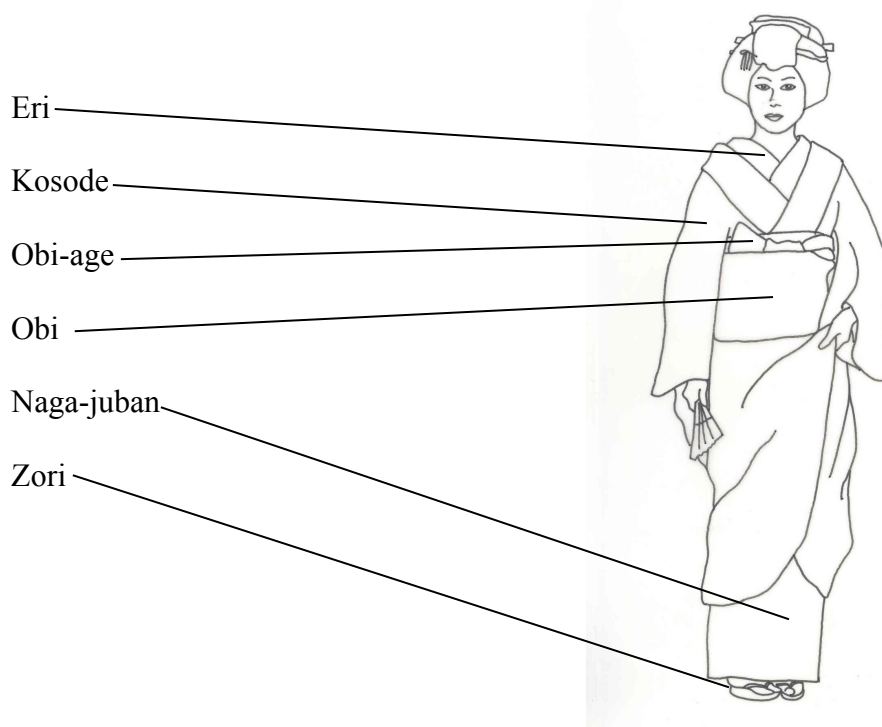
3.4 Geishans kimono

Maiko



Figur 5: Skiss över maikons kimono, fram och bak.

Geiko



Figur 6: Skiss över geikons kimono.

3.4.1 Historia

Geishan som vi ser henne idag härstammar från en äldre förfinad tradition som växte fram ur nöjeskvarteren under mitten av 1700-talet. Sedan länge hade det funnits kvinnliga och manliga utbildade underhållare; vilka tränades i dans, trummor och stränginstrument. Tidigare var det inte ovanligt att prostitution gick hand i hand med de övriga underhållningskonsterna, men detta förändrades under 1750-talet. Enligt sägen började en kvinna vid namn Kiku att officiellt kalla sig för *geisha*, varav fler kvinnor följde i hennes spår. Ordet geisha härstammar från två sammansatta ord; ”gei”, vilket är ett samlingsbegrepp för bland annat konst, hantverk och prestationer, samt ”sha” som syftar på ett personligt suffix i stil med ”-ist” eller ”-ician” på engelska. Alltså betyder geisha ungefär ”person som sysslar med konst” och syftar på både geikor och maikor (Gallagher, 2003, s. 8).

Fram till 1750-talet fanns det kurtesaner, kallade *oiran* eller *tayu*; beroende på om kvinnan var ifrån Edo (*oiran*) eller Kyoto (*tayu*). Kurtesanerna hade mycket högt anseende under 1600-talet och var uppskattade förebilder som ofta avbildades på träsnitt i sina bästa kimonor. Kurtesanerna sålde sin kropp och ett slags nöjeskoncept, där en viss form av finare underhållning med musik och liknande var en del av konceptet. Kiku och hennes följeslagare var dock såpass väl utbildade i konsterna att de valde att sluta sälja sin kropp för att tjäna sitt levebröd, istället sålde de enbart underhållningen och började kalla sig för geishor. Geishorna visade mycket tydligt att de inte var kurtesaner, dels genom handlingar och gester men även genom att förändra sättet de bar sin kimono. Geishan knöt sin obi på ryggen, istället för på magen som kurtesanerna. Hon förfinade även sina färdigheter i instrument, samtalsteknik och dans och hon höll upp sin kimono med vänsterhanden som ytterligare ett tecken på att hon inte var prostituerad.

Geishans affärsidé bestod således i att erbjuda ett trevligt sällskap och underhållning på en högt utbildad nivå. Dansen, uppträdandet och musiken framfördes med ett mer konstnärligt sinnelag än vad kurtesanerna eller det övriga nöjesdistriktet möjligen kunde erbjuda och man var mycket noggrann med att man erbjöd något utöver det vanliga. Geishans affärsidé blev snabbt populär bland en mer sofistikerad publik och yrkesgruppen blev snart välkänd. *Hanamachin*, de legitimerade nöjesdistrikten, gjorde snart geishan till ett av sina mest lyckade koncept, utöver barer och andra aktiviteter. År 1813 blev geishan ett licensierat yrke och därmed lagligt, men först 1872 skildes geishor och prostituerade åt genom lagstiftning (Gallagher, 2003, s. 112, s. 123).

Idag finns det fortfarande geishor kvar, men det är en tradition som inte är särskilt anpassningsbar till det moderna samhället utan får stanna i de välkända nöjeskvarteren. Geishorna håller fast vid sitt ursprungskoncept, men anpassar sin verksamhet efter dagens informationssamhälle. Man uppskattar att det under tidigt 2000-tal fanns ungefär 190 *geiko* (fullärda geishor) och 50 *maiko* (geishalärlingar) kvar i Kyoto (Gallagher, 2003, s. 158).

En av geishans främsta sysselsättningar och därmed yrkesinriktning är att bära upp sin kimono. Hennes självbild, intressen och investeringar sitter i hennes kimono, därför har geishorna också varit trendsättare sedan sin uppkomst (Dalby, 2001, s. 338). Geishorna var ofta först med att bära upp de senaste färgerna och mönstren offentligt och damer från societeten kunde observera och i sin tur ta upp modeinfluenserna som geishan lanserade. Ett tydligt exempel på detta fenomen kan nämnas ur historien: Från att tidigare ha inspirerats av de övre samhällsklasserna började nämligen modet i Japan på 1600-talets mitt att hämta alltmer inspiration från de lägre samhällsklasserna, där prostituerade och

arbetarklass var källan till nya trender. Det finns inga källor som bekräftar att geishan existerade då, men hennes föregångare kurtesanen var välkänd. Enligt citat ur en äldre skrift från 1720-talet beklagar man sig över hur de respektabla damerna klär sig som prostituerade (Maruyama, 1992, s. 211):

"The vogue for crested, plain, or striped kosode imitates the dress of prostitutes. In the past, women of society wore glittering kosode, such as those decorated with embroidery and thin gold leaf, and prostitutes [yujo] wore plain or striped garments in order to distinguish them from other women. The same was true of obi – ordinary women of fashionable society wore narrow obi, and prostitutes' obi were very wide, so that one could tell which was which. But today women of the world imitate prostitutes and put on plain or striped kosode with wide obi. This is mere imitation and indicates no discernment whatsoever".

Det här är ett tydligt exempel på hur modet vänder riktning, men även på hur man tidigt i historien har valt att skilja på nöjesdistriktens kimonor och societetsdamernas kimonor. I artikeln framgår det även att man före 1600-talet endast kunde bära *date-mon* som motiv på sin kosode om man var prostituerad, skådespelare eller nöjessökande. *Date-mon* är dekorativa element; till exempel kanji-tecken eller små rundlar med blommor eller liknande motiv. *Date-mon* placeras på samma ställe där de vanliga fem familjesymbolerna *mon* skulle sitta på kosoden. *Mon* är små cirkelformade symboler liknande västerländska familjevapen som vanligen placeras på kosoden emellan skulderna, på axlarna fram och mitt fram på vardera ärm (Maruyama, 1992, s. 230).

Ett ytterligare exempel på skillnaden mellan en geishas kimono och överklassens eller arbetarklassens kimonor är sättet hon bär den på. Inom japanskt mode har man mycket sällan burit urringat för att betona sig själv som attraktiv, däremot är nacken som kroppsdel varit avgörande i hur utmanande man vill klä sig. Endast geishor bär en kimono med kragen (*eri*) nerdragen så att hela nacken visas och medan hela ansiktet sminkas så lämnar geishan nacken symboliskt osminkad (Dalby, 2001, s. 338).

Det har funnits tider där geishan har anammat mer formella dräkttyper för att göra om dem till sitt eget mode. *Tabi*-sockorna med den separerade stortån var under det förra sekelskiftet ett tecken på formalitet och började bäras av de mer modemedvetna geishorna i ett försök att frångå det tidigare modet att ha bara fötter i sandalerna. I mycket formella sammanhang har geishan traditionellt på sig en *de*-kimono, som oftast är svart och har ett långt släp samt tre eller fem *mon* på ryggen, bröstet och ärmarna. I övrigt har geishan sällan på sig en kimono som skiljer sig särskilt mycket i formen från en vanlig kimono; det är detaljerna, kvaliteten och dekorationen som skiljer sig.

Enligt tradition har geishan sällan lagat de kimonor som blivit slitna eller gått sönder vid användning, till skillnad från arbetarklassens vana att byta ut de delar som blivit slitna. Geishor har i stället införskaffat sig en ny kimono när den gamla fått märken från slitage, eftersom slitage inte går ihop med den exklusiva och världsvana stil som geishor strävar efter att utstråla. De äldre slitna kimonorna kunde nedärvas till en lärling eller läggas i *okiya*-husets lådor; ett *okiya* är ett hus där geikor och maikor bor tillsammans. Vanligt slitage hos en geishas kimono kan bland annat vara märken i knähöjd från *tatami*-mattorna i salongerna, sojafäckor på ärmarna eller sminkmärken på kragen; som viks inåt. *Tatami*-mattorna kan ses i traditionella japanska salonger, där man varken bär skor eller sitter på stolar utan sitter direkt på golvet. Det är enligt Dalby i dessa omgivningar som en geishas kimono gör sig bäst; när man ser obins vikning på nära håll, eller hennes hållning i *seiza* – sittstilen när man sitter på knäna direkt på golvet. En geishas dräkttradition får enligt författaren inte sin fulla rätt i en västerländsk miljö, då hennes obi kommer att döljas av en

stolsrygg eller när hennes gångstil i tabi-sockor inte visas eftersom vi oftast behåller skorna på i offentliga restauranger (Dalby, 2001, s. 344).

Kimonoindustrins största inkomstbringare har genom tiderna varit nöjeskvarteren med sitt kontinuerliga behov av kimonor i högsta kvalitet, även om man även tillverkat kimonor till det övriga samhället. Nöjeskvarteren har dock svårt att hänga med i samhällsutvecklingen och har därför minskat i befolkningsantal på senare år, vilket även påverkat efterfrågan av kimonor (Gallagher, 2003, s. 31).

3.4.2 Geiko eller maiko?

Som jag tidigare har nämnt så är geisha ett samlingsbegrepp som jag använder för både *geiko*, en fullärd geisha och *maiko*; en geishalärling. Dessa två begrepp används framför allt i Kyoto (Gallagher, 2003, s. 255). Dessa två skiljer sig åt genom olika sätt att bära sin kimono.

Den typen av kimono som man vanligen förknippar med geishor är kimonon tillhörande en *maiko*; en geishalärling från Kyotos nöjeskvarter. En maiko klär sig oftast mycket färgstarkt, till skillnad från en *geiko*. Ju nyare maikon är i sin karriär ju gladare färger och fler dekorationer har hennes kimono. Tyget består av sidendamast, brokader, guldtrådar och mycket mer för att understryka maikons skönhet. Ärmarna på kimonon är långa och når ner till vaderna eller längre, men kortas av när hon blir en fullärd geiko. En standardkimono utgörs av en enhet av tyg kallad *tan*, vilket är enheten som betecknar en remsa på tolv meters längd och trettiosju centimeters vidd, men en kimono tillhörande en maiko eller en geiko tar upp dubbelt så mycket tyg vid tillverkningen. Under vinterhalvåret fodrar man kimonon med två lager tyger, ett varmare lager av ylle plus ett ytterfoder. En kimono tillhörande en maiko eller en geiko kan därför väga upp till tjugo kilo och det kräver övning för att bära upp en sådan ensambel (Gallagher, 2003, s. 212). En geikos kimono är inte dekorerad ovanför obin, ärmarna är smalare än på maikons kimono och efter tre år får geikons kimono inte ha något släp, förutom i mycket formella sammanhang som till exempel officiella dansceremonier.

Ju äldre en geisha blir desto mer återhållsam blir hennes kimono, även under lärlingsperioden. En äldre geikos kimono är dock oftast mer dekorerad än en vanlig kimono, då geishans syfte är att utstråla lyx och extravagans. Ytterligare ett sätt för geishan att förtydliga sin senioritet inom sitt yrke är kragen, *erin*. En eri på en kimono tillhörande en maiko är från början röd, men dekorerats allt eftersom hon gör framsteg med silverbroderier. När maikon ska gå över till att bli geiko byter hon ut sin röda krage mot en vit krage i en ceremoni kallad *erikae* (Gallagher, 2003, s. 217).

En obi tillhörande en maikos utstyrsel är mycket lång och skiljer sig distinkt i uttryck från en obi tillhörande en geiko. Den knyts inte ihop på samma sätt på ryggen, utan hänger på maikon löst ner på ryggen ungefär till anklarna. Den är en meter längre än en geikos obi och är ofta rikt dekorerad med metallbroderier och med en mon tillhörande deras okiya längst ner. En standard obi tillverkas av en remsa av tyg på ungefär fyra meters längd och trettio centimeters vidd. En obi tillhörande en geisha tillverkas specifikt för en kimono och ska liksom kimonon spegla geishans personlighet och årstidernas växlingar (Gallagher, 2003, s. 218).

Den vanligaste knytningen av obin kallas *taiko*, vilken påminner om en fyrkantig trumma på ryggen. Taikostilen bärs av en vanlig kvinna helt symmetriskt på ryggen, men bärs

svagt asymmetriskt av en geisha, obin bärs också längre ner på höften av geishan. Att den bärs längre ner på höften ses som en tydlig markering av *iki*, vilket är den mer ironiska och fritidsbetonade levnadsstil som man lever efter i nöjeskvarteren. Det är små asymmetriska ändringar, inte större än några centimeters skillnad från en gift kvinnas kimono, som gör geishans kimono så annorlunda. Tillsammans med de övriga accessoarerna blir obin ett starkt uttryck för hur kimonon ser ut på sin bärare. Dessa accessoarer består av: *Obi-age*, vilket betyder ”obistödet” och som är en tunnare obiliknande sjal som sitter innanför obin och stöder upp dess form. *Obi-dome*, ”obispännet” är ett mer eller mindre dekorerat spänne beroende på om det tillhör en maiko eller en geiko och *obi-jime* som är ett långt flätat band som sitter utanpå obin och som säkrar den (Gallagher, 2003, s. 222). Det är därför inte svårt att förstå att obin är mycket värdefull inom kimonons bärartradition, särskilt för geishor.

När en geisha skall gå utanför sitt hus finns det många regler som hon måste följa för att kunna bära sin kimono på rätt sätt. Hon bör bära sin kimono med ett lättsamt uttryck trots dess tyngd, obin ska sitta på rätt sätt med mycket små marginaler och hon ska hålla upp sin kimono med vänster hand så att den inte släpar i marken. Att bära sin kimono med vänster hand, liksom att knyta obin på ryggen, kommer ifrån den tidigare nämnda traditionen att skilja sig från kurtisaner och därmed visa på sin rikt utvecklade och förfinade kultur.

3.4.3 Accessoarer

Tillbehören till en geishas kimono är många, till att börja med har hon två lager underkläder på sig under den. Då den ideala kroppsformen inte liknar den västerländska utan idealiserar en slät byst är det vanligt att man lindar in sig med ett bomullsband kallat *sarashi*. Ovanpå det bär man en *hada-juban* och på det en *naga-juban*. Hada-juban är en tunnare form av blus som likt kimonon knyts omlott. Naga-juban är en fulllång kimono som följer det yttre lagret precis kant i kant, ärmarna är lika långa som på kimonon (Gallagher, 2003, s. 229).

Det finns en del viktiga accessoarer i geishans garderob utan vilka geishan inte kan visa sig utomhus, bland annat de karaktäristiska skorna. Dessa skor finns i olika varianter, de vanligaste kallas för *zori*, en sorts mjukare sandaler, eller *geta* som är sandaler i trä med två vertikala klossar som sula. För en maiko finns det ytterligare en typ av skor, nämligen *okobo*; vilka är en sorts höga träskor som består av en tio centimeters hög plåtå av trä. På okobor ändras snörena färg beroende på maikons framsteg från rött till rosa till lila (Gallagher, 2003, s. 232). I skorna bär alla traditionellt klädda personer, män och kvinnor - oavsett om man är geisha eller inte – *tabi*, vilka är vita sockor med delad stortå. Dessa knyts ihop med knappar på foten och är snarare tillverkade av ett vävt tyg än stickade likt västerländska strumpor.

En geishas frisyra är något som skiljer henne från mängden, särskilt om hon är en maiko. Det finns fem olika hårstilar för maikor, *wareshinobu* är den först använda hårstilen och den man oftast tänker på när man ser en maiko. Den karakteriseras bland annat av två hårband, ett rött- och vitprickigt och ytterligare ett helrött hårband, samt de klassiska årstidsbetonade hårnålarna *kanzashi* som hänger över maikons vänstra tinning. En *kanzashi* består vanligen av två delar; en miniatyrbukett och cirka sex nedhängande serpentiner, vilka ändras utseende beroende på årstid (Gallagher, 2003, s. 222).

Geikor använder ofta peruker i början av sin karriär, det finns tre olika sorter att välja på beroende på hur formellt sammanhang de ska användas i. Dessa peruker får generellt

endast användas under de första fem åren i hennes karriär, förutom under vissa formella dansframträdanden (Gallagher, 2003, s. 226).

Utöver de välkända accessoarerna sminkar sig en geisha på olika sätt beroende på senioritet; en maiko börjar först med att sminka sin överläpp när hon nått en viss grad av erfarenhet och har oftast två eller tre osminkade pil-liknande former på nacken. Den vita sminkningen försvinner så småningom helt när en geiko blivit tillräckligt gammal, förutom under mycket formella sammanhang.

Sammanfattningsvis kan nämnas att en geisha genom sina olika tillbehör och sin minutiösa dräkttradition skiljer sig från den övriga japanska dräkttraditionen, dess symbolik och sammanhang gör sig egentligen bäst när samtliga delar av dräkten kombineras. Det kräver dock lång erfarenhet att lära sig allt om en geishas dräkt och därför är det inte underligt att det tar tid att bli en fullärd geisha – det tar ungefär fem år eller längre för maiko att bli en geiko i Kyoto (Gallagher, 2003, s. 158).

4. Montering av kimonor

4.1 Exempel på monteringar

Ett populärt sätt att under 1600-talets mitt och framåt visa på det nya modet eller visa på de senast importerade tygkvaliteterna var att hänga upp kosoden på en *tagasode*, vilket var ett sorts lackerat ställ i enklare modell på vilken man noggrannt draperade kosoden (Gluckman, 2008, s. 24). Tagasode-ställen bestod av en fyrkantig konstruktion med två vertikala stänger med en horisontell monterad stång däremellan och de liknar i sin konstruktion dagens moderna galgställ.

Man tror att dessa ställ, vilka såg ut som stora skärmar när man hängde kimonorna på dem, skulle skydda från nyfikna blickar samtidigt som man visade sina finaste kosode för grannar och vänner att skåda och beundra. Namnet tagasode refererar till en ofta använd rad inom poesin, där man talar om en osedd men närvarande kvinna. Detta syftar i sin tur tillbaka på Heian-periodens överklassdamer som, när de tog emot besök, avskärmade sig mot besökaren och endast visade sina vida osode-ärmar (Gluckman, 2008, s. 158).

Under min litteratursökning har jag studerat flera bilder av kimonor som varit upphängda enligt den traditionella monteringen på ett T-format stativ, vilket jag valt att kalla för T-formen (se Figur 7). Monteringen består oftast av en horisontellt monterad rundstav, ståendes på ett stativ eller hängande på väggen eller i taket. Lara Flecker nämner att T-formen passar bättre in i sammanhang där textilen är mer framträdande än konstruktionen på dräkten som skall ställas ut. Det är också en fördelaktig monterning när en dräkt inte har axelsömmar, till exempel som på kimonor (Flecker, 2006, s. 202). T-formen har dominerat utställningar på museum över hela världen, men kan grunda sig i tagasode-ställens tradition eller i det mer hantverksmässiga intresset av kosoden.



Figur 7: Montering på T-form.

Under ett studiebesök på Världskulturmuseets utställning *Kimono Fusion* (maj 2011) har jag funnit en montering på en docka i helfigur. Monteringens samspelar med övriga installationer i montern, i detta fall shintoistiska bjällror och religiösa motiv. I Figur 8 framgår det hur kimonon i detta fall har hängts direkt på dockan, utan obi eller övriga accessoarer. Mer information kring den specifika monteringen framgår i kapitel 4.3.



Figur 8: Montering på docka.

4.2 Studiebesök på Röhsska museet

På museet har man cirka tio kimonor totalt i samlingarna, varav några är placerade i den permanenta utställningen och resten förvaras i magasinet. I samlingarna ingår även några tillkommande obir och jackor. Utställningen i *Japanrummet* har designats av en inredningsarkitekt och exponeringen av föremålen har skett i samråd med museets konservator. I utställningen finns bland annat en kimono av bananfiber, men man ställer även ut mer avancerade former av kosoder.

Monteringen av kimonorna i utställningen består av de traditionella T-formarna, som består av rundstavar som står på stativ och som är bemålade med mörk silikonfärg. Stativet består av en lodrät stång i furu med en vågrätt monterad rundstav, samt en bottenplatta i furu. T-formen är klädd med en papprulle, bomullstyg, polyetenvadd och tubgas för att ge en viss avlastning åt kimonon.

Planer finns på att byta ut de utställda kimonorna med dem som ligger i magasinet i syftet att skydda dem från nedbrytande faktorer, framför allt från ljusskador av monterbelysningen. Rummet har inget ljusinsläpp från fönster eller liknande och dräkterna är väl skyddade från yttre mekaniska och kemiska faktorer i sina montrar. Kimonorna verkar vid en snabb okulär undersökning vara stabila och i gott skick, utan skador från monteringen eller tidigare användning.

I samband med förvaringen av museets kimonor i magasin har man upptäckt några mindre hål i ytteryget på en kimono, hålen lokaliserades till där det bildas veck mellan armen och kroppsdelens när kimonon förvaras ihopvikt. De kimonor som är tillverkade i bananfiber är mycket stela, därför kan museet tänka sig att vid en eventuell framtida utställning montera dessa kimonor liggande (Informant 1). Förutom den kimono som ställs ut så förvaras de övriga kimonorna av bananfiber i magasinet. Lik de övriga kimonorna förvaras de i storleksanpassade lådor med silkepapper och lock. En tidigare tillkommen skada hittades på en av kimonorna som låg i förvaring, den hade en mörkgul rand längs med kragens ytterkant. Randen har troligen kommit till vid tidigare användning av kimonon, eftersom kragen på den här typen av moderna kimonor vikts dubbel inåt vid användning. I övrigt uppfattas samlingen vara i mycket gott skick.

Museet planerar för en tillfällig japansk utställning 2012 med föremål både från museets samlingar men också med inslag av nutida japanskt mode. Samlingarna av japanskt konsthantverk tillhör museets äldsta samlingar och visar traditionellt japanskt konsthantverk av högsta kvalitet. Museet riktar sig till allmänheten och hantverks- och designintresserade besökare, men även till dem som är intresserade av formgivningens och museets historia.

4.3 Studiebesök på Världskulturmuseet

På museet har man cirka 17 kimonor i naturlig storlek enligt en sökning i museets databas (Världskulturmuseets hemsida). I samlingarna ingår även tillkommande obir och små dockor iklädda miniatyrer av kimonor. Museet har för närvarande inga planer på att ställa ut kimonor i framtiden, men ställer just nu ut kimonor ur en privat samling samt en inlånad kimono från ett annat museums samlingar. Den pågående utställningen är inhyrd av ett stylistföretag vilka designade utställningen helt själva, konservatorn konsulterades dock i samband med montering av museiföremålen. Utställningen riktar sig till museets målgrupp, som sträcker sig upp till 30 års ålder.

I den pågående utställningen ställs kimonorna ut på horisontellt upphängda rundstavar, som är vitlackade enligt Nationalmuseums generella riktlinjer (Informant 2). Dessa rundstavar kan liknas vid en traditionell T-form, men hänger på väggen istället för att stå upp på en vertikal ställning. Vid upphängningen av den privatägda samlingen har man utgått mycket från stylistföretagets visioner, för de museiägda föremålen ansvarade museets konservator. Eftersom utställningen står framme under endast några månader så var valet av montering lättare att göra för museets personal än om utställningen skulle stå under en längre period. Om utställningen hade varit permanent så hade eventuellt andra val av monteringar gjorts. Till exempel hade en liggande montering för de mer ömtåliga kimonorna eventuellt varit aktuell (Informant 2). Vissa monteringar uppfattades som mer av en utmaning att genomföra; montrarna skulle innehålla installationer med modern textilkonst. Från början hade man ett standardmått till montrarnas djup, vilken hade beräknats efter ett standardmått på dräkter. Den moderna textilkonsten krävde dock ett större mått på montrarnas djup. De historiska kimonorna fick hänga i egna montrar och påverkades inte av samma problematik.

I samband med monteringen av de privatägda kimonorna fick museipersonalen släta ut en del veck på kosoden som uppstått i samband med förvaring hos ägaren. Utslätningen gjordes med varmånga; metoden användes dock endast på de privatägda kimonorna och inte på den museiägda kimonon. Varmångningen utfördes efter ett gemensamt beslut med ägaren till kimonorna (Informant 2).

När en av de privatägda kimonorna skulle monteras på en modern docka visade det sig att dockan hade för långa armar och ben, kimonon var för liten för dockan (se Figur 8). Det utgjorde dock inget större problem, eftersom syftet med monteringen inte var att visa på hur kimonon egentligen skulle sett ut när den bars. Installationen skulle snarare symbolisera en karaktär ur den japanska mytologin, vilken man förmodar att besökarna till utställningen känner igen. Vid en mer symbolisk montering ansåg museet att det är mindre prioriterat att kimonon sitter helt rätt på dockan, till skillnad från om man hade strävat efter en verklighetstrogen montering (Informant 2). Vid intervjun framgår det att museet gärna skulle ställa ut kimonor på en docka, så som den kan ha sett ut i verkligheten. Alternativet i samband med den här utställningen blev dock istället att ha föreläsningar vid sidan av utställningen, där man bland annat visade hur man klär på sig en modern kimono. På så sätt ger man en större förståelse kring hur kimonon som dräkt kan spegla sin kultur. Det kändes enligt museets personal även som ett bra alternativ att ha föreläsningar som alternativ utställningsmetod när man ställer ut ömtåliga kimonor i utställningen. Att historiskt värdefulla dräkter skulle få vikskador på grund av en montering på docka är inte en valmöjlighet (Informant 2).

5. Diskussion

Kimonoens materialegenskaper i fråga om kvalitet, ålder och skick bör enligt min mening alltid prioriteras vid hantering i museers utställningar och magasin. Jag har i min studie visat på olika kulturyttringar för att ge ett bredare synsätt på kimonoens olika aspekter, men vill härmed göra det tydligt att jag vid min diskussion kring kimono, dess kulturarv och dess utställningsmöjligheter utgår från bevarandeperspektivet som främsta förutsättning.

Att ställa ut dräkten på ett traditionellt sätt, på ett tagasode-ställ, kan vara av stort kulturhistoriskt intresse som ett ytterligare perspektiv på dräktens kontext. Den här äldre formen att ställa ut en kimono kan ha sina för- och nackdelar, beroende på kimonoens inneboende förutsättningar såväl som utställarens syfte med monteringen. Den visar inte mycket av hur kimono kan ha burits och kan ge veckbildningar om kimono monterats helt tidsenligt direkt på stället. Den kan dock ge känslan av hur kimono kan ha framställts som hantverksföremål, kanske mer som en del av inredningen än som en dräkt. Enligt min åsikt kan draperingar ses som en viktig komponent i kimonoens kultur som dräkt, då draperingar av kosoden kan tolkas som den japanska motsvarigheten till vårt västerländska sätt att figursy en dräkt.

Den tidigare nämnda T-formen tycks vara en mycket fördelaktig form av dräktmontering ur flera aspekter. Monteringen på T-formen är enklare att genomföra jämfört med en dockmontering; den är skonsammare mot plagget och kräver en mindre arbetsinsats vid monteringsstadiet (Informant 2). Man behöver heller inte vara helt insatt i hur man gör obiknytningar vid denna typ av montering, då obin istället kanske får hänga i en egen montering. Kimono hänger fritt i T-formen från axlarna och neråt och syns bättre i sin helhet utan att täckas av veck eller obin. Den visas således ur ett mer hantverksmässigt perspektiv; dekorationen syns klart och tydligt då kimono ofta hänger med ryggsidan mot publiken. Vid tillverkningen av kimono utgår man med designens tyngdpunkt på ryggdelen, vilket då visas fördelaktigt med en T-form. Metoden är även mycket fördelaktig ur ett bevarandeperspektiv, då tygets struktur inte skadas av veckbildningar i midjan eller liknande, vilket kan komma att bli följden i andra former av upphängningar som vid exempelvis en dockmontering. Kimono är i grund och botten ett mycket enkelt utformat plagg med tydliga vinklar och får en fördelaktig montering på en T-form. T-formen kan dock vara ett sämre alternativ i det avseendet att det inte framgår så tydligt hur kimono har burits, vilket förslagsvis kan komma att behöva kompletteras med ytterligare information vid sidan av monteringen. Exempelvis kan en god komplettering till T-formens montering vara en informationsskiva vid sidan av montern, med en illustration av kimono på en människa.

Om man i en utställning vill belysa kimonoens dräktkultur och fokusera på dess bärare kan man med fördel ställa ut den på en docka istället för på en T-form, men med vissa komplikationer i åtanke. Historiska dräkter kan vara mycket sköra i sin struktur, uppbyggnad och i sina dekorationer. Dockan som utställningsmetod är därför inte att rekommendera för kimonoer som är ömtåliga, men används med fördel på moderna kimonoer eller på rekvisita. Vid en dockmontering av en kimono är det viktigt att dockan har rätt proportioner och inte har för långa armar och ben. Bysten får heller inte vara för

stor på dockan, då det inte går ihop med kimonons kroppsideal, vilket jag redovisat i kapitel 3.4.3.

Obin har många funktioner och bör ses som en del av dräkten; den säkrar de olika lagren med kosoder, den håller upp kimonon från marken, den visar även på kimonons formella sammanhang, vid vilken årstid kimonon bärs och så vidare. Dessa faktorer är inte lika tydliga i en T-form som på en dockmontering. Vill man visa upp en kimono tillhörande en geisha kan det vara mycket avgörande vilka signaler man sänder ut beroende på hur man knyter obin; till exempel knyter ju en maiko sin obi mycket lösare på höften än en geiko och maikon har dessutom en speciell knytning på ryggen. I den gifta kvinnans kimono skall dock obins taiko-knytning sitta mer symmetriskt på kroppen än på en geishas taiko-knytning, för att ge ett exempel på skillnaderna mellan hur kimonon sitter olika från person till person.

Jag kan därför tycka att en verklighetstrogen montering av en kimono på en docka är svår att genomföra utan en obi ovanpå kimonon. Det är dock ett ställningstagande man får ha i åtanke när man ställer ut en kimono på detta vis. En montering på en docka är som tidigare nämnt heller inte genomförbar med en äldre kimono. För att nämna exempel på möjliga skador som kan uppkomma vid en dockmontering så kan kimonon komma att skadas direkt i och med de veck som bildas kring torson, tyngdlagen kan även komma att orsaka slitningar på tygets dekorationer. Dekorationen på kimonon kanske inte heller skulle synas lika tydligt när den delvis skulle täckas av en obi. Det är därför viktigt att tänka på att byta ut kimonon som hängs på en docka ofta, så att dessa skador inte hinner uppstå.

Däremot kunde ett större helhetsperspektiv med bärartraditionen i åtanke appliceras genom en dockmontering, då alla de detaljer jag nämnt i min undersökning om de olika kimonotyperna skulle framhävas på ett tydligare sätt. Vilken sorts obi, håruppsättning och skor som användes till kimonon kan tydligare visa på bärarens samhällsstatus och traditioner i fråga om klasskillnader kan framvisa på ett mer framgående sätt på en docka än på en T-formad montering. Ärlängden och benlängden visar på bärarens samhällsstatus och vid vilket tillfälle kimonon bärs. De olika formella skicken av kimonon, till exempel om kimonon är tillverkad med eller utan mon, kan vara mycket talande för dräktens historia i koppling till dess formspråk.

Ett övervägande beroende på utställningens syfte kan därför vara relevant, där man avgör vilket perspektiv man vill fokusera på; det hantverksmässiga intresset av kimonon eller fokus på bärartraditionen inom japansk traditionell dräkt. Det är enligt min åsikt optimalt för ett berättande av dräktens kontext om dessa båda synsätt kan kombineras i utställningssammanhang.

Ett möjligt alternativ att framställa bärartraditionen utan att försaka dräktens nuvarande skick är att hitta alternativa medier där man kan illustrera hur den historiska kimonon har kunnat se ut när den bärs. Vid mitt studiebesök på Museum B fick jag flera förslag kring hur man kan göra om man inte vill ställa ut historiska kimonor på en docka. Museet hade modevisningar och seminarier som behandlar kimonon som plagg i förhållande till dess tradition. Ytterligare exempel skulle kunna vara digitala medier, där man genom grafik kan illustrera hur kimonon, som står i en monter för sig, skulle kunna ha sett ut under den tiden den användes.

Konstnären Itchiku Kubota valde att under en av sina modevisningar av kimonor 1982 använda sig av västerländska modeller iklädda kimono, högklackat och smycken gåendes på en catwalk (Gluckman, 2008, s. 22). Det väckte stor uppståndelse, men konstnären ville presentera nya sätt att tänka på kimonon, där traditionella regler skulle åsidosättas för att

blanda västerländsk och japansk kultur. Han ville på sitt sätt visa att om man vill behålla kimonon som ett levande kulturarv så får man hålla den uppdaterad med dagens kultur. Även om modevisningen utspelades för en tid sedan så vore det intressant att undersöka huruvida den synen fortfarande finns när det gäller kimonon, hur förhåller vi oss till västerländska seder i bärandet av kimonon? Genom träning och förberedelse kan man bli en traditionellt korrekt bärare av kimonon, men vem säger vad som är rätt och fel? Hur bör ett museum i rollen som bildningsinstitution förhålla oss till detta synsätt på dräkten? Vad händer om vi inom kulturvården inte känner till de olika perspektiv som finns på dräkten, kan vi då i betraktarens ögon ställa ut kimonon på ”fel” sätt, som Itchiku Kubota gjorde enligt medierna?

Garry Thomson, dåvarande Scientific Adviser på The National Gallery of London, reflekterar kring valet vi bör göra inför utställandet av ett föremål. Sammanfattningsvis skriver han att museerna förändras i takt med tiden och dess förändringar är som mest synliga i deras utställningar. Dessa utställningar kan kallas utvecklande i den mån att de presenterar en större sanning, klarhet och nöje än vad man tidigare gjort. Modet inom utställningstekniker har förr lutat och lutar fortfarande åt hållet att belöna destruktion snarare än konservering, men konservatorns roll bör prioriteras högre. De designers som kan vara ovetandes om de krav som behövs ställas inför bevarandet av föremålen, kan anförtros stort ansvar i samband med planeringen av utställningar och montrar. Det kan i sin tur leda till att designern till och med undviker föremålets bevarandeperspektiv i sin rädsla att behöva försaka sina mål med utställningen, sin vilja att nå ut till betraktaren. Thomson ger flera konkreta exempel där skarp belysning, ökentorr luft i montrar och monteringsanordningar som involverar riskfylld manipulering av föremålen har accepterats för att nå utställningens estetiska syften (Thomson, 1994, s. 266).

Vad jag tror att Thomson också vill ha sagt är att det krävs en noggrann övervägning innan ett material ställs ut och att museiledningen bör bejaka konservatorns roll som delaktig i planeringen av utställningar. Museet bör vara medvetna om vilka signaler de sänder ut till besökarna, då utställningarna säger mycket om museets egna perspektiv på föremålen. Vi bör kanske göra ett försök att betrakta föremålet ur museibesökarens ögon, för att sedan även anpassa oss efter materialets förutsättningar. Man bör kanske utgå först från föremålets materiella och immateriella egenskaper, och fokusera på föremålets bevarandeperspektiv, för att sedan komplettera med betraktarens perspektiv. Detta komponerade synsätt kan mycket väl visa sig vara lukrativt; inte endast för museets besökarantal men även ur bevarandeperspektivet av samlingarna. Föremålets egenskaper och förutsättningar kan på så sätt kombineras genom väl genomarbetade utställningssätt. Det kan på detta sätt vara lika intressant att belysa plaggets kontext; dess bärare och tradition, som att belysa dess konstruktion och dess värden som konstverk.

6. Sammanfattning

Kimonon är en enkelt skuren dräkt med en mycket avancerad bärartradition, något som jag genom denna uppsats hoppas kunna belysa. Kimonons långa historiska bakgrund kan ge en ökad förståelse kring dess uppbyggnad och aspekter, liksom dess individuella förutsättningar inför en eventuell utställning. I uppsatsen har jag tillämpat litteraturstudier inom detta område, vilka redovisas i uppsatsens första och andra kapitel. I dessa kapitel studerar jag plaggets konstruktion, med avgränsning mot fyra exempel av de vanligaste

förekommande sorters kimonor; för att i diskussionen kunna klargöra för- och nackdelar med olika förvaringssätt och monteringar. Materialen som kimono består av är oftast ömtåliga och bör beaktas i samband med monteringar, ett undantag kan dock göras med moderna kimonor av syntetmaterial. Ömtåliga dekorationselement som innefattar applicerade metallbroderier och övrigt kan kräva ytterligare varsamhet vid hantering av kimono. Kimonos uttryck har genom historien främst koncentrerats kring variationer av dekor och ytdesign, snarare än dess snitt.

I uppsatsens tredje del tar jag upp några olika typer av monteringar, vilka studeras genom bland annat studiebesök för att kunna ge förslag på olika tankegångar kring utställningar av kimono. Dessa tankegångar och tillvägagångssätt är nyttiga erfarenheter, vilka förhoppningsvis kan komma till användning i eventuella framtida utställningar av kimono. Vidare belyses kimonos mångfacetterade egenskaper som traditionell dräkt och dräkts olika möjligheter och förutsättningar i samband med utställningar framvisas. Vid en montering på docka kan kimonos bärarkultur accentueras, medan det ur ett bevaringsperspektiv rekommenderas den traditionella upphängningen på en T-form. Kimonos historia, bärare och materialegenskaper bör enligt min uppfattning vara likvärdigt värderade vid planeringen av framtida utställningar av dräkten. På så vis kan man belysa dräkten som ett kulturhistoriskt intressant föremål, liksom en hantverksmässigt avancerad dräkt.

7. Ordlista över japanska beteckningar

Chonin - Beteckning på stadsinnevånare under Tokugawa-shogunatet, innefattade bland annat handelsmän och hantverkare.

Eri - Kragen på en kimono.

Geiko - Fullärd geisha i Kyoto.

Geisha - Japansk sångerska och danserska.

Geta - Platåskor i trä med två klossar som sula och som används till kimono.

Hada-juban - En tunnare form av ljus blus som likt kimono knyts omlott, understa lagret av en geishas kimono.

Habotai - En mjuk tuskaftsväv bestående av tunna trådar av mullbärssilke i varp och inslag.

Hakama - Typ av byxkjol, veckade med stor vidd på byxbenen. Knyts ihop vid midjan.

Hanamachi - Nöjesdistrikt eller geishadistrikt, med tehus och geishahus.

Hanten - En kort, kosodeliknande jacka i enkelt snitt som bärs ovanpå ytterligare en kosode.

Haori - En kort, kosodeliknande jacka som används som ytterplagg. Har ofta en fyrkantig ringning fram.

Hinin - Beteckning för det lägsta stående samhällsskiktet under Tokugawa-shogunatet, bestående av slaktare, garvare, skådespelare och tiggare.

Hire - Dräkt del härstammar från japanska förhistoriska plagg och vilken kan liknas vid en lång scarf.

Hirosode - Typ av kosode som bars av överklassens kvinnor under Heian-perioden. Har öppna vida ärmslut, likt osode-ärmar.

Iki - Sorts estetik i klädsel och uppförande, associeras med geishans levnadsstil.

Kanzashi - Hårornament som används av en maiko.

Karaginu - Typ av kimono med långt släp som bars ytterst av en dam tillhörande det heianska palatset.

Kasuri - Den japanska benämningen på ikat.

Kimono - Japanskt traditionellt klädesplagg.
Kogin - Broderiteknik liknande sashiko, men med friare mönsterval.
Kosode - ”ko”=små, ”sode”=ärmar; namnet syftar på de små ärmöppningarna.
Benämningen på den dräkt som är föregångaren till dagens kimono.
Kyahan – Typ av benvärmare för bönder.
Maiko - Geishalärling i Kyoto, oftast mellan 15 och 20 år.
Mon – En liten rund symbol eller familjevapen som kan pryda kimonon, kan även representera ett geishahus.
Naga-juban - En fulllång kimono som följer det yttre lagret precis kant i kant, ärmarna är lika långa som på kimonon. Det näst understa lagret av en geishas kimono.
Nuihaku - Dekorationsteknik som innefattar applicering av metallfolie på tyget. Blev populärt under Momoyama-perioden.
Obi - Kimonobälte.
Obi-age - Betyder ”obistödet”, en tunnare obiliknande sjal som sitter innanför obin och stöder upp dess form. Syns mer på en maiko än på en geiko.
Obi-dome - Betyder ”obispännet”, ett mer eller mindre dekorerat spänne beroende på om det tillhör en maiko eller en geiko, håller fast obin framtill.
Obi-jime - Ett långt flätat band som sitter utanpå obin och som håller den på plats.
Oiran - Kurtesan tillhörande Edo.
Okiya - Hus i Kyoto där geishor vistas och bor.
Okobo - Höga platåskor som används av en maiko.
Rinzu - Typ av enfärgad sidenväv som ofta används vid kimonoproduktion.
Sarashi - Ett enkelt bomullsband som används som bysthållare under kimonon.
Sashiko - Broderiteknik som ofta användes vid tillverkning av kimonor tillhörande bönder och arbetarklass. Består vanligtvis av vita trådar på indigofärgad botten i geometriska former.
Seiza - Traditionell sittställning utförd på tatamimattor.
Shibori - Batikliknande infärgningsteknik och benämning på tyget som produceras genom infärgningstekniken.
Shozoku - Traditionella dräkter som används i samband med No-teater.
Sodenashi – Ytterplagg som liknar en väst och som ibland även syddes upp utan krage.
Surihaku - Dekorationsteknik som innefattar applicering av bladguld på tyget med hjälp av rispasta.
Tabi - Sockor i tyg som används till kimonon, där stortån separeras från de övriga tårna.
Tagasode – En äldre form av upphängning av kimonon, avbildas ofta på vikskärmar.
Taiko - Populärt sätt att knyta en obi, ser ut som en trumma vilket namnet syftar på.
Tan - Tygmått, den enhet som går åt vid tillverkningen av en kimono.
Tasuki - Typ av snöre som använts vid fysiskt krävande arbete, att knyta upp kosodeärmarna med.
Tatami - Traditionell japansk golvläggning eller matta av halm.
Tayu - Kurtesan tillhörande Kyoto.
Tebukuro, tekko – Handskydd för bönder.
Tenugui – Hårklädnad för kvinnor på landsbygden.
Tsumugi - Siden som tillverkas av silke från kokonger tillhörande silkesmalar i vilt tillstånd.
Uchigi - Typ av kosode, en form av kimono som bärs i flera lager under Heian-perioden. Hade stora, öppna ärmslut och kan även kallas osode.
Uchikake-ru - Stil att bära en kosode eller en sorts kosode som bärs ovanpå övriga lager av kosoder, utan att knytas ihop med en obi. Har ofta ett släp och är rikt dekorerad.
Udenuki – Armlindor för bönder.
Ueno-hakama - Modell av hakama med delade byxsidor.
Yuzen - En form av resist-färgning, används med hjälp av rispasta.
Zori - Klädda kilskor som används till kimonon.

8. Käll- och Litteraturförteckning

Otryckta källor

Informanter

Informant 1: Kerstin Lekholm, konservator, Röhsska museet. Intervju och samtal den 22 mars 2011.

Informant 2: Anna Javér, konservator, Världskulturmuseet. Intervju och samtal den 31 mars 2011.

Internet

Kimono flea market Ichiroya: <http://www.ichiroya.com/> (hämtat den 8 april 2011).

Kimono Market Sakura: <http://www.kimono-yukata-market.com/kimono/01.html> (hämtad 28 april 2011).

Nishijin Textile Industrial Association: <http://www.nishijin.or.jp/eng/eng.htm> (hämtad 28 april 2011).

Shinei, Antique kimono store: <http://www.net-shinei.co.jp/com/> (hämtat den 8 april 2011)

Simbrasiden: <http://www.simbrasiden.se> (hämtat den 31 maj 2011).

Svenska Akademien: <http://www.svenskaakademien.se/web/Ordlista.aspx>, sökord "kimono" (hämtat den 11 april 2011).

The Costume Museum: <http://www.iz2.or.jp/english/fukusyoku/wayou/index.htm> (hämtat den 10 april 2011).

Världskulturmuseets hemsida: <http://collections.smvk.se/pls/vkm/rigby.welcome>, sökord "kimono" (hämtat den 10 april 2011).

Tryckta källor och litteratur

Litteratur

Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Dalby, Liza Crihfield (2001). *Kimono: fashioning culture*. London: Vintage.

Flecker, Lara (2006). *A Practical guide to costume mounting*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Gallagher, John (2003). *Geisha: a unique world of tradition, elegance and art*. London: Collins & Brown.

van Gelder, Lydia (1980). *Ikat*. New York: Watson-Guption Publications.

Gluckman, Dale Carolyn (2008). *Kimono as art: the landscapes of Itchiku Kubota*. London: Thames & Hudson.

Gluckman, Dale Carolyn, Takeda, Sharon Sadako & Bethe, Monica (1992). *When art became fashion: kosode in Edo-period Japan*. New York: Weatherhill.

Kennedy, Alan (1994). *Japanese costume: history and tradition*. London: Greenwich editions.

Maruyama, Nobuhiko (1992). Fashion and the Floating World: The Kosode in Art, ur *When Art Became Fashion: kosode in Edo-period Japan*, s. 211-235. New York: Weatherhill.

Noma, Seiroke (1974). *Japanese costume and textile arts*. New York & Tokyo: Weatherhill/Heibonsha.

Thomson, Garry (1994). *The museum environment*. 2. ed. Oxford: Butterworth Heinemann in association with The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

Tomita, Jun & Tomita, Noriko (1982). *Japanese ikat weaving: the techniques of kasuri*. London: Routledge & Kegan Paul.

Wiklund, Signild (1984). *Textila material: historik, teknik, egenskaper, användning*. Stockholm: LT.

Wilcox, R. Turner (1989). *The dictionary of costume*. [New ed.] London: Batsford. Stockholm: Svenska museiföreningen i samarbete med Naturhistoriska riksmuseet.

Yamanaka, Norio (1986). *The book of kimono*. Tokyo: Kodansha International.

Åkerlund, Monika, Flato, Sylwia & Hellekant, Anna (1998). *Från silverfisk till hälsorisk: skadedjur och åtgärder i samlingar*. Stockholm: LT.

Åkerlund, Monika (1991). *Ängrar - finns dom-?: om skadeinsekter i museer och magasin*. Stockholm: Svenska museiföreningen i samarbete med Naturhistoriska riksmuseet.

Bilder

Omslagsbild samt Figur 2: *Skiss över Kejsarinnans kimono* av Linda Zetterberg, hämtad från förlaga ur Gallagher (2003), s. 94.

Figur 1: *Principskiss på kosode fram och bak* av Linda Zetterberg, hämtad från förlaga ur Noma (1972), s. 57.

Figur 3: *Kejsarinnan Haruko i kimono*, äldre fotografi hämtat ur Dalby (2001), s. 73.

Figur 4: *Skiss över Den gifta arbetarkvinnans kimono*, av Linda Zetterberg, hämtad från förlaga ur Dalby (2001), s. 167.

Figur 5: *Skiss över maikons kimono, fram och bak*, av Linda Zetterberg, hämtad från förlaga ur Gallagher (2003), s. 157, s. 58.

Figur 6: *Skiss över geikons kimono*, av Linda Zetterberg, hämtad från förlaga ur Gallagher (2003), s. 153.

Figur 7: *Montering på T-form*. Fotografi taget av Linda Zetterberg 2011.

Figur 8: *Montering på docka*. Fotografi taget av Linda Zetterberg 2011.

9. Bilagor

BILAGA 1. Schema över japanska tidsperioder

	Förhistorisk		Medeltid	
Perioder	Asuka-Nara	Heian	Kamakura	Muromachi
Årtal	ca. 550-794	794-1185	1185-1333	1333-1568

(forts.)

	Tidig modern		Modern
Perioder	Momoyama	Edo	Meiji
Årtal	1568-1615	1600-1868	1868-1912

BILAGA 2. Intervjufrågor

1. Har ni kimonor i era samlingar? Om ja – uppskattningsvis hur många?
2. Har ni planer på att introducera dessa kimonor i utställningar, eller har ni kanske redan ställt ut några?
3. Med vilka metoder och material ställer ni ut kimonor?
4. Vilka val avgjorde hur ni skulle ställa ut era kimonor?
5. Har ni någon särskild målgrupp i åtanke när ni ställer ut era kimonor?
6. Har ni erfarit några problem med att ställa ut kimonor? Finns det några särskilda svagheter i föremålets konstruktion och material som skapar problem i utställningarna?