



CHANELOV MODERNISTIČNI PROJEKT: MALA ČRNA OBLEKA

Tajda Hlačar (Zagreb)

UVOD

Modo 20. stoletja zaznamujejo številni prelomi, transformacije in novosti, od propada visoke mode, pojava antimode, japonske dekonstrukcije do travmatične mode 90. let. Gabrielle 'Coco' Chanel nedvomno predstavlja eno od ključnih figur stoletja mode, kot 20. stoletje v svojem delu *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy* poimenuje najpomembnejši postmoder- ni modni teoretik, Gilles Lipovetsky (1994: 55). Ko danes pomislimo na Chanel, nam najprej pride na misel mala črna obleka, ki je v svetu mode doživela številne reinterpretacije. K njeni popularizaciji je nedvomno najbolj prispevala mala črna obleka, ki jo je za Audrey Hepburn v filmu *Zajtrk pri Tiffanyju* leta 1961 dizajniral Hubert de Givenchy.

Popularizacija, ki spremlja malo črno obleko, lahko hitro zapade v trivialnost. Ta se kaže v pomanjkljivem in površinskem razumevanju doprinosu Coco Chanel svetu mode, ki je dotedanjo institucijo mode, predvsem v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, transformirala s svojim specifičnim dizajnom in novim pristopom k ženski modi. Z namenom, da se izognemo trivialnosti, v

pričujočem članku fenomen Chanel obravnavamo z različnih perspektiv: kot družbeni, kulturni in predvsem zgodovinski fenomen, kot element v okviru sistema mode in kot fenomen, ki ga utemeljuje družbeni proces s svojimi cikli proizvodnje, distribucije in potrošnje. Obenem fenomena Chanel ne moremo obravnavati ločeno od duha časa, ki je zaznamoval prvo polovico 20. stoletja. Namen prispevka je tako analizirati, kako in na kakšen način Coco Chanel s svojim dizajnom uteleša duh epohe, pri čemer izhajamo iz predpostavke, da je na žensko modo v dvajsetih letih 20. stoletja neposredno vplival modernizem (Wilson 2003: 63). V središče analize je postavljena mala črna obleka kot paradigmatški primer Chanelovega dizajna.

TRANSFORMACIJA MODERNE PARADIGME MODE

Začetki teoretske obravnave mode v okviru družbeno-humanističnih znanosti časovno sovpadajo z modernizmom, ki ga Šuvaković (2005: 380) definira kot »makroobliko ali megakulturo organizacije in razvoja kulture ter umetnosti od konca 18. stoletja do konca 60. let 20. stoletja«, in njegovimi najpomembnejšimi umetniškimi gibanji, vključujoč umetniška gibanja realizma, naturalizma, simbolizma in nenazadnje avantgarde ter neoavantgarde. Področje mode s sociološkim pristopom prva analizirata Georg Simmel v svojih besedilih iz leta 1904 in 1905 ter Thorstein Veblen v delu *The Theory of the Leisure Class* iz leta 1899. Glavna predstavnika moderne paradigme mode¹ sta v središče svojega zanimanja postavila razredno razslojeno moderno kapitalistično družbo. Veblen (1988: 227–236) z utemeljitvijo razkazovalne potrošnje brezdelnega razreda, s katero vladajoča družbena elita reprezentira svojo družbeno (pre)moč, kritizira buržoazni dekadentni življenjski stil. Na drugi strani Georg Simmel poda sintetično koncepcijo mode, izhajajoč iz predpostavke, da moda ne more nastati in obstati izven moderne kapitalistične družbe, kateri je družbena neenakost inherentna (Paić 2007: 60). Moda tako pripada višjemu družbenemu razredu, saj je »bistvo mode [...] v tem, da si jo vselej lasti le del skupine, medtem ko so preostali šele na poti k njej« (Simmel 1998: 247). Ko le-to posnemajo nižji družbeni razredi, zaradi česar v okviru paradigme moderne mode govorimo

1 Delitev mode na tri paradigme, in sicer moderno, postmoderno in sodobno modo, ki prav tako predstavljajo način teoretskega pristopa, temelji na klasifikaciji mode Žarka Paića, podani v knjigi *Vrtoglavica u modi: Prema vizualnoj semiotici mode* (Paić 2007: 20).

o trickle-down-theory, se pojavi potreba po vzpostavitvi nove razredne stratifikacije in s tem nove mode. Tisto 'novo' kot rezultat zahteve po stalni spremembi in kot »temeljna vrednost moderne« zaznamuje tudi umetniška gibanja 20. stoletja (Paić 2007: 59).

Osvoboditev ženskega telesa

Vpliv modernizma kot preloma s tradicijo v modi zasledimo že na začetku 20. stoletja. Francoski oblikovalec visoke mode Paul Poiret je z opustitvijo korzeta naznanil konec aristokratske modne tradicije, kjer moda deluje kot znak družbenega razlikovanja. Poiret je žensko telo osvobodil neposrednega foucaultovskega discipliniranja telesa. Če so bogati ornamenti, inspirirani z orientalizmom in ruskim baletom, še predstavljali pomemben del Poiretovega dizajna, je naslednji in s tem ključni korak preloma s tradicijo mode naredila Coco Chanel (Lipovetsky 1994: 60). Kot negacijo ornamentov in okrasja je leta 1926² predstavila enostavno, do kolen segajočo črno obleko iz džersija, znano kot malo črno obleko. Za razliko od ostalih modnih oblikovalcev prve polovice 20. stoletja, med drugim že omenjenega Paula Poireta, Madeleine Vionnet, Jeann Lanvin, Christiana Diorja in nenazadnje Else Schiaparelli, je Coco Chanel koncept ženstvenosti, paradoksalno, dosegla s feminizacijo moške mode (Evans, Thornton 1991: 50). Aktivno žensko 20. stoletja je oblekla v povsem nove kose oblačil ženske mode: od kostima, puloverja, telovnika, srajce, hlač, v odtenkih črne, bele, sive in bež barve.³ Osvoboditev ženskega telesa je spremenila družbeni položaj žensk in povečala njihovo družbeno mobilnost v ideološko prevladujoči patriarhalni družbi. Mala črna obleka je tako postala simbol modnih in družbenih sprememb 20. stoletja.

Dihotomija modnega sistema in demokratizacija mode

S Chanelovo očiščeno formo male črne obleke, ki sovпада s tehnološkim napredkom v tekstilni industriji, razvojem množične komunikacije ter masovnega potrošništva, je bilo omogočeno lažje reproduciranje oblačil in s tem razvoj

2 Coco Chanel prvo malo črno obleko, narejeno iz žameta, s preprostim belim ovratnikom, dizajnira že desetletje prej, in sicer leta 1913, za Suzanne Orlandi (Karbo 2011: 65; Steele 2005: 250). Kultni status doseže mala črna obleka leta 1926 z objavo članka »Tukaj je Chanelov Ford« v ameriški izdaji Vogue (Lipovetsky 1994: 60).

3 Nekoliko bolj feminiziran dizajn lahko opazimo v tridesetih letih, v času druge svetovne vojne, in sicer kot protitež uniformiranosti, ko poudari ženski pas in vključi dekorativne elemente na ramenih in krilu (Steele 2005: 252).

konfekcijske mode. Razvoj bipolarnega modnega sistema je tako spodbudila tudi Coco Chanel, ki je leta 1929, podobno kot Lucien Lelong in Jean Patou, predstavila prvo kolekcijo konfekcijske mode (English 2013: 35). V intervjuju za Vogue leta 1953 pravi: »Nisem več zainteresirana za oblačenje nekaj sto žensk, privatnih strank. Obleči želim na tisoče žensk« (Chanel v Wilson 2003: 89). *Prêt-à-porter*⁴ skupaj s haute couture, institucijo moderne mode, nastalo v drugi polovici 19. stoletja s centrom v Parizu, ki je s svojo originalnostjo in unikatno izdelavo ponazarjala ekskluzivnost in luksuz, dostopen višjemu družbenemu sloju, tvori dihotomijo modnega sistema (English 2013: 5–8). Na eni strani »edinstvenost in neponovljivost estetskega objekta, izdelanega unikatno, po meri« in na drugi masovna reprodukcija (Paić 2018: 20). Moda je tako postala *readymade*.⁵

S posnemanjem visoke mode, njeno reprodukcijo in standardizacijo, je *prêt-à-porter* omogočil, da so se lahko modno oblekle ženske različnih družbenih razredov. S Chanelovim dizajnom, ki je pridobil naziv razkošne revščine, je prikazovanje bogastva postalo nemodno in znak slabega modnega okusa (Lipovetsky 1994: 66). Mode tako ne moremo več razumeti (zgolj) kot znaka družbene hierarhije, kar je bila ključna značilnost paradigme moderne mode. Posameznica z izbiro male črne obleke ni več odslikavala razkazovalne potrošnje Veblena, prav tako njen namen ni bil doseči družbene diferenciacije oziroma integracije, o kateri govori Simmel.⁶ V ospredje je stopila individualnost in individualiziran življenjski stil, s čimer »oblačilo [postane] odločujoči del konstrukcije« posameznikove identitete (Svendsen 2010 v Valentić 2018: 59). Moda, ki je z masovnim načinom proizvodnje postala dostopnejša, je vstopila v obdobje demokratizacije, ki se je kazalo kot »zmanjševanje pomena družbene razdalje, zatrtje aristokratskih principov razkazovalne potrošnje, skupaj z novimi kriteriji vitkosti, mladosti, seksapila, udobnosti in diskretnosti« (Lipovetsky 1994: 61). Že v moderni modi, kamor uvrščamo Coco Chanel, so se tako vzpostavili temelji za paradigmo postmoderne mode, ki je središče mode v 60. letih prejšnjega stoletja iz Pariza preselila v London, hegemonijo

4 Ko Pariz izgubi hegemonijo v modi in se ta v 60. letih pozicionira v Londonu, se za konfekcijsko modo v modnem svetu začne pogosteje uporabljati angleški izraz *ready to wear*.

5 Duchampov *readymade* zastopa idejo, da lahko vsak predmet, tudi če je ta industrijsko proizveden, postane umetniško delo. Njegov najbolj znan primer je Fontana iz leta 1917 (Šuvaković 2005: 534).

6 V tem kontekstu *trickle-down* teorijo, značilno za moderno modo, Chanel zamenja za *trickle-up*.

haute couture pa je prevzela antimoda.⁷ Čeprav Paić (2007: 151–175) demokratizacijo mode umesti v postmoderno paradigmo mode, ne moremo spregledati, da se njeni zametki kažejo že s fenomenom Chanel, ki je s poudarjanjem individualnosti in množične reprodukcije, omogočene z enostavno formo male črne obleke, napovedal zlom institucije moderne mode.

MODERNIZEM CHANELA: DUH ČASA, ZGODOVINSKA AVANTGARDA IN BAUHAUS

Glavna pomanjkljivost socioloških teorij mode je, da jo obravnavajo kot neavtonomno področje, podrejeno družbi in njenim družbenim strukturam v razredno razslojeni kapitalistični družbi. Da tudi sami ne zapademo v redukcijonizem, moramo fenomen Chanel obravnavati v duhu časa in v njegovem odnosu do takratne umetnosti. Kot je Coco Chanel zaznamovala svet mode dvajsetih let prejšnjega stoletja, tako umetnost v istem obdobju zaznamuje zgodovinska avantgarda. V delu *Theory of the Avant-garde* jo Peter Bürger (1984) definira kot specifično umetniško gibanje na začetku 20. stoletja, ki s šokom, provokacijo in eksperimentom, kot nadomestkom klasičnega umetniškega dela, zavzema kritičen odnos do institucije tradicionalne umetnosti, vladajočih estetskih norm in kulture buržoazne družbe. Neposredna prepletenost področja mode in umetnosti se kaže tudi v druženju in sodelovanju Coco Chanel s številnimi predstavniki avantgarde – od Pierra Reverdaya, Maxa Jacoba, Juana Grisa, do Jeana Cocteauja (Lipovetsky 1994: 65).⁸

Podobno kot avantgardisti, ki so s svojim delovanjem neposredno kritizirali tradicionalno institucijo umetnosti, je prelom s tradicionalnim razumevanjem mode, njenih konceptov in njenega sistema, s svojo funkcionalno in anti-dekorativno modernistično estetiko naredila prav Coco Chanel. Vzporedno z novostmi, ki jih v moderno umetnost vpelje zgodovinska avantgarda, je Coco Chanel negirala bogato ornamentiko, s čimer je sledila modernistični arhitekturni misli Adolfa Loosa: »Ornament je zločin« (Paić 2006: 68). Proti koncu dvajsetih let je v svojo estetiko vključila nove vzorce, ki so sovpadali z estetskimi elementi kubizma, konstruktivizma in suprematizma. Prevladujoč

7 Koncept antimode v tem primeru obravnavamo v kontekstu postmoderne paradigme mode, kjer označuje antimodo subkultur, ki nasprotuje modi kot znaku družbene hierarhije.

8 Verjetno najbolj znan primer prepletenosti mode in zgodovinske avantgarde s surrealizmom predstavlja Elsa Schiaparelli, v modnem svetu znana predvsem kot glavna tekunica Coco Chanel.

geometrijski dizajn, s črtami in karirastim vzorcem, je postal prepoznavni znak Chanelovega stila. Njegov nepogrešljivi del predstavljata tudi džersi in tvid, katerih uporabo je v visoki modi popularizirala prav mala črna obleka. Le kaj je, poleg male črne obleke, bolj chanelovsko kot kostim iz džersija s črno-belimi karirastimi vzorci? »Časa ne bi smeli zapravljati z oblačenjem. Vse, kar posameznik potrebuje, so dva ali trije kostimi, ki so kompatibilni z vsem« (Chanel v Karbo 2011: 20).

Če se vrnemo k mali črni obleki, ta z enostavnostjo forme in svojo enobarvnostjo omogoča preprosto stiliziranje. Spremembe forme, ki v ospredje postavi funkcionalnost, ne smemo reducirati zgolj na inspiracijo Coco Chanel s športnimi oblačili, še posebej z jahalnimi in oblačili vodnih športov, ali na negacijo voluminoznosti kot kritiko Veblenove razkazovalne potrošnje. Mala črna obleka v duhu časa uteleša Bauhausov modernistični slogan »forma sledi funkciji«. Šola modernega oblikovanja za dizajn, arhitekturo in vizualne umetnosti je kot estetski in funkcionalni kriterij vzpostavila ekonomičnost oblikovanja, ki postane glavni kriterij Chanelovega dizajna (Šuvaković 2005: 107–108). Za razliko od kompleksnih kosov ženskih oblačil v 19. stoletju, je v središču praktična izvedba mode.

Heterogenost uporabnosti male črne obleke in s tem ženske mode je determinirana tudi s črno barvo, ki skupaj z belo in škrlatno predstavlja ključne barve Chanelove modernistične estetike.⁹ S tem ko ne označuje več zgolj asketizma in žalovanja, črna barva z malo črno obleko pridobi konotacijo elegancije in sofisticiranosti. Obenem ženski stoletja mode omogoča raznolike načine stiliziranja in kombiniranja z drugimi kosi oblačil ter modnimi dodatki. Prav črna barva je tista, ki predstavlja pomemben del preloma zgodovinske avantgarde s tradicijo umetnosti, ki ga je v 19. stoletju naznanil dandizem. Preko kritike takratne aristokratske družbe, s subverzivnim in provokativnim delovanjem ter vedenjem, dandyji predstavljajo ključno figuro transformacije moške mode (Wilson 2003: 180). S svojo oblačilno prakso, s poudarkom na preprostosti silhete in brezčasnosti, ki rezultira v antimodnosti njihovih oblačil, vplivajo na dizajn Chanelove estetike. Za modo francoskega dandizma, ki jo uteleša eden največjih francoskih pesnikov 19. stoletja Charles Baudelaire,

9 Chanelov modernistični pristop ne obsega le kosov oblačil. Očiščenost odvečnih elementov je razvidna tudi v dizajnu črno-bele parfumske embalaže za najbolj prodajani francoski parfumi na svetu Chanel N° 5, ki ga modna hiša lansira leta 1921 (Steele 2005: 250).

je bila, poleg preprostosti, ključna karakteristika prav črna barva, ki se postopoma prenese v oblačila vsakdanjega življenja (Steele 2005: 130–131). Kar so s svojim stilom oblačenja za moško modo storili dandyji, sto let kasneje, za žensko modo, s svojo modernistično estetiko, preprostim dizajnom in favoriziranjem črne barve, stori Coco Chanel (Wilson 2003: 40).

SKLEP

Ob koncu 20. stoletja je mala črna obleka kot simbol demokratizacije mode pridobila status ikoničnosti in postala nepogrešljiv kos ženske garderobe. Kot pravi Chanel (Davis 1994: 162): »Moda je ustvarjena zato, da postane anti-moda,« in prav to ji je uspelo z malo črno obleko. Coco Chanel je uspelo neodvisnost od efermnosti in modnih sprememb doseči z racionalno destrukcijo forme ženske obleke, antidekorativnostjo, enobarvnostjo in uporabo novih tekstilnih materialov, s čimer se kaže vpliv umetniških gibanj zgodovinske avantgarde: od dandizma, konstruktivizma, kubizma do modernizma Bauhauusa. Mala črna obleka kot modernistični projekt v modnem dizajnu.

Povzetek

Modo 20. stoletja s svojim prispevkom k demokratizaciji mode, konstrukciji nove žensvenosti in vzpostavitvi dihotomije modnega sistema ključno zaznamuje Gabrielle 'Coco' Chanel. Namen pričujočega članka je predstaviti, na kakšen način Chanelov dizajn uteleša duh svoje epohe. Pri tem avtorica izhaja iz predpostavke, da je na žensko modo v dvajsetih letih prejšnjega stoletja neposredno vplival modernizem s pripadajočimi umetniškimi gibanji. V središču analize je postavljena mala črna obleka kot paradigmatški primer Chanelovega dizajna.

Prvi del članka preko začetkov teoretskega pristopa k modi obravnava fenomen Chanel na podlagi njegovega vpliva na družbene spremembe in na transformacijo sistema mode. Iz sociološkega diskurza se središče analize preusmeri na obravnavo modernistične estetike Chanelovega dizajna v navezavi na zgodovinsko avantgardo in prvo šolo modernističnega dizajna Bauhaus. Transformacija forme ženske obleke, ki temelji na funkcionalnosti in enostavnosti, antidekorativnost, enobarvnost in uporaba novega tekstilnega materiala, definirajo malo črno obleko kot simbol Chanelovega modernizma.

Abstract

Gabrielle 'Coco' Chanel is a central figure of the 20th-century fashion with hers contribution to the democratization of fashion, construction of a new femininity, and to the establishment of the fashion system's dichotomy. The main purpose of this article is to introduce

in which way the Chanel's design embodies the spirit of its age. The author proceeds from the assumption that the women's fashion in the 1920s was directly influenced by modernism and its artistic movements. The centre of the analysis is set to the little black dress as a paradigmatic example of the Chanel's design.

The first part of the article addresses the Chanel phenomenon and its impact on social changes and on a transformation of the fashion system, through the beginnings of the theoretical approach to fashion. The focus of analysis shifts from the sociological discourse to the Chanel's modernistic aesthetics in connection to the historical avant-garde and the first modernistic design school – Bauhaus. The little black dress as the symbol of Chanel's modernism is defined by the use of new textile material, an anti-decoration, and most importantly, by the transformation of the women's clothing form, based on a functionality and simplicity.

Seznam literature

- BÜRGER, Peter (1984): *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DAVIS, Fred (1994): *Fashion, Culture and Identity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ENGLISH, Bonnie (2013): *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries: From Catwalk to Sidewalk*. London: Bloomsbury.
- EVANS, Caroline, THORNTON, Minna (1991): Fashion, Representation, Femininity. V: *Feminist Review*, let. poletje 1991, št. 38, str. 48–66.
- KARBO, Karen (2011): *The Gospel According to Coco Chanel: Life Lessons from the world's most elegant woman*. Guilford, Connecticut: Skirt!.
- LIPOVETSKY, Gilles (1994): *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Princeton: Princeton University Press.
- PAIĆ, Žarko (2006): *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*. Zagreb: Litteris.
- PAIĆ, Žarko (2007): *Vrtoglavica u modi: Prema vizualnoj semiotici tijela*. Zagreb: Altagama.
- PAIĆ, Žarko (2018): Moda i njezine teorije. Orientacije, pravci, discipline. V: PAIĆ, Žarko, PURGAR, Krešimir (ur.): *Teorija i kultura mode. Discipline, pristupi, interpretacije*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, str. 11–32.
- SIMMEL, Georg (1998): Moda. V: *Časopis za kritiko znanosti*, let. 26, št. 189, str. 241–259.
- STEEL, Valerie (ur.) (2005): *Encyclopedia of Clothing and Fashion: Volume 1: Academic Dress to Eyeglasses*. Detroit: Thomson Gale (Charles Scribner's Sons).
- ŠUVAKOVIĆ, Miško (2005): *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
- VALENTIĆ, Tonči (2018): Uvod u sociologiju mode: Pierre Bourdieu i društvena kritika ukusa. V: PAIĆ, Žarko, PURGAR, Krešimir (ur.): *Teorija i kultura mode. Discipline, pristupi, interpretacije*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, str. 57–72.
- VEBLEN, Thorstein (1998): Razkazovalna potrošnja. V: *Časopis za kritiko znanosti*, let. 26, št. 189, str. 227–240.
- WILSON, Elizabeth (2003): *Adorned In Dreams: Fashion and Modernity*. London: I. B. Tauris.