

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tjaša Valentinčič

**Moda kot oblika umetnosti na primeru kolekcij Alexandra
McQueena**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tjaša Valentinčič

Mentor: red. prof. dr. Mitja Velikonja

**Moda kot oblika umetnosti na primeru kolekcij Alexandra
McQueena**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

ZAHVALA

Zahvala je posvečena prof. dr. Mitji Velikonji za mentorstvo pri pisanju diplomskega dela in predvsem, da mi je skozi leta študija razširil obzorja. Moji ljubi družini, ki me podpira pri vseh življenjskih odločitvah. Mag. Mahničju za sodelovanje in nenazadnje Alenu, ker z menoj odkriva lepoto v vsakdanjih rečeh.

Moda kot oblika umetnosti na primeru kolekcij Alexandra McQueena

Moda kot družbeni produkt je močno vpeta v vsakodnevno življenje ljudi. Iz primarne potrebe po pokritosti telesa, je družba iz oblačenja razvila visoko specializirano industrijo, ki ji vlada kapitalistična logika. Umetnost kot izraz ustvarjalnosti, spiritualnosti, duha časa in hierarhičnosti, je tovrstni kapitalistični naravnosti nasprotujoča. V diplomskem delu sem raziskovala ali je moda lahko smatrana kot oblika umetnosti, na primeru modnih kolekcij pokojnega britanskega modnega oblikovalca Alexandra McQueena. Tema mojega raziskovanja je ali je moda Alexandra McQueena lahko smatrana kot oblika umetnosti in ali se modnega oblikovalca lahko kategorizira kot umetnika. Na kar se navezujeta moji hipotezi – da je moda Alexandra McQueena oblika umetnosti in da je modni oblikovalec umetnik. Pri čemer sem si pomagala s semiološko analizo njegovih kolekcij v katerih sem iskala faktorje, ki dokazujejo obstoj umetnosti. Prisotnost faktorjev dokazuje povezanost med njegovimi oblačili in umetnostjo. Ugotovila sem, da moda Alexandra McQueena ni zgolj obrtniška praksa, temveč izraz umetniške forme (vizualne, dekorativne in performativne), ko se v njej udejanjita uporabna in simbolna funkcija.

Ključne besede: moda, umetnost, reprezentacija, Alexander McQueen.

Fashion as a form of art in a case study of collections of Alexander McQueen.

Fashion as a social product is highly connected in our everyday life. From our basic need for protecting our body with clothes, our society developed a highly specialised industry that is ruled by the logic of capitalism. Art as an expression of creativity, spirituality, expression of our time and hierarchy is opposing to the capitalistic logic. In my bachelor thesis I investigated if fashion is a form of art. On a case study of fashion collections of deceased British fashion designer Alexander McQueen. Theme of my investigation is if Alexander McQueen's fashion can be considered as a form of art and if the fashion designer can be categorized as an artist. Which is related to my hypothesis – that Alexander McQueen's fashion is a form of art and that the designer is an artist. To prove the hypothesis I've used a semiological analysis of his collections in which I was looking for factors that prove the existence of art. The presence of factors is demonstrating unity between his clothing and art. I found that Alexander McQueen's fashion is not only a craft practice, but an expression of artistic forms (visual, decorative and performative), when it enacts useful and symbolic function.

Keywords: Fashion, art, representation, Alexander McQueen.

Kazalo

Kazalo.....	5
1 Uvod.....	6
2 Semiološka podlaga za analizo	8
3 Moda.....	9
3.1 Opredelitev pojma	9
3.2 Pomen mode v kulturi.....	9
3.3 Modna industrija.....	10
4 Umetnost	12
4.1 Definicija umetnosti	12
4.2 Pomen umetnosti v kulturi.....	13
4.3 Umetnik	14
5 Povezovanje mode in umetnosti.....	15
5.1 Odnos med modo in umetnostjo	15
5.2 Povezava modni oblikovalec – umetnik.....	17
6 Študija primera: Alexander McQueen.....	18
6.1 Biografija	18
6.2 Kolekcije.....	19
6.2.1 No. 13 (jesen/zima 1998–1999)	19
6.2.2 Voss (pomlad/poletje 2001)	21
6.2.3 The horn of plenty (jesen/zima 2009–2010),	23
Tabela 6.3.....	25
7 Sklep.....	26
8 Literatura	29
Priloga	31
Priloga A: Slikovno gradivo.....	31

1 Uvod

Ustvarjanje je del vsakodnevnega življenja ljudi. Brez ustvarjanja svet ne bi bil takšen, kot je in ljudje ne bi bili takšni, kot smo. Pomembno je za naš duhovni, mentalni, čustveni in tehnološki razvoj. Ustvarjanje se skozi prizmo estetike lahko udejanji v dveh družbenih konstrukcih, ki sta pomembna sestavna dela družbe – moda in umetnost. Ker sem človek estetike in sta oba družbena pojava močno vpeta v moje vsakdanje življenje, sem se odločila, da ju združim v diplomski nalogi z namenom prikazati modo kot obliko umetnosti.

Prva hipoteza, ki jo raziskujem v diplomskem delu je, da je moda, ki jo ustvarja Alexander McQueen umetnost. Druga hipoteza sledi iz prve, če je moda, ki jo ustvarja Alexander McQueen umetnost, potem ga lahko opredelimo kot umetnika.

Metodološko diplomsko delo temelji na kvalitativnem raziskovanju, ki temelji na semiološkem pristopu. Razdelila sem ga na dva sklopa. V prvem sem analizirala prebrano gradivo, poiskala vzporednice med obema družbenima pojavoma in izluščila faktorje, ki so značilni za opisovanje umetnosti. Pri iskanju teh sem izhajala iz teoretskega gradiva o umetnosti, kjer je večina teorij opredeljevala naslednje faktorje, kot značilne za umetnost. Ti faktorji predstavljajo denotativne znake preko katerih sem poiskala konotativne pomene na študiju primera kolekcij Alexandra McQueena. Ugotovljeni faktorji so:

- ❖ Izraz ustvarjalnosti. Faktor predstavlja kreativne aktivnosti ustvarjalca, ki iz nič ustvari nov koncept.
- ❖ Uporabnost in/ali spiritualnost. Faktorja predstavljata funkciji umetniškega dela. Ta ima lahko utilitaristično in/ali simbolno vrednost.
- ❖ Duh časa. Faktor predstavlja izraz družbenega življenja v katerem ustvarjalci delujejo. Predstavlja izraz življenja v določeni družbi in kulturi, ki se izraža v oblikah umetnosti.
- ❖ Hierarhičnost. Faktor predstavlja podrejenost definicije in pomena umetnosti vladajočemu razredu.

Ker umetniško delo implicira ustvarjalca, umetnika, v skladu s prvo hipotezo napovedujem, da je modni oblikovalec umetnik. Natančneje, da je Alexander McQueen umetnik. Pri

utemeljevanju izhajam iz teorij umetnosti, ki umetnika najpogosteje opišejo preko sledečih faktorjev.

- ❖ Obrtnik. Faktor predstavlja sposobnosti in tehnične spretnosti ustvarjalca.
- ❖ Interpret idej. Faktor predstavlja unikatnost in ustvarjalnost umetnika, ki ideje za svoja dela črpa iz svoje imaginacije, fantazije in okolja, ki ga obdaja.

Svoje teoretske ugotovitve sem dopolnila z intervjujem, ki sem ga naredila z akademskim slikarjem mag. Dominikom Mahničem.

V drugem sklopu sem na podlagi dobljenih faktorjev oblikovala kontrolni seznam (*checklist*). Uporabila sem ga pri analizi treh kolekcij britanskega modnega oblikovalca Alexandra McQueena. Ugotovljeni faktorji so mi služili kot oporne točke pri analizi konotativnih pomenov elementov iz modnih kolekcij. Kolekcije, ki sem si jih izbrala so *No. 13.*, *Voss in The Horn of Plenty*. Pri čemer sem predvidevala, da več lastnosti posamezna kolekcija vsebuje, bolj verjetno je lahko smatrana za umetniško delo. Pri analizi modnih kolekcij sem uporabila video posnetke. V njih sem iskala konotativne pomene, ki bi dokazovali prisotnost faktorjev.

Pri iskanju konotativnih pomenov v kolekcijah, sem se opirala na Barthesovo teorijo reprezentacije modnega sistema. Ker Barthesova teorija reprezentacije modnega sistema temelji na semiološki analizi teksta, moja analiza pa je analiza video gradiva, sem se nanj opirala le delno. Ker je moda, kot sistem vizualne reprezentacije nosilka ideologije, se kaže skozi znake (denotativne znake). Ti znaki so ugotovljeni faktoji, ki so značilni za opisovanje umetnosti. Predstavlja denotativno raven ali po Barthesu oblačilno kodo. Ključna raven za moje diplomsko delo pa je, kot sem že omenila, konotativna raven ali po Barthesu retorični koncept. Na podlagi konotativne analize označevalcev I bom lahko prišla do zaključka, preko katerega bom potrdila ali ovrgla raziskovalni hipotezi.

»Zame ni poti nazaj. Popeljal vas bom na potovanja, ki si jih niti v sanjah niste domišljali«

(Alexander McQueen v Bolton 2011, 184).

2 Semiološka podlaga za analizo

Semiologija ali semiotika je veda, ki se nanaša na pomene podob. Je veda o znakih in zakonih, ki jim vladajo s pomočjo katerih išče pomene. Znak je lahko karkoli, kot pravi Rose se lahko nanaša na sliko, govor, mimiko, filme, novice, itd. Vse to po njenem mnenju predstavlja pomenske sisteme, ki so podobni jeziku in jih zaradi tega lahko semiotično analiziramo (Rose 2007).

Utemeljitelj semiologije je švicarski lingvist Ferdinand de Saussure. Ta znak razdeli na dve ravni. Prva raven je označevalec, kar predstavlja materialni izraz znaka. Druga raven pa je označenec, ki predstavlja koncept znaka, njegovo mentalno podobo. Pomen tako nastane preko njune signifikacije, ko se označevalec veže na določeno mentalno podobo in koncept označevalca.

Kljub temu, da je semiologija teorija, ki se ukvarja z lingvistiko, jo lahko apliciramo na vizualne podobe (kot denimo video gradivo). S tem se je ukvarjal francoski literarni teoretik Roland Barthes v svoji teoriji reprezentacije.

Barthes zagovarja tezo, da znaki niso naravni, temveč družbeno skonstruirani (Barthes 1997). Njihovi pomeni so lahko osnovni in skriti ter kreirani v specifičnem družbenokulturnem kontekstu in kot taki ljudem dostopni preko odnosov z drugimi ljudmi.

Barthes semantično raven sporočila razdeli na denotativno in konotativno raven. Denotativna raven je osnovna raven pomena znaka in ji velja visoka stopnja konsenza v družbi. Znak je na tej ravni sestavljen iz označevalca in označenca (Barthes 1997). Kar pomeni, da bo znak večini ljudi na denotativni ravni pomenil isto. Konotativno raven Barthes opredeljuje kot drugo raven v procesu nastajanja pomena. Pri tej je znak sestavljen iz denotativnega znaka in označevalca iz denotativne ravni, ki na konotativni ravni dobi drugi pomen. Torej nastane nov označevalec, označevalec I. Konotativna raven je odvisna od dveh parametrov – kulturno-družbenega konteksta in osebnih asociacij, ki jih znak vzbudi v ljudeh (Barthes 1997). Je bolj odprta za interpretacijo in preko nje lahko odkrivamo pomene na podlagi metafore ali drugih retoričnih figur. Tako je znak, ki navidezno označuje eno stvar, nosilec večih pomenov in je torej polisemičen.

Barthes svojo teorijo reprezentacije naveže na modni sistem. Denotativno raven poimenuje oblačilno kodo, konotativno raven pa retorični koncept (Barthes 1990). Četudi se je v svoji interpretaciji de Saussurjeve semiološke teorije navezoval na lingvistiko in slike, lahko njegovo

teorijo apliciramo tudi na video gradivo, saj le ta reprezentira gibljive slike. Zaradi tega sem se pri analizi kolekcij Alexandra McQueena opirala na Barthesovo opredelitev ravni signifikacije. Pri tej je mit oziroma ideologija šova sestavljena iz denotativne in konotativne ravni. Za mojo analizo je relevantna konotativna raven. Ta je sestavljena iz denotativnega znaka, ki v mojem primeru aplicira na ugotovljene faktorje in označevalca I. Slednji ima na novi ravni dva pomena – denotativnega in konotativnega. Denotativni pomen predstavlja modna revija, konotativni pomen pa ideja za modno revijo. Kar posledično pomeni, če ti faktorji (denotativni znaki) obstajajo v kolekcijah, se izražajo skozi konotativno raven modne revije.

3 Moda

3.1 Opredelitev pojma

Moda je izjemno širok in raznolik pojem, ki ga je težko opredeliti zgolj z eno definicijo. Barnard pravi, da se originalni pomeni mode sklicujejo na dejavnost, saj je moda pomenila nekaj, kar je nekdo delal. Etimologija besede izvira iz dveh latinskih izrazov: *factio*, ki pomeni delati ali početi in *facere*, kar pomeni izdelati ali storiti (Barnard 2005). Kar kaže na to, da se beseda moda ne referira zgolj na oblačenje, temveč ima širši pomen – pomen ustvarjanja in se ga lahko naveže na obrtniško dejavnost.

O'Hara pri pojmovanju mode zagovarja drugačno stališče. Ne naveže se na pomen ustvarjanja, temveč na pomen modernosti. Pravi da: »Moda pomeni v določenem času uveljavljene kroje oblačil, obutve, modnih dodatkov in barv. Označuje vsakokratni časovni slog, časovni okus pri najrazličnejših predmetih vsakdanje uporabe in ne samo oblačil« (O'Hara 1994, 152).

Polhemus in Procter izpostavita, da vsaka kultura na svoj način definira svojo modo, svoj tip oblačenja, ki je značilen zanjo. Gre torej za način oblačenja določene kulture, ki ni omejen zgolj z definicijo popularnosti, temveč načinom okraševanja telesa (Polhemus in Procter v Barnard 2005, 13).

3.2 Pomen mode v kulturi

Kot ima moda več definicij, ima tudi več pomenov in funkcij. Kot najpomembnejše funkcije bi izpostavila zaščito telesa, okraševanje in komunikacija. Je pomemben element v vsakodnevem življenju ljudi in kot pravi Simmel: »To kar nosimo, drugim sporoča o našem

stilu in družbeni naravnosti. Moda se razvija kot rezultat potrditev lastne identitete in družbene primerjave (Simmel v Cannon 1998, 24).

V današnjem svetu je oblačenje nuja, saj je zahodna družba, kot pravi Teufelsdröckh osnovana na suknju (Teufelsdröckh v Barnard 2005, 66) in odraža duh časa v katerem živimo. Moderna zahodna civilizacija je iz okraševanja in oblačenja naredila industrijo in jo poimenovala moda. Sam izraz, po besedah Neissenove, je uporabljen, da poudari percepirano unikatnost sistema, ki ga je družba sama ustvarila. Faktorja, ki najbolje opišeta sistem mode zahodne družbe sta sprememba in hierarhija. (Niessen v McNeil 2010). Saj kot pravi Wilson, so buržoazi menjali svojo modo, ko so jih nižji sloji pričeli posnemati (Wilson 2007). Saj so tako želeli ohraniti svojo distinkcijo od drugih. Kar razloži cikličnost in hitro spreminjajočo se modo v današnjem času. Ekonomsko privilegirani ljudje, ki si lahko privoščijo luksuzne modne izdelke, težijo pri tem k unikatnosti, in ekskluzivnosti. Crane pravi, da je bila v preteklosti moda smatrana kot simbol visoke kulture, ki je niso mogli doseči vsi, z demokratizacijo mode, pa je ta postala dostopna širši javnosti (Crane v Kawamura 2004) in prenesla modo na področje popularne kulture, ki ji vladata kapitalistična logika in uveljavitev družbenega statusa. Zaradi tega, jo Veblen opiše kot moralno absurdno in zarotniško (Veblen v Wilson 2007, 22).

3.3 Modna industrija

Modna industrija je relativno nov pojem, ki se je pojavil v času moderne. Ker moda potrebuje metropolo za svoj razvoj, se je ta razvil v evropskem modnem centru – Parizu, ter od tu prešel na druga modna središča – London, Milano, New York, Tokio in idr. Torej gre za visoko globalizirano in internacionalno industrijo, katere sestavni deli so produkcija tekstila, produkcija dobrin s strani modnih oblikovalcev, proizvajalcev itd., prodaja ter različne oblike oglaševanja in promocije.

Edina konsistentnost, ki jo moda ima so njeni sezonski cikli. Lynch in Strauss definirata modni cikel skozi pet faz - predstavitev, vzpon, vrh, zavrnitev in izvenelost (Lynch in Strauss 2007). Ti se kažejo skozi kolekcije modnih oblikovalcev. Vsako leto se na modnih šovih zbere elita povablencev, fotografi, novinarji in kupci, ki z modnimi oblikovalci preko spektakularnih šovov slavijo samega sebe in poudarjajo svojo ekskluzivnost. To ustvarijo predvsem preko poudarjanja svoje edinstvenosti in elitnosti ter vzpostavitev modnih zapovedi. Modni šovi so vezani na dve sezoni – pomlad/poletje in jesen/zima. V okviru tega modne hiše proizvajajo različne linije, ki se razlikujejo na podlagi nositelja, nosljivosti,

namena in cenovne dostopnosti. V širšem okviru lahko linije razdelimo na *pret-a-porter*, *demi couture* in *couture*.

3.3.1 Pret-a-porter

To so oblačila, ki so narejena konfekcijsko za množično izdelavo. V angleščini se jim reče *ready to wear* oblačila. Crane pravi, da se ta pojavijo v sredini 19. stoletja, ko se moda demokratizira in ročno šivanje zamenja mehansko šivanje z iznajdbo šivalnega stroja (Crane v Kawamura 2004). Kar je revolucioniralo industrijo izdelovanja oblačil. K temu so pripomogli tudi že izdelani kroji za določena oblačila in tudi razvoj merskega sistema telesa. Konfekcijska oblačila so striktno vezana na ekonomsko vlogo mode – produkcija in potrošnja, z namenom večanja kapitala in ugleda.

3.3.2 Demi Couture

Je nov izraz, ki ga je modna industrija lansirala na trg v sodobnem času. Kawamura pravi, da se pojavijo zaradi velikega upada produkcije in konzumpcije *couture* oblačil. Izraz predstavlja oblačila visoke kakovosti in ugleda, ki se kategorizirajo med *pret-a-porter* in *couture* oblačila (Kawamura 2004). So nekako na pol *couture*. So oblačila, ki niso masovno producirana v tovarnah, temveč glede na izdelavo in kakovost še vedno sodijo med *couture* luksuzne izdelke z razliko, da so cenovno dostopnejša.

3.3.3 Couture¹

Danes ima *couture* moda status luksuzne in cenovno višje modne linije. Tovrstna oblačila imajo dve funkciji – ekonomsko in simbolno. Ekonomska vloga *couture* oblačil je predvsem v promociji blagovne znamke modnega oblikovalca in njegovih produktov namenjenih širši javnosti.

Simbolna funkcija pokaže zmogljivost, ustvarjalnost in nadarjenost modnih oblikovalcev ter na drugi strani družbeno hierarhijo, ekskluzivnost strank in statusa. Ustvarja podobe privilegiranega položaja nositelja in modnih oblikovalcev, ki jo ustvarjajo (Kawamura 2004). *Couture* kot najvišja in najbolj cenjena oblika modnega izražanja, je lahko smatrana kot proces kulturne ekskluzije in uporabljena za simbolizacijo mej. Ta ni zgolj reprezentacija modne industrije, temveč ima večjo, simbolno in estetsko funkcijo v modi.

¹ *Haute couture* je zaščiten izraz, ki se uporablja za visoko modo francoskih modnih oblikovalcev. Za vse ostale luksuzne hiše, ki izdelujejo unikatna in ročno izdelana luksuzna oblačila, uporabljamo izraz *couture*.

S pojavom visoke mode se je izoblikoval unikatni modni sistem, ki je modnemu oblikovalcu dodelil status umetnika, ki ustvarja luksuzna, ročno izdelana in unikatna oblačila. Modni oblikovalci niso bili zgolj obrtniki, vendar umetniki s prepoznavnim in uveljavljenim imenom. Kawamura pravi, da se je *couture* sistem izoblikoval v poznem 17. stoletju, ko je Francija postala evropska prestolnica proizvodnje luksuznih kulturnih materialov. Ti so se docela razvili, kot jih poznamo danes, v poznem 19. in začetek 20. stoletja (Kawamura 2004)..

Oče *haute couture* mode je krojač Charles Fredrick Worth. Leta 1868 je Worth ustanovil društvo danes znano kot *Chambre Syndicale de la haute couture parisienne* (Palmer 2005) z namenom, da začrtajo specifične standarde za modne oblikovalce, ki ustvarjajo unikatne modne dizajne z luksuznim blagom in institucionalizirajo regulacije na področju prodaje dizajnov in njenih reprodukcij. Ustanovili so tudi formalni koledar modnih revij, namenjen tujim kupcem oblačil in novinarjem z namenom, da predstavijo najnovejše kolekcije modnih oblikovalcev.

Do leta 1939 je bilo zgolj v Parizu 70 *couture* salonov (Palmer 2005). Kupci, ki so kupovali v teh salonih, niso bili zgolj izbrane privatne stranke temveč tudi komercialni kupci za modne trgovine in modni medijski svet. Proti koncu 20. stoletja so se družbene razmere spremenile in število *couture* hiš je pričelo upadati. Temu so botrovale predvsem finančne zahtevnosti produkcije luksuznih dobrin, demokratizacija mode in predvsem razvoj tehnologije in industrijske družbe, ki sta omogočala vedno večjo množično izdelavo konfekcijske mode. Danes je odprtih zgolj enaindvajset *couture* modnih hiš.

4 Umetnost

4.1 Definicija umetnosti

V vsaki dobi je vladajoči razred tisti, ki definira umetnost. Danto zagovarja stališče, da je umetnosti tisto, kar v neki trenutni časovni poziciji skupnost definira kot umetnost (Danto v Freeland 2001, 57). Torej sta definicija in pomen umetnosti odvisna od časovnega obdobja in skupne vrednote družbe v kateri se umetnost ustvarja. Podobno je pripomnil mag. Mahnič: »Vendar umetnost ne obstaja od nekdaj. Njeno definicijo so sprva oblikovali v renesansi. Ta ni bila enaka današnji«. Ta prva in najbolj širša definicija opredeljuje umetnost kot obrt in spretnost. Kasneje pa se je pojmovanje umetnosti osredotočilo na estetski faktor in umetnost

se je ločila od obrtništva. Kot pravi Freeland je od 19. do zgodnjega 20. stoletja v filozofiji umetnosti pričelo prevladovati prepričanje, da se likovna umetnost loči od dekorativnih praks in obrtništva (Freeland 2001).

Umetnost se danes kategorizira preko njenih prepoznavnih in elementarnih delov ter značilnosti. Sodobne definicije so grajene na preteklih, bodisi kot njihova nadgradnja ali opozicija. Vsekakor pa se koncept umetnosti s časom spreminja in razširja. Danes pod pojem umetnosti uvrščamo vse aktivnosti človeka, ki temeljijo na kreativnosti. Te aktivnosti se delijo na vizualne umetnosti, kjer gre za kreacije podob in objektov na področju slikarstva, kiparstva, grafike, fotografije in ostalih vizualnih medijev. Loschek to vrsto umetnosti definira kot prosto umetnost (*free art*) in jo klasificira pod visoko umetnost (Loschek 2009). Druga razmejitev je dekorativna umetnost, kamor spadajo predmeti z uporabno in praktično vrednostjo. Loschek to pojmuje kot popularna umetnost (Loschek 2009). Tretja razmejitev je performativna umetnost, kamor uvrščamo glasbo, gledališče, film in ples. Četrta razmejitev je kulinarična umetnost – peka, slaščičarstvo in pridelava vina.

4.2 Pomen umetnosti v kulturi

Umetnost kot kulturni in družbeni pojav izraža življenje v določeni družbi in kulturi. Kot pravi Dewey ima umetnost kulturno signifikanten pomen, ki je kodiran v učinkovitem in senzoričnem mediju. Na umetnost vedno vplivata kulturni kontekst in vrednote kulture. (Dewey v Freeland 2001, 51).

Kljub temu, da ima vsaka kultura svojo percepcijo umetnosti, obstaja koncept, ki je skupen vsem kulturam. Ta medkulturno univerzalen opis umetnosti poudarja, kot pravi Freeland, da so produkti cenjeni kot umetnost zaradi svoje lepote, čutne in senzorične oblike ter forme. Ti kulturni artefakti imajo uporabne ali spiritualne vrednosti, lahko pa se v njih prekrivata kar obe (Freeland 2001). Kar utemeljuje današnje razumevanje umetnosti – aktivnosti človeka, ki temeljijo na ustvarjanju, prihajajo iz njegove imaginacije ter nosijo simbolično in/ali uporabno vrednost, ne glede na estetsko vrednost.

Ko sem mag. Mahničič povprašala o njegovem mnenju glede koncepta umetnosti in umetnine mi je odgovoril: »Če dam Duchampa za primer. Rekel je, da je umetnost tisto, kar on sam reče, da je umetnost. Se pravi da ne vse kar naredim, ampak kar rečem. Če se navežem na konceptualo v 70ih. Oni so se ukvarjali veliko s prisotnostjo objekta in hoteli dokazati, da je

umetnost sama misel bivanja. Predstavljali so dokumentacijo – tekste, videje, fotografije. Umetniško delo po mojem ni potrebno da ima funkcijo. Lahko je umetnost zaradi umetnosti».

4.3 Umetnik

Tako kot se je sama definicija umetnosti skozi zgodovino razvijala, se je z njo tudi vloga umetnika. Po Cummingu lahko v zgodovini označimo tri prelomne točke, ko sta se vloga in odnos umetnika z družbo, v kateri je živel in deloval, korenito spremenila.

Prva sega v čas antike, ko je umetnik veljal za obrtnika, ki je delal za kliente kot so monarh, cerkvena oblast ali korporativna organizacija. Njihove aktivnosti so regulirali in podpirali cehi. Druga prelomnica se je zgodila v 16. stoletju. Umetniki naj bi imeli, po mnenju Leonarda da Vincija, enakovreden socialni in intelektualni status kot aristokracija in šolarji. Ta naj bi veljal do konca 19. stoletja, ko se je zgodila tretja prelomna točka, ko umetniki niso bili zgolj ustvarjalci umetnin, temveč tudi zaupniki kraljev in papežev, včasih celo diplomatov in dvorjanov (Cumming 2005).

Mag. Mahnič doda, da se status umetnika skozi zgodovino loči od mesta do mesta in od države do države. Za primer navaja: »Velazquez je imel denimo svoj atelje na dvoru Ludvika XVI. Bil je cenjen. Kar niso bili vsi. Enako je danes. Imaš več kategorij umetnikov, prvorazredni, drugorazredni, tretjerazredni. Odvisno je od posameznika in kam si rangiran na lestvici s strani družbe«.

Na podobo umetnika kot individualnega in svobodnega človeka je imela vpliv francoska revolucija leta 1789 (Cumming 2005). S političnimi in socialnimi spremembami je vpliv privilegiranih monarhov in aristokracije pričel vpadati. Cumming pravi, da je podoba svobodnega človeka pritegnila mnoge profile ljudi in ukvarjanje z umetnostjo je dobil nov prizvok, ki je privabil tudi tiste, ki se prej za to niso zanimali. Ti so izražali individualne občutke in kreirali umetnine, ki so pripovedovale o osebnih doživetjih (Cumming 2005). Njihova dela so izražala željo po reformiranju družbe in človeških odnosov, želeli so predvsem spremeniti pogled na svet in se osvoboditi družbenih konvencij ter postati svobodni pri svojem ustvarjanju. Mag Mahnič pravi: »Umetnik je relevanten v družbi, ker goji širšo sliko sveta. In ker ljudi to zanima. Reflektira, če reflektira neko okolico, družbo, samega sebe.«

Ker jezik umetnosti ni dobeseden, kot pravi Dewey (Dewey v Freeland 2001, 100), moramo pri interpretaciji umetnosti predvsem razumeti umetnika, njegove misli in ideje, predvsem

njegov pogled na svet. Pri tem potrebujemo tudi znanje kulture in kontekst umetnine. Pečjak in Štrukelj pravita, da je interpretacija umetnine na način skozi katerega umetnost komunicira pomembna, saj pomaga razumeti način, na katerega umetnost to počne. In umetnikovo gradivo je vse, kar ta v svojem okolju doživlja kot pomembno – narava in ljudje, ki jih srečuje, barve, zvoki, ki jih vidi in sliši (Pečjak in Štrukelj 2013).

5 Povezovanje mode in umetnosti

5.1 Odnos med modo in umetnostjo

Ali je moda oblika umetnosti, je odprto in kompleksno vprašanje. Mnenja modnih in umetnostnih teoretikov se tu ločijo predvsem na podlagi lastnosti umetnosti in mode.

V sodobnem času je v kanon umetnosti zajet izredno širok spekter umetniškega izražanja, ki gledalcu ne ponudi zgolj umetnost zaradi umetnosti. Argumenti modnih teoretikov, ki zagovarjajo tezo, da je moda umetnost, so vezani na več aspektov. Welters omeni tri. Prvi je, da je moda vizualni medij pri katerem njegovi ustvarjalci odgovarjajo na enake stimulante kot slikarji, kiparji ali grafiki (Welters 2007). Ti stimulantni so vzeti iz družbenega življenja v katerem ustvarjalci delujejo. Drugi Weltersov argument je, da moda vključuje neizmerne količine ustvarjanja in obvladovanja tehnike ter materialov (Welters 2007). In tretji, moda je unikatna (Welters 2007). Ta unikatnost je izražena tako skozi visoko modo, kot tudi skozi lasten stil oblačenja individuumov in same reprezentacije novih modnih kolekcij, ki lahko od konvencionalnih modnih šovov eskalirajo do instalacij in performativnega spektakla.

Mag. Mahnič je modo je kvalificiral kot del vizualne umetnosti in sicer kot kiparstvo: »Modo bi uvrstil v kategorijo umetnosti, ker je zaključena celota. Spada pod kiparstvo. Je 3D art. Saj vemo, da kakor sebe oblečeš, narediš podobo, kreiraš. Arhitektura, moda dizajn, vse tvori neko zaključeno celoto in paše v nek prostor v nek kontekst.«

Vendar se ne vsi modni teoretiki strinjajo s tezo, da je moda umetnost. Razlike med modo in umetnostjo vidijo v mediju, funkciji in pogostosti oziroma redkosti. Njihov argument proti enačenju obeh pojmov je, kot navede Welters, da je moda preveč vezana na koncept feminilnosti, minljiva, neresna, ultimativno komercialna in sezonska – kar za ostale umetnosti ne drži. Čista umetnost je po njihovem brez funkcije – je umetnost zaradi umetnosti (Welters 2007).

Stabb pravi, da je razmerje med umetnostjo in modo kompleksen sistem. Oba pojma reflektirata estetske elemente in odražata kulturne, socialne, filozofske, geografske, tehnološke, politične, spolne in verske nazore dotičnih zgodovinskih obdobj. Četudi si delita podobnosti v vizualnih elementih – obliki, barvi, teksturi in liniji, je njuna različnost v namenu (Stabb 2010). Namen umetnosti je v njeni simbolni, uporabni ali estetski funkciji. Namen mode pa je izražanje kolektivne in individualne identitete skozi raznolike načine in predvsem v produkciji in dobrin za masovno potrošnjo, ki pospešujejo ekonomsko prosperiteto.

S Stabbovo se strinja tudi Welters, ki pravi, da produkt s komercializacijo izgubi smisel umetnosti in umetnine ter preide zgolj v sfero masovne produkcije (Welters 2007). Zato vsake mode ne moremo aplicirati kot umetnost. Stabb pravi da, ko je moda postala institucionalizirana in masovno producirana, je bil pojem mode potisnjen stran od srža koncepta umetnosti. Oblačila morajo, če želijo biti smatrana kot uporabna umetnost, postati prosta in osvobojena pojmov blago in nosljivosti (Stabb 2010). Kar pomeni, da morajo oblačila, če želijo priti v sfero umetnosti, zrasti nad pojem utilitarnosti, saj je umetnost utilitarnosti nasprotujoča. Delno se s trditvijo Stabbove strinja tudi Loschek. Pravi, da je moda lahko percipirana kot umetnost, vendar oblačila ne smejo biti smatrana kot tržno blago, temveč morajo imeti neko umetniško in ideološko trditev (Loschek 2009). Walter Benjamin temu reče avra. Umetnostno delo avro izgubi, ko je ta reproducirana in brez avtentičnosti (Benjamin v Robinsom 2014).

Iz česar lahko sklepamo, da je moda navsezadnje lahko izraz umetnosti, če je ta ustvarjena kot forma, ki je simulacija fantazij in imaginacije modnega oblikovalca – ima avro. Tovrstna oblačila so predvsem reprezentacije izzivov realnosti, prikazane kot performativni šovi in niso zgolj orientirani na funkcijo masovne proizvodnje ter tržnega kapitalizma. Kamor na podlagi povedanega delno lahko uvrščamo tudi visoko modo. V kolikor je ta izraz umetnikove imaginacije in reprezentira pereče teme družbe, je ta lahko smatrana kot umetniška forma. Vendar ima tudi visoka moda ekonomsko vlogo – ta je razvidna predvsem v promociji nižje cenovnih linij modnih oblikovalcev. Kot dodaja Stabbova, da niti komercialna moda niti visoka moda ne moreta biti a priori uporabljena kot umetnost. Visoka moda kot reprezentacija najvišje oblike obrtništva je luksuzna dobrina in sredstvo oglaševanja (Stabb 2010).

Moda se sama po sebi kategorizira v sfero obrtništva. Je izraz sposobnosti in tehnične spretnosti modnega oblikovalca. Vendar Loschek tudi obrtništvo uvrsti v kategorijo

umetnosti. Zanj je umetnost mojstrstvo obrtništva, mističnih idej, samorefleksija in subjektiven pogled na svet (Loschek 2009). Ker se obrtništvo kategorizira kot uporabno umetnost in modo kot obrtniško prakso, je to dokaz, da lahko modo kategoriziramo kot uporabno umetnost. Oblačilo kot uporabna umetnost, kot pravi Loschek, je vezano na človeško telo, kot koncept oblačila v vsakodnevnem življenju v neki kulturi, ali pa gre celo korak dlje – je vezana na raznolike koncepte formiranja in deformiranja človeškega telesa (Loschek 2009).

5.2 Povezava modni oblikovalec – umetnik

Modni oblikovalec je odgovoren za kreiranje specifičnega videza posamičnega oblačila – kroja, materiala, barve in dekoracije. Svojo idejo o novem kosu oblačila prične kreirati iz nič, na podlagi modne skice in nato to spremeni v modni dizajn. Pri svojem delu je unikatni, ustvarjalni, izhaja iz svoje domišljije in okolja, ki ga obdaja. Kar ga opredeljuje za umetnika.

Modni oblikovalci s svojimi dizajni in modnimi šovi odpirajo nova družbena vprašanja ali pa ponujajo odgovore nanj. Sterlacci pravi, da so to talentirani ljudje, vizionarji, ki nimajo zgolj vloge oblačiti ljudi, temveč tudi s svojim delom prispevajo h kulturnemu in družbenemu okolju (Sterlacci 2005). Praktičen primer v tem kontekstu so številni šovi Alexandra McQueena, s katerimi je želel opozoriti na pereča družbena vprašanja – kanon lepote, prenasičenost s masovno proizvodnjo, smrt, ljubezen in idr.

Tudi McNeill modnega oblikovalca dojema kot umetnika, ki bo zmožen sproducirati svoj koncept oblačila s pomočjo tehničnih spretnosti (McNeill 2010). Ker je obvladovanje tehničnih spretnosti v domeni obrtnika, lahko modnega oblikovalca kategoriziramo kot obrtnika. Kot obrtnik se kaže tudi v izdelovanju cikličnih kolekcij, ki preko vsakoletnih novih modnih trendov povečujejo zanimanje širše javnosti za modno dogajanje, s tem poganjajo motor modne industrije, jo ohranjajo živo, ciklično, hierarhično in krepijo njeno ekonomsko prosperiteto. V svojih kreacijah so svobodni in krhki omejeni s strani zapovedi modne industrije. Logika kapitalizma modne industrije oblačilom odvzema avtentičnost, zaradi česar modni oblikovalec izgublja na pomenu umetnika.

6 Študija primera: Alexander McQueen

6.1 Biografija

Lee Alexander McQueen se je rodil 17. marca leta 1969 v londonskem Leisham. Svoje znanje o delovanju modne industrije se je priučil pri raznolikih krojačih, kjer se je priučil predvsem tehničnih spretnosti krojenja. Spoznal je, da moda ni zgolj izdelovanje oblačil in upoštevanje konvencij, temveč predvsem eklektika proporcev, barv, materialov. Da moraš iti pri udejstvovanju svojih kolekcij čez limitacije, ki jih postavlja modna industrija, čimveč raziskovati in uresničevati svoje domišljjske fantazije. Svoj talent je razvijal med študijem mode in oblikovanja na umetnostni in oblikovalski univerzi Central Saint Martins v Londonu. Zaključna kolekcija z naslovom *Jack The Ripper Stalks his Victims*, je ujela oko stilistke Isabelle Blow, ki je kupila celotno McQueenovo kolekcijo, ga vzela pod svoje okrilje in ga podprla pri njegovi samostojni poti modnega oblikovalca. McQueen je skozi svoj prvi modni šov lahko interpretiral karkoli ga je navdušilo, saj je imel svobodne roke pri interpretaciji svojih idej. Po modni reviji je McQueen komentiral: »Imel sem zadosti umetniške svobode, da sem lahko delal oblačila iz srca in ne v komercialne namene« (Watt 2012, 41).

Njegovo originalnost pri izvajanju modnih šovov so leta 1996 prepoznali pri Givenchy, kjer so mu ponudili mesto kreativnega direktorja. Sodelovanje je trajalo do leta 2001, ko je McQueen modno hišo zapustil zaradi pomanjkanja kreativne svobode.

Istega leta je McQueen 51 procentov svoje blagovne znamke prodal Gucci group. Tom Ford, takratni kreativni direktor Gucci Group, mu je ob podpisu pogodbe zagotovil popolni kreativni nadzor nad njegovo lastno blagovno znamko Alexander McQueen. Vloga Gucci Groupa je bila manufaktura ženskih in moških oblačil, razširiti ponudbo sončnih očal, denim linije, lansirati parfume in podpreti nove butike. Ko je svojo znamko prodal Gucci Group, je pričel misliti na komercialno prodajo. Po vsem svetu so odprli butike – London, Milano, New York, Las Vegas, Los Angeles in Tokio. Znamko so želeli približati širšemu spektru ljudi, zato so lansirali novo linijo McQ, ki je bila cenovno bolj dostopna širši množici. Četudi se je zavedal komercialne strani posla v katerem je bil uspešen in pomembnosti prodaje produktov, je svoj fokus kreiranja posvečal ženski modi in reprezentaciji ženske. Ta je postala bolj sofisticirana, česar se je naučil pri Givenchy. Ko se je zavedal, da je postal korporativna oseba, nad tem ni bil navdušen. Njegove intervjuje so celo nadzirali njegovi PR-ovci, ki so skrbeli, da se bo njegova javna podoba ujemala s statusom, ki ga je bil deležen.

Alexander McQueen je bil petkrat nagrajen kot najboljši modni oblikovalec leta s strani British Fashion Council - 2006, 2007, 2001 in 2003. Leta 2003 je s strani Modnih oblikovalcev Amerike prejel nagrado za najboljšega mednarodnega modnega oblikovalca. Leta 2009 mu je GQ podelil nagrado za najboljšega oblikovalca leta na področju moške mode. British Fashion Council pa mu je posthumus leta 2010 podelil nagrado za neverjetne dosežke na področju modnega oblikovanja. Njegovo mesto kreativnega direktorja znamke Alexander McQueen je po njegovi smrti zasedla njegova dolgoletna desna roka Sarah Burton.

6.2 Kolekcije

Za analizo konotativnega pomena modnih revij Alexandra McQueena, sem izbrala njegove kolekcije, ki odražajo okvire v katerih je modni oblikovalec deloval in so relevantne za opredelitev relacije odnosa med modo in umetnostjo. Za standardiziranim modnim šovom (po Barthesu (1990) oblačilnim kodom), stoji ideologija, izražena skozi natančno strukturirano zgodbo in oblačili, ki jo pripovedujejo. Iz tega lahko gledalec sklepa retoričen koncept. Modne revije, ki sem si jih izbrala za analizo so *No. 13*, *Voss* in *The Horn of Plenty*.

6.2.1 No. 13 (jesen/zima 1998–1999)²

No. 13 je McQueenova trinajsta kolekcija, ki je ravnovesje med avantgardo in feminitetjo. Predstavljena je bila v Londonu 27. septembra leta 1998. Tema kolekcije je bila umetnostna in obrtniška gibanja ter nove tehnologije. Kjer je poskušal združiti obrtniško delo – kreiranje oblačil z umetniško reprezentativno formo in sodobne tehnologije. Posvetil jo je svojima psoma – Juice in Minter.

Prvi faktor, ki opredeljuje modo kot obliko umetnosti, je izraz ustvarjalnosti. Je faktor, ki je stalnica v vseh McQueenovih šovih. Inovativen miselni proces se v McQueenovih kolekcijah izraža s samim prenosom ideje teme kolekcije na izvedbo. Saj njegove modne revije niso nikoli zgolj klasične predstavitve kolekcij, vendar se skozi manifestira simbolna ideja, ki stoji za šovom. Ustvarjalnost se kaže skozi unikatne in ustvarjalne kreacije oblačil in skozi strukturirane modne šove (oblačilno kodo), za katerimi stoji ideja (retorični koncept), ki je višja od utilitarnosti – ideja estetike in predvsem simbolike. Kar je ena izmed ključnih lastnosti ustvarjalnosti.

Uporabna in/ali spiritualna vrednost kot drugi preiskovani faktor se kaže skozi raznolike primere. Uporabnost se izraža skozi kolekcijo nosljivih oblačil. Spiritualnost pa se kaže na

² Referenca: <https://www.youtube.com/watch?v=CpvdjsFHd8A>.

več primerih in v McQueenovih šovih prevladuje. V No. 13 so prvi primer simbolnosti hendikepirani modeli, ki nosijo in reprezentirajo njegovo kolekcijo. Kot denimo atletinja Aimee Mullins³, ki je odprla modni šov in se po modni pisti sprehodila z lesenimi protezami za noge, ki jih je oblikoval McQueen po navdihu baroškega kiparja in izrezovalca lesa Grinlinga Gibbonsa. Simbolnost se kaže v dejstvu, da je v revijo vključil hendikapirane modele. Ideja, ki stoji za tem, je prikazati kako lepota pride od znotraj. McQueen je o simboliki hendikepiranih modelov povedal: »Tu ne gre za disfunkcionalnost, ampak za raznolikost« (Watt, 2012, 152). Z vključitvijo Aimee je dokazal, da se nekdo, ki velja za anomalničnega z lahkoto vključi v vsakdanji svet in odlično opravi vse naloge kot »normalni posameznik«, ne da bi prepoznali njegovo pomankljivost. Se zlije s svetom v katerem živi in je enako lep kot vsi ostali.

Drugi primer simbolnosti je manekenka Shalom Harlow⁴, odeta v bel bombažni muslin, pod katerim je sintetičen tilt. Obleko na telo drži rjav usnjen pas. Stoji na vrtečem se podstavku, ki se prične gibati. Obkrožata jo barvna sprejerja, ki po njej pričneta pršiti črno in flurestenčno zeleno barvo. Idejo za finale kolekcije je dobil od instalacije umetnice Rebecce Horn z naslovom *Painting machine* (1988)⁵, ki je prikazovala dve pištoli, ki sta ena proti drugi streljali rdečo barvo, ki je simbolizirala kri. Simbolnost se kaže skozi konceptualni performans. Ta je prikaz odnosa med obrtjo (modo), tehnologijo (barvna sprejerja) in umetniškim izražanjem. S povezavo vseh treh sfer se je spraševal o njihovi vzajemnosti in recipročnosti. Predvsem ali je obrtniško delo lahko smartano za umetniško formo, četudi jo ustvari tehnologija.

Duh časa, kot tretji preučevani faktor, se skozi modni performans kaže na dveh socialnih ravneh in skozi dve ideologiji. Prva je človeška raven in kanoni modne industrije. Z njimi se McQueen ni strinjal. Odprl je pereče družbeno vprašanje o popolnem telesu, ki ga modna industrija definira. Druga raven pa je raven družbe in njenega odnosa do tehnologije. Duh časa se izraža skozi dobo v kateri živimo. Živimo v informacijski družbi, kjer je tehnologija vedno bolj prepletena z vsakodnevnimi aktivnostmi človeka. Med te aktivnosti spadajo raznovrstne obrtniške prakse, denimo tudi moda.

³ Priloga A. http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/McQ.840a%E2%80%93d_mcq.840.AV1.JPG.

⁴ Priloga A. http://37.media.tumblr.com/tumblr_llmvm9pcUz1qavciwo1_r3_500.jpg.

⁵ Referenca: http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07_detail.asp?picnum=20.

Hierarhičnost se izraža skozi kanone lepote, ki jih postavlja modna industrija. McQueen je lepoto videl kot subjektivno predstavo posameznika, ki jo je moč najti v raznolikostih, anomalijah in nepravilnostih. In kot tako popolnoma nasprotno modnim konvencijam. Prikazal je pereče družbeno vprašanje o popolnem telesu, okoli katerega se vrti celotna modna industrija, ki postavlja in vodi kanon lepote v svetu.

Da je Alexander McQueen tudi obrtnik dokazujeta njegova tehnična spretnost in obvladovanje. Kar dokazujeta tako posebno oblikovana lesena noga manekenke Aimee, ter njegovi dovršeni kroji, po katerih prepoznamo njegova oblačila – suknjiči s poudarjenimi rameni in ozkim pasom, telirani kosi oblačil, ki poudarijo silhueto telesa, asimetrični zaključki oblačil, transparentnost itd.

Faktor interpretativnost idej se kaže v dejstvu, da so njegovi modni šovi izraz subjektivnega doživljanja sveta okoli njega. Alexander McQueen je o svojih kolekcijah povedal: »Moje kolekcije so bile od nekdaj avtobiografske. Skozi njih sem interpretiral svoj način razmišljanja o življenju« (Watt 2012, 65). Zgled za svoje delo je črpal iz zgodovine človeštva, lastne zgodovine, narave, filmov, avantgardnih gibanj (predvsem nadrealizma) in raznolikih likovnih umetnikov. Za konvencionalen šov skriva višjo, simbolno idejo (retoričen koncept). Idejo, ki ne ima zgolj komercialnega pomena in zraste nad funkcijo utilitarnosti.

6.2.2 Voss (pomlad/poletje 2001)⁶

Modna revija Voss je bila predstavljena 26. septembra leta 2000, namenjena slavljenju ptic in narave. Ideja, ki stoji za modno revijo govori o razpadu in zatiranju, ki jo je predstavil skozi konvencionalen šov, na katerem so predstavljena nosljiva oblačila za komercialni trg, kot tudi *couture* oblačila, ki nimajo utilitaristične vloge ter so narejena za izraz ideje, ki stoji za šovom.

Izraz ustvarjalnosti se kaže v načinu pričetka šova. Občinstvo je zbral v zatemnjeni sobi, v kateri je bila gigantska steklena odsevna kocka. McQueen je z začetkom reprezentacije modne revije zamujal, tako da si je občinstvo lahko dodobra ogledalo svoje odseve v kocki. Strateška poteza modnega oblikovalca je del izjemno strukturiranega modnega spektakla. Ustvarjalnost se kaže predvsem v inovativni potezi. Z njo je modni industriji prikazal kdo so, prikazal njim njih, jih soočil s samimi seboj. Iz ozadja je opazoval, kako je bilo publiki neprijetno ob pogledu na svojo silhueto, ki se je odsevala iz kocke. Poskušali so gledati v vse smeri in ne opazovati svojega odseva. Iz zvočnikov je bilo slišati zvok srčnega utripa in težko dihanje.

⁶ Referenca: <https://www.youtube.com/watch?v=UMTZD193AA8>.

Uporabno vrednost modnega šova najdemo v komercialnih kosih kolekcije. Spiritualno vrednost najdemo že v scenografiji. V kocki je bila prikazana soba, ki je spominjala na eno izmed sob v psihiatrični bolnišnici. Vzdušje je ustvaril z belimi industrijskimi lučmi in oblazinjenimi stenami. Simbolnost se kaže v ideji, da soba prikazuje modno industrijo kot industrijo, ki ji vlada norost. Skozi predstavljeno kolekcijo oblačil nas je povezal z naravo. Narava, kot njegov drug signifikantni simbol, je razvidna v vseh njegovih kolekcijah. V njej je videl disfunkcionalnosti, ki so same po sebi lepe in predvsem svoj svoboden razvoj. Kar prikazuje veliki finale modne revije. Ta je bil skrit v manjši škatli in bil razkrit ob koncu produkcije. Zatemnjene steklene stene so se, ob padcu, raztreščile na koščke in sredi sobe je občinstvo zagledalo *tableau vivant* – živo sliko. Za katero je dobil inspiracijo od Joel-Petra Witkinsa in njegovega *Sanitariuma* iz leta 1939. Na stolu je sedela zleknjeno Michelle Olley⁷, povsem gola in razkrivala svoje telo polnejše figure. Na glavi je imela srednjeveško masko, ki spominja na rekvizit del mučilne naprave in dihala skozi cevko. Obdana je bila z molji, ki so hodili po njenem telesu in leteli okoli nje. Bila je visoko personalna izjava. V škatlo je ujel nekaj, kar je bilo z aspekta modne industrije smatrano za grdo in moteče – debelost, golazen in fetiši. Molji kot nekaj gnusnega so bili obsojeni na kratko življenje na modni pisti – kar lahko simbolizira celotno modno industrijo kot minljivo, plehko in obsojajočo. In način na katerega tretira posameznike, ki niso po njihovih standardih – da jih stran, jih skrije za maske in zasmehuje, ker so to, kar so. Želel je prikazati, da lepota prihaja od znotraj človeka, iz njegove narave, kot tudi iz narave same. Resnično lepi so zgolj kanoni narave in ne modne industrije. Občinstvo je postavil pred vprašanje, kaj je normalno in konvencionalno lepo. Sam je o lepoti dejal: »Lepota lahko pride iz najbolj nenavadnih krajev, celo najbolj ogabnih« (Watt 2012, 122)

Faktor duh časa v Vossu odseva in kritizira modno industrijo zaradi njene obsedenosti z lepoto. Na eni strani lahko šov interpretiramo, kot da je celotna modna industrija norišnica in v središču te blodnje je sam srž njenega sovraštva – debelost, insekti in fetiši. Po drugi strani pa bi bila smiselna interpretacija tudi ta, da je občinstvo – modna industrija, gledalo kaj dela ljudem vpletenim v to sfero. Jih pripravi do stanja blaznosti, kakorkoli so v njo vpleteni. Naj bo to kot modni kreatorji, ki morajo izpolnjevati zahteve komercialnega trga in biti konkurenčni na njem ali pa na drugi strani potrošnike, ki si na vse pretege trudijo doseči kanone lepote, ki jih ta narekuje.

⁷ Priloga A. http://3.bp.blogspot.com/-QqXC9-oCJfI/T9SISnW4SEI/AAAAAAAAAHA/1rl5EotyAyg/s640/tumblr_m3lqwtgkxb1qlv0aho1_500.png.

Hierarhičnost v kontekstu šova ni poudarjena.

Kot obrtnik se Alexander McQueen kaže v tem, da nam ponudi na vpogled komercialne kose oblačil za prodajo, kot tudi *couture* oblačila. Slednja izjemno dobro strateško vplete v konvencionalen šov. Z raznolikostjo oblačil je tako ustregel vsem – sebi, ker je s posebnimi, ekscentričnimi kosi, iz občinstva izvabil močne emocije, in komercialni strani občinstva, saj je deloval v industriji, ki ji je vladal denar.

Interpretacijo ideje je povezal z naravo in okoljem, ki ga obdaja. Naravo in njene elemente je prikazal s posebnimi *couture* kosi. Vsak kos oblačila je interpretiral naravo na svoj način. Izstopajoči kosi, ki ponazarjajo okolico so denimo ramenski dodatek, ki predstavlja grad za miš⁸, oblačilo iz školjk – ki ga je manekenka Erin O'Connor pričela trgati s sebe sredi modne piste, trnjev ovratnik⁹, na katerega je manekenka naslanjala svoj obraz in nenazadnje klobuk v obliki kosa zemlje¹⁰, ki ga je dopolnjeval prisilni jopič – kot bi želel prikazati naravo v svoji bazičnosti. Kar bi lahko apliciralo na to, da je človekova prava narava ujeta v prisilni jopič, ki mu ga je naredila družba. Naj bo ta narejen iz školjk, trnjev ali kakšna podobna alegorija

6.2.3 The horn of plenty (jesen/zima 2009–2010)^{11,12}

Kolekcija se je odvila 10. marca leta 2009. Je ponazoritev in kritika v modni sistem vgrajene zastarelosti. Zavedal se je, da modna industrija temelji na kapitalizmu in da je sam, kot uspešni modni kreator vpet v tovrstno logiko. Tega si ni želel, saj mu je modna industrija s svojimi kanoni postavljala limitacije. Te je videl predvsem v cikličnosti mode, ki zaradi preobsežne proizvodnje, uničuje modno industrijo.

Izraz ustvarjalnosti se kaže v predstavitvi kolekcije, ki je predstavljala igro med globokim spoštovanjem in subverzijo tradicije *haute couture* mode. V reviji se je na retrospektiven način ozrl v zgodovino *couture* mode. Predstavljeni kosi so eklektika McQueenovih oblačil iz preteklih kolekcij in ikoničnih kosov oblačil, ki so jih ustvarili starešine *couture* mode – Dior, Poiret in Givenchy. S satirično retrospektivo na Diorjev *new look*, je ustvarjalno prikazal, kako moda kanibalizira samo sebe. Kako se vedno znova in znova vrača v zgodovino in referira na ostale modne oblikovalce. Vendar nekega dne bo zaradi vse prenasičenosti doživela sodni dan.

⁸ Priloga A. <http://www.elle.com/cm/elle/images/4K/Alexander-mcqueen-2001-spring-collection4-G-lgn.jpg>.

⁹ Priloga A. http://29.media.tumblr.com/tumblr_ltrs7m5OIP1qj7piio1_500.jpg.

¹⁰ Priloga A. <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/images/7.McQueenVOSSSpring2001.EL.jpg>.

¹¹ Referenca: <https://www.youtube.com/watch?v=E8tfyzsMTCw>.

¹² Priloga A. http://www.gainsburyandwhiting.com/2012/11/26/MCQUEEN_RUBBIS2.jpg.

Uporabna vrednost zaradi krojev oblačil tu ni izražena. Spiritualna vrednost se izraža v oblačilih in scenografiji. V scenografiji je simbolni element kup smeti sredi modne piste. Gledalcu na konotativni ravni sporoča, da je potrošniški trg prenasičen z dobrinami in umetno ustvarjenimi željami. Vse kar modna industrija proizvede za potrošnika postane kup smeti, zaradi vedno novih želja in navideznih potreb. Tla modne piste so bila narejena iz razbitin stekla, kot bi odsevala vso narcisoidnost modnega sveta. Manekenke so imele na bledeh obrazih narisane ustnice z rdečo in črno šminko v obliki klovnovih ust. Simbolnost se kaže v načinu ličenja. Glede na temo in način ličenja bi lahko sklepali, da je želel predstaviti posameznika, ki je vpet v modno industrijo kot ovco, ki ji brezglavo sledi. Glede na njihovo ekscentrično hojo, bi lahko simbolizirale tudi na *drag queens*, ki prikazujejo modno industrijo kot ekscesno zabavo.

Zgodba odraža duh časa potrošne kulture in poda satiro na modno industrijo, ki jo naslovil na slehernega posameznika vpetega v potrošniški svet. McQueen se je zavedal, da živi v času v katerem je ekonomska kriza močno vplivala na modno industrijo in je prenasičenost s potrošnimi produkti, ki jih modna industrija ponuja, prerasel v velik družben problem. Zavedal se je tudi, da je sam del vse te masovne produkcije, zato tudi retrospektiva na svoja dela. O kolekciji je povedal: »Ustvarjam ključne trenutke svojega življenja in časa v katerem živim. Moje delo je družbeni dokument o današnjem svetu« (McQueen v Bolton 2011, 12).

Tudi v tem šovu hierarhičnost ni poudarjena.

Kot obrtnika ga lahko dojemamo zaradi dejstva, da se je zavedal, da je tudi sam del vse te masovne produkcije. V svojem delu je bil sicer svoboden, a hkrati omejen z limitacijami modne industrije – v tem primeru kapitalistična naravnost modne industrije. Obrtništvo se kaže tudi v kolaboraciji s Philipom Traceyem, ki je s svojimi ekstravagantnimi klobuki dopolnil McQueenovo vizijo preobilnosti in potrošnje ter prikazal absurdnost nefunkcionalnih kosov, ki temeljijo zgolj na estetski funkciji

Tudi tu se pokaže kot interpretator ideje, ki na denotativni ravni predstavlja *couture* modni šov, na konotativni ravni pa skozi *couture* oblačila predstavi sodni dan modne industrije zaradi preobilja. Glede na dejstvo, da je ena izmed karakteristik, ki opiše McQueenovo delo, poseganje po vedno novih idejah, je retrospektivna kolekcija precejšnje presenečenje. Kot unikatno bi lahko uvrstili zgolj samo idejo. Kot bi se od občinstva in modne industrije počasi poslavljajal in naredil neke vrste zbran opus del, signifikanten za zgodovinski razvoj modne

industrije. Kamor je uvrščal tudi sebe, saj je želel, da se njegova dela ohrani in uvrsti kot zgodovinsko dediščino, ki bo pomemben artefakt za naslednje generacije. Zdi se, kot da bi bil naveličan in utrujen od vseh zahtev, ki mu jih modna industrija in logika masovne produkcije, postavlja. Sam ni želel postati korporativna oseba, ki bo ustvarjala zaradi potrebe po denarju. Vendar se je zavedal, da je to postal. Predvsem zaradi potrebe po finančnem dohodku, ki mu je ponudil, da je lahko ustvarjal to, kar si je zares želel – teatralne nastope polne emocij, ki skozi odlično krojena oblačila pripovedujejo zgodbo, ki se je stkala v njegovem umu.

Tabela 6.3.

Kontrolni seznam faktorjev umetnosti in umetnika v treh kolekcijah Alexandra McQueena.

Faktorji	No. 13.	Voss	The Horn of Plenty
UMETNOST			
Izraz ustvarjalnosti	✓	✓	✓
Uporabnost / spiritualnost	✓	✓	✓
Duh časa	✓	✓	✓
Hierarhičnost	✓	×	×
UMETNIK			
Obrtnik	✓	✓	✓
Interpret idej	✓	✓	✓
Emocionalnost	✓	✓	✓

Opombe: ✓ predstavlja prisotnost faktorja v kolekciji. × predstavlja odsotnost faktorja v kolekciji.

7 Sklep

Vsaka kultura na svoj način definira modo in stil oblačenja, ki je zanjo značilen. Pokritost telesnih delov je primarna dejavnost vseh kultur, le da se njihove kulturne navade in načini nošenja oblačila razlikujejo. V zahodni družbi je vladajoči razred tisti, ki definira kaj je elitno, *mainstream* ali *fad*. In tako vpliva na definicije in pojmovanje pojmov v vsakdanjem življenju. V to kategorijo ne spada zgolj umetnost, temveč tudi moda. Kot kulturna in družbena pojava izražata življenje v določeni družbi in kulturi. Kot načina ekspresije notranjega doživljanja subjektivnega sveta, vedno vplivata na kulturni kontekst in vrednote kulture.

V diplomski nalogi sem raziskovala odnos med modo in umetnostjo na primeru kolekcij Alexandra McQueena. Moja napoved je bila, da sta moda in umetnost povezani, še več, da je moda oblika umetnosti. V okviru tega sta nastali dve hipotezi. Prva je, da je moda Alexandra McQueena oblika umetnosti. Druga hipoteza pravi, da je modni oblikovalec Alexander McQueen umetnik.

Hipotezo, da je moda Alexandra McQueena oblika umetnosti, lahko delno potrdim.

Kot oblika umetnosti ni percepirana zaradi svoje utilitaristične naravnosti in kapitalistične masovne proizvodnje, saj kot pravita Stabb (2010) in Welters (2007) mora moda, če želi biti smatrana kot oblika umetnosti, zrasti nad pojem utilitarnosti in se ne podrediti masovni produkciji. Modne kolekcije Alexandra McQueena so v prvi vrsti narejene za nošenje in promocijo njegove blagovne znamke. Vendar se v okviru konvencionalne reprezentacije oblačil, ki po Barthesu na denotativni ravni pomeni oblačilno kodo, skozi modni spektakel, izraža ideja, ki je višja od utilitaristične. Barthes to konotativno raven označi kot retorični koncept. In ravno zaradi obstoja ideje (po Barthesu označevalca I), ki presega uporabnost, lahko modo Alexandra McQueena dojemamo kot obliko umetnosti.

K temu botrujejo tudi raziskani faktorji (denotativni znaki), ki jih moda mora vsebovati, da jo lahko smatramo za obliko umetnosti.

Prvi ugotovljeni faktor je izraz ustvarjalnosti (Loschek 2009). Kot taka mora izvirati iz simulacij fantazij in imaginacije modnega oblikovalca. Ustvarjalnost je umetniško izražanje, ki nastane iz nič in na podlagi kreativnosti ustvarjalca. Kar si delita tako moda kot tudi umetnost. Kolekcije Alexandra McQueena so plod ustvarjalnosti. Modni oblikovalec na

svojevrsten način predstavlja oblačila signifikantna za njegovo linijo. Ustvarjalen je v oblačilih – krojih, potiskih, barvah značilnih za prihajajoče modne trende, in predvsem v načinu predstavitve retoričnega koncepta modnega šova.

Druga ugotovljena faktorja, ki povezujeta modo in umetnost sta uporabnost in spiritualnost. Uporabnost ali utilitarnost se izraža v nosljivosti kolekcije. Alexander McQueen je skozi svoje modne šove reprezentiral kolekcije namenjene množični proizvodnji. Spiritualnost ali kot pravi Benjamin (2014) avra je pokazatelj avtentičnosti oblačila. In če lahko modo smatramo kot obliko umetnosti, mora to avro vsebovati. Moda Alexandra McQueena vsebuje avro. Ta se skozi modni šov kaže na konotativni ravni označevalca I – retoričnemu konceptu, saj za vsakim modnim spektaklom stoji zgodba, ki pripoveduje ideologijo. Skozi to ideologijo lahko gledalec prepozna višjo, simbolno funkcijo in ideološko trditev.

Tretji ugotovljen faktor je izraz duha časa. Kot pravi Lipovetsky (2007) je moda pomemben artefakt, ki reflektira duh časa v katerem živimo. Moda in umetnost sta družbeno ustvarjena konstrukta, ki preko svojih umetnin izražata družbo v kateri delujeta, njene vrednote ali kritike. Alexander McQueen se je v svojih kreacijah velikokrat skliceval na družbo. Skozi *couture* oblačila in modni spektakel je izpostavil pereča družbena vprašanja, kot denimo kanon lepote, vprašanje tehnološkega napredka, delovanje modne industrije itd.

Hierarhičnost je peti ugotovljeni faktor, ki povezuje modo in umetnost. Na njo se sklicuje tudi Danto (2011), ko trdi, da je definicija družbenih pojavov odvisna od časovnega obdobja in skupne vrednote družbe, ki sta podlagi za definicijo pojma, katero uveljavi vladajoči razred. Modna industrija, kot najvišja na hierarhični lestvici snovalcev modnih trendov v vsakdanjem življenju ga je omejevala s svojimi kanoni. Ta eksplicitno ni poudarjena v McQueenovih modnih šovih, saj se sam pri svojem ustvarjanju ni opiral na postavljene kanone. Še več, tovrstnim konvencijam, ki niso bile v skladu z njegovim načinom dojetja sveta, je zavračal in jih izpostavil javnosti.

Glede prve hipoteze tako lahko zaključim, da je moda deloma oblika umetnosti. Umetnost je, če temelji na ugotovljenih faktorjih. Saj se takrat v njej udeležujejo vizualna, dekorativna in performativna umetnost. Kar dokazuje, da je *couture* moda oblika umetnosti. Ko moda preide v sfero kapitalistične logike množične proizvodnje, se njen namen spremeni in v ospredje modnega ustvarjanja prideta utilitarizem in potrošna kultura. Moda v tem kontekstu ne more biti dojeta kot umetnost, saj je z demokratizacijo in izgubo avtentičnosti izgubila tudi

simbolno formo. Umetniki tovrstno industrijo vidijo kot dolžnost in ne kot obliko samoekspresije, saj je umetnost utilitarnosti nasprotujoča. In ravno v visoki modi najdemo najbolj trdno povezavo z umetnostjo. Ne zgolj v ekscentričnih kreacijah, ki temeljijo na estetiki in simbolizmu, temveč tudi skozi njen prikaz v spektakularnih modnih šovih, ki gledalca popeljejo v sfero konceptualne fantazije, vezane na raznolike koncepte formiranja človeškega telesa.

Drugo hipotezo, da je modni oblikovalec Alexander McQueen umetnik, lahko potrdim. Faktorja, ki definirata umetnike sta naslednja: obrtnik in interpret idej.

Da je umetnik obrtnik se navezuje na Cummingovo tezo (2005), da je umetnik veljal za obrtnika, ki je deloval po naročilu svojih klientov. Kar je značilna praksa znana iz antike, ki se pojavlja skozi zgodovino, do sedanjosti. Kljub temu, da je Alexander McQueen v interpretaciji umetnine svoboden, se v svojem delu zaradi raznolikih dejavnikov podredi kanonom vladajoče družbe oziroma modne industrije. Kar ga definira kot obrtnika.

Pri interpretaciji umetnin pa moramo predvsem razumeti umetnika, njegove misli in ideje ter predvsem pogled na svet. Pri tem potrebujemo znanje kulture in kontekst umetnine. Iz tega sledi, da je umetnik smatran kot interpret svojih idej. Cumming (2005) pravi, da je vizija umetnika kot svobodnega človeka gnala ustvarjalce, da so se osvobodili družbenih konvencij ter postali svobodni pri svojem ustvarjanju – skozi dela so izražali individualne občutke in kreirali umetnine, ki so pripovedovale o osebnih doživetjih. Dewey (2001) dodaja, da moramo pri interpretaciji umetnosti predvsem razumeti umetnika in njegov pogled na svet. Alexander McQueen je bil v izvedbi svojih modnih kreacij svoboden do neke mere. Omejen z modnimi konvencijami, je predstavil modne spektakle na svoj način in v njih izrazil višje, simbolno sporočilo, ki ga gledalec lahko razbere v okviru konteksta šova in kulture. Kar ga definira kot interpreta svojih idej in na podlagi tega lahko rečemo, da je smatran za umetnika.

Kot je razvidno iz tabele 1. so v vseh treh kolekcijah Alexandra McQueena prisotni faktorji izraz ustvarjalnosti, uporabnost in simbolnost ter duh časa. Hierarhičnost se izrazito kaže zgolj v prvi kolekciji. Iz tega lahko zaključim, da moda vsebuje veliko elementov značilnih za umetnostna dela. Kar ponazarja, da je moda umetnost. Na primeru umetnika iz tabele lahko prav tako razberemo prisotnost obeh faktorjev – obrtnik in interpret idej. Iz tega lahko sklepam, da delo modnega oblikovalca vsebuje elemente umetnika. Iz česar je razvidno, da Alexandra McQueena lahko dojemamo kot umetnika.

8 Literatura

1. Lynch, Annette in Mitchell D. Strauss. 2007. **Fashion as Cycle**. *The Berg Fashion Library*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
2. Barnard Malcolm. 2005. *Moda kot sporazumevanje*. London: Routledge.
3. Barthes, Roland. 1990. *The Fashion System*. California: University of California Press.
4. Barthes, Roland. 1997. The rhetoric of the image. V *Studying culture: an introductory reader*, ur. Ann Grey in Jim McGuiagn, 15–21. ZDA: St. Martin's press.
5. Bolton, Andrew. 2011. *Alexander McQueen. Savage Beauty*. New York: Metropolitan Museum of Art.
6. Brydon, Anne in Sandra Niessen. 1998. *Consuming Fashion. Adorning the Transnational Body*. Oxford: Berg.
7. Cumming, Valerie. 2005. **Accessories**. *The Berg Fashion Library*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
8. Freeland, Cynthia. 2001. *Art theory. A very short Introduction*. New York: Oxford University press.
9. Kawamura, Yanal. 2004. **Social and Technical Differences among Haute Couture, Demi-Couture and Prêt-à-Porter. The Japanese Revolution in Paris Fashion**. *The Berg Fashion Library*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
10. Lillethun, Abbey in Linda Welters. 2007. *The fashion Reader*. New York: Berg.
11. Loschek, Ingrid. 2009. **When Is Fashion Art?** *The Berg Fashion Library*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
12. McNeil, Peter. 2010. **Art and Dress**. *The Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
13. McNeil, Peter. 2010. **Fashion Designers**. In *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
14. O'Hara, Georgina. 1994. *Enciklopedija mode*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
15. Palmer, Alexandra. 2005. **Haute Couture**. *The Berg Fashion Library*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
16. Pečjak, Vid in Milan Štrukelj. 2013. *Ustvarjam, torej sem*. Ljubljana: Mohorjeva založba.

17. Polhemus, Ted. 2005. **Street Style**. *The Berg Fashion Library*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
18. Robinson, Andrew. 2014. *An A to Z of Theory. Walter Benjamin: Art, Aura and Authenticity*. Dostopno prek: <http://ceasefiremagazine.co.uk/walter-benjamin-art-aura-authenticity/> (10. september 2014).
19. Rose, Gillian. 2007. *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage.
20. Stabb, Jo Ann. 2010. **Influence of the Arts**. *The Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
21. Sterlacci, Francesca. 2005. **Fashion Designer**. *A–Z of Fashion*. Dostopno prek: Bergfashionlibrary.
22. The Metropolitan museum of art. Dostopno prek: <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/> (10. september 2014).
23. Watt, Judith. 2012. *Alexander McQueen. The Life and Legacy*. New York: Harper Design.
24. Wilson, Elizabeth. 2007. Explaining it anyway. V *Fashion theory/A reader*, ur. Malcolm Barnard, 15–24. New York: Routledge.
25. Youtube. 2014a. Alexander McQueen – No. 13 (10. september 2014).
26. --- 2014b. Alexander McQueen – The Horn of Plenty (10. september 2014).
27. --- 2014c. Alexander McQueen – Voss (10. september 2014).

Priloga

Priloga A: Slikovno gradivo







