

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och kommunikation
Kandidatuppsats 15 hp | Idéhistoria | Vårterminen 2011

Coco Chanel och modehistorien

– Coco Channels roll i modehistorien och hur hon
förhåller sig till kända teorier om mode.

Av: Marie Larsson
Handledare: Bernt Skovdahl

Abstract

Uppsatsen har tre syften. Det första är att introducera modehistoria och modeteori som specifika vetenskapliga områden och det andra är att lyfta fram Coco Chanel och det banbrytande och framåtpekande i hennes modehistoriska insats. Det tredje syftet är att tillämpa de olika allmänna teorierna på Coco Channels livsgärning. För det tredje syftet är frågeställningen; ”Vilka av de äldre och nyare, ofta inbördes konkurrerande, generella modeteorierna skulle på ett eller annat sätt kunna tillämpas på Coco Channels liv och modeskapande?”.

I uppsatsen ger jag en modehistorisk bakgrund och genom den visar jag Coco Channels roll i modets historia. Jag presenterar också sex olika teorier som jag i analysen prövar på Coco Chanel. Dessa teorier är nedsjunkningsteorin, modet som kollektivt urval, mode som praktik, Lars Fr.H Svendsens teori om modets förändring för förändringens skull, Gabriel de Tardes som säger att mode kan gå från de lägre klasserna till de högre samt Eric Hobsbwan som menar att modeskapare har en speciell förmåga att fånga tidsandan. Dessa teorier sätter jag sedan i förhållande till Coco Chanel för att se huruvida de stämmer på Coco Channels mode.

Min undersökning visar att samtliga teorier, både de äldre och de nyare är tillämpbara på Coco Chanel och att de till viss del överensstämmer eller kan förklara Coco Channels mode och etablering men i andra fall också motbevisas. Orsaken till detta är att Coco Chanel överbryggat mellan den äldre och 1900-talets modehistoria.

Nyckelord: Coco Chanel, mode, nedsjunkningsteori. Herbert Blumer, Pierre Bourdieu, Gabriel de Tardes, Eric Hobsbawn, Fred Davis, modehistoria

Innehållsförteckning

1. Inledning	5
1.1 Syfte och frågeställningar	6
1.2 Källor och material	6
1.3 Tidigare forskning	8
1.4 Disposition	10
2. Bakgrund	11
2.1 Modets historia fram till Chanel	11
2.2 Manligt och kvinnligt i mode	15
3. Coco Chanel	18
3.1 Coco Channels väg till mode	18
3.2 Coco Chanel som designer	20
3.3 Vad var radikalt med Coco Channels design?	26
4. Teorier om mode	27
4.1 Nedsjunkningsteorin eller Trickle Down-teorin	27
4.2 Mode som kollektivt urval	31
4.3 Pierre Bourdieu och mode som praktik	33
4.4 Övriga teorier – en sammanfattning	34
5. Analys	36
5.1 Coco Chanel i förhållande till Pierre Bourdieus teori	36
5.2 Coco Chanel i förhållande till Gabriel de Tardes, Lars Fr.H Svendsens och Gilles Lipovetskys teorier	38
5.3 Coco Chanel i förhållande till modehistorien och Eric Hobsbawms teori	40
5.4 Coco Chanel i förhållande till nedsjunkningsteorin; Herbert Spencer, Thorstein Veblen och George Simmel	43
5.5 Coco Chanel i förhållande till Herbert Blumers och Fred Davis teori	47

6. Slutsatser	50
6.1 Slutsatser	50
6.2 Förslag till fortsatt forskning	51
7. Käll och litteraturlista	52
7.1 Tryckta källor	52
7.2 Elektroniska källor	52
7.3 Otryckta källor	53

Bilaga 1 Chaneldräkten

Bilaga 2 Den lilla svarta

1. Inledning

Om jag finge välja bland den brokiga massa böcker som kommer ut hundra år efter min död, vet ni vilken jag skulle ta? ... Nej, Jag skulle inte ta någon roman i detta framtida bibliotek och inte heller någon historisk bok, ty i den mån den innehåller något av intresse är den också en roman. Min vän, jag skulle simpelt välja en modejournal för att se hur kvinnorna klär sig ett sekel efter min bortgång. Och dessa klädtrasor skulle säga mig mera om framtidens människor än alla filosofer, författare, predikanter och vetenskapsmän.

Anatole France¹

Den franske författaren Antole France menar i citatet ovan att kläderna, eller snarare det rådande modet, säger mer om samhället än vad till exempel filosofer skulle kunna göra. Även teoretiker såsom Eric Hobsbawm håller med och tillskriver modeskapare en speciell förmåga att tyda samhällets förändringar och tidsanda och skildra dem i kläder.²

Klädmodet är per definition föränderligt, och i Europa finns avbildningar och skildringar i skriftligt källmaterial som visar att det åtminstone sedan slutet av medeltiden kommit ständiga förändringar i klädedräkten inom adelns och bland städernas köpmän. Den modehistoria som går att skriva utifrån detta material är just europeisk, eftersom modets förnyelse genom historien tycks ha haft mer att göra med yttre symboler för stånds- eller klasstillhörighet än med att signalera nationell tillhörighet. Det är också främst i Europa modet skapats. Viktigt att poängtera är att det mode jag presenterar i denna uppsats är privilegerat överklassen och senare medelklassen och inte är tillgängligt för alla.

Under 1700-talets lopp blir modeförändringarna i Frankrike allt mer tongivande inom de högsta samhällsskikten runt om i Europa och vid mitten av 1800-talet etableras, genom Charles Fredrick Worth det som kommit att kallas *haute couture*: särskilda modehus som en eller två gånger om året presenterar nya kollektioner av skräddarsydda kollektioner.

Än i dag finns en *haute couture* bland annat i Paris men även i andra städer runt om i världen och den lever sedan länge i symbios med modejournalistik och teve, även om själva kläderna fortfarande bara köps av ett fåtal förmögna. Men under 1900-talet har prêt-à-porter, mode som skapas av designers och sedan massproduceras och säljs billigare än *haute couture*, fått allt högre status som mode och går genom samma modetingade förändringar från år till år. Detta gäller till viss del även massproducerade

¹ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt (Falun/sthlm, Carlssons, 2008), 13

² Lars Fr.H Svendsen, Mode, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 56

kläder från olika klädeskedjor.

Sedan perioden närmast före första världskriget, *la Belle Époque*, har konfektionsindustrin expanderat starkt och det har inträffat sociala förändringar som påverkat människors klädvanor, inte minst fritidslivets expansion och kvinnornas inträde på arbetsmarknaden.

Den som hade störst betydelse för att *haute couture*- traditionen kunde överleva första världskriget och finna sig tillrätta i 1900-talets massamhälle var Gabrielle ”Coco” Chanel. Inom modet var Chanel en förnyare, som tidigt lanserade både fritids- och sportkläder för kvinnor, liksom arbetskläder för den kontorsanställda yrkeskvinnan. Hon tog medvetet avstånd från det extravaganta modet som dominerat modet under *la Belle Époque* och gjorde istället enkla kläder med eleganta detaljer till den nya, aktiva kvinnan. Det är Coco Chanel som står i centrum för denna uppsats, samtidigt som jag också ger en introduktion till modehistorien och en översikt över de viktigaste av de allmänna teorierna om modeväxlingar som socialt fenomen.

1.1 Syfte och frågeställningar

Jag har tre syften med denna uppsats. Det första syftet är att introducera modehistoria och modeteori som specifika vetenskapliga områden. Det andra syftet är att inom ramen för en introduktion till Coco Channels liv, skapande och karriär lyfta fram det banbrytande och framåtpekande i hennes modehistoriska insats. Dessa presentationer bygger helt på litteraturen jag presenterar under *1.2 Källor och material* och här har jag inte gjort någon egen källforskning. Men samtidigt som dessa avsnitt motsvarar två syften jag haft med uppsatsen, tjänar de också som bakgrund till en avslutande, egen undersökning, där syftet är att direkt ställa de generella – oftast sociologiska – teorierna om modets växlingar inför Coco Channels konkreta livsgärning.

Den frågeställning som följer det tredje syftet är: Vilka av de äldre och nyare, ofta inbördes konkurrerande, generella modeteorierna skulle på ett eller annat sätt kunna tillämpas på Coco Channels liv och modeskapande?

1.2 Källor och material

2009 firade modehuset Chanel 100 år och det firades med flera filmer, radioprogram, böcker och artiklar. Många av dessa handlade om Gabrielle ”Coco” Channels privata liv, livet bakom klädskapandet och de berörde även Coco Chanel som designer. Filmerna *Coco – livet före Chanel*, *Coco Chanel &*

Igor Stravinskij, samt två filmer som har det gemensamma namnet *Coco Chanel*, handlar alla tre till stor del om Channels liv runt omkring hennes modeskapande. Filmerna rankas inte som dokumentärer utan som drama och därför kan man inte använda dem som källor i en vetenskaplig uppsats. Däremot har jag inför detta uppsatsskrivande sett filmerna och på så sätt fått en grund inför mitt arbete med källmaterialet.

Sveriges Radio har gjort en rad dokumentärer om Coco Chanel. Bland annat har P1 programmet *Stil* ägnat henne ett program som är väldigt givande när man vill veta mer om hennes mode.³ Dessa radiodokumentärer ser jag som tillförlitliga källor då de stämmer överens med den litteratur jag tagit del av, speciellt Justine Picardies biografi över Coco Chanel samt Channels egna berättelser till Paul Mondrad.⁴

Som huvudkälla till min analys använder jag boken *Chanel, collections and creations*.⁵ Boken behandlar Channels olika designer både detaljerat och översiktligt och jag har använt boken för att få ett grepp om vad hon faktiskt gjorde och vilken betydelse det hade i samtiden. Jag kommer sedan att använda radioprogram, som innehåller analyser, för att få en bra översikt med så många källor som möjligt.

Jag har även tagit del av två modehistoriska översikter; *Big Book of Fashion, 150 years Couturiers Designers Labels* och *Fashion, the 50 most influential fashion designers of all time* för att tydligare se vad Coco Chanel skapade under hennes tid som designer.⁶

För att presentera och redogöra för de teorier jag sätter i förhållande till Coco Chanel har jag använt fyra böcker. Den norska författaren och filosofen Lars Fr.H Svendsen har skrivit boken *Mode, en filosofisk essä* där han behandlar ämnet mode ur ett filosofiskt perspektiv.⁷ I boken beskriver Svendsen förståelsen för mode som nödvändig för att förstå den senmoderna världen.⁸ I boken presenteras en rad olika teoretiker som bland annat har behandlat mode och Svendsen presenterar även sin egen teori om vad mode är och hur det utvecklas. *Mode, en filosofisk essä* behandlar mode med olika infallsvinklar. Bland annat mode som språk, modets princip – det nya – och modets ursprung och spridning. Svendsen vill också se hur kopplingen mellan mode och identitet ser ut.

Socionomen Fred Davis försöker besvara flera frågor om mode i boken *Fashion, Culture and*

³ Gabrielle ”Coco” Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

⁴ Paul Mondrad, *The Allure of Chanel*, (London, Pushkin Press, 2010)

Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010)

⁵ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005)

⁶ Charlotte Seeling, *Big Book of Fashion, 150 years Couturiers Designers Labels*, (Konigswinter, Ullman Publisher, 2010)

Bonnie English, *FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time*, (London, Barron's, 2009)

⁷ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006)

⁸ *Ibid*, 8

Identity.⁹ Författaren behandlar bland annat frågorna ”på vilket sätt kommunicerar våra kläder vem vi är?” och ”hur utvecklas mode?”. Frågorna besvaras av Davis med hjälp av intervjuer med designers och moderedaktörer. Författaren refererar även teoretiker som bland annat behandlar mode, som Herbert Spencer, Thorstein Veblen, Georg Simmel samt Herbert Blumer. Davis utvecklar även sin egen teori om mode och dess utveckling.

Modesociologen Yuniya Kawamura har skrivit boken *Modeologi, en introduktion till modevetenskap* vilken ska vara en handbok för de som vill studera mode.¹⁰ Jag har inte använt boken som en handbok men jag har tagit del av Kawamuras presentation av de teorier jag tagit upp i denna uppsats.

Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt är skriven av sociologen Lars Holmberg och i denna bok presenteras flera olika teorier som kan appliceras på mode, bland annat de jag tar upp.¹¹ Förutom teorierna som presenteras i boken presenterar Holmberg en modehistorisk överblick som jag har använt till min bakgrund.

Till bakgrunden använder jag även essäisten och poeten Nina Burtons bok där hon lyfter fram kreativa kvinnor i historien.¹² Till denna uppsats har jag specifikt använt mig av kapitlet *I byxornas myndiga värld, med manliga attribut som vapen*, som behandlar mode och hur kvinnor klätt sig med manliga symboler för att få en annan status i samhället. I kapitlet behandlas även Coco Chanel.

1.3 Tidigare forskning

I allmän idéhistorisk och historisk forskning har jag inte hittat mycket om just Coco Chanel, däremot omnämns hon ofta i forskning om mode. Mode är överlag ett område där det inte finns mycket forskning, speciellt inte inom idéhistoria.

Kandidatuppsatsen *Förebilder inom mode – en studie om maktfördelningen mellan konsument och media* undersöker vem som har makten att bestämma vad som är stilfullt och inte.¹³ Författarna, Eva Mattsson och Elif Wahlund, undersöker stilikoner och förhållanden mellan dem och medierna, stilikonernas relation till konsumenterna samt konsumenternas relation till medierna. Författarnas frågeställning är ”hur ser bilden av en stilikon ut ur medie- respektive konsumentperspektiv? Är det medierna som styr vad konsumenterna anser vara stilfullt, eller är det i själva verket konsumenterna som har makten?”. Författarnas resultat visar att konsumenterna har ett stort inflytande eftersom de kan välja

⁹ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity*, (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992)

¹⁰ Yuniya Kawamura, *Modeologi, en introduktion till modevetenskap*, (Smedjebacken, Nordstedts Akademiska Förlag, 2007)

¹¹ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008)

¹² Nina Burton, *Den nya kvinnostaden*, (Uddevalla, Albert Bonniers förlag, 2006)

¹³ Eva Mattsson & Elif Wahlund, *Förebilder inom mode – en studie om maktfördelningen mellan konsument och media* (Stockholm, Företagsekonomiska institutet vid Stockholms universitet, HT 2005)

själva vilka som är deras favoriter. Medierna kan lyfta fram vissa men för att sälja sina tidningar, få tittare eller lyssnare, måste de anpassa sig efter vad konsumenterna vill ha. Författarna visar också att stilikonerna har en beroendeställning både hos konsumenterna och medierna. Detta är intressant om man ser på hur Coco Chanel inspirerade och starkt påverkade modet i hennes egen tid och den ikon hon är i dag. Men om man ska sätta uppsatsen i förhållande till Coco Chanel får man ha i åtanke att *Förebilder inom mode – en studie om maktfördelningen mellan konsument och media* är en nutida undersökning som koncentrerar sig starkt på dagens mode och att resultatet därför inte kan appliceras på förhållanden under Channels era.

Linda Wilén och Linn Alsén har i kandidatuppsatsen *Hur skapas en trend? – En kreativ process eller konsekvens av en ekonomisk strategisk drivkraft?* undersökt hur en trend skapas i dagens samhälle. De anser att detta ser väldigt annorlunda ut än tidigare. Då trender kommer och går i ett snabbare tempo i dag ville författarna se hur en trend överhuvudtaget kan etableras. Författarnas resultat är att trender skapas av olika livsstilar, musik, kultur och folkgrupper och blir trender per definition när aktörer inom textilbranschen vill föra in dessa influenser och inspireras av dem. Däremot har det allt snabbare tempot, enligt undersökningen, uppkommit på grund av ekonomiska drivkrafter.¹⁴

En, två eller tre knappar. Affärsmaskuliniteter i kostym, är en studie av affärslivets klädda och förkroppsligade genuskonstruktioner som har 40 bolagsstämmor som underlag. Författaren Magnus Mörck har sett att den mörka kostymen fungerar som ett inkluderande av männen samtidigt som den exkluderar kvinnor som måste kämpa för att inte bli allt för lika männen, samtidigt som de inte får vara allt för feminina om de ska inkluderas.¹⁵ Detta är intressant för min uppsats då Chanel införlivade maskulina drag i det kvinnliga modet samtidigt som hon skapade sig en egen karriär, vilket inte var accepterat för kvinnor under den tidsperiod hon levde i. Här kan jag se hur genuskonstruktioner fungerar när kvinnan tar sig in i det som för inte så länge sedan sågs som mannens värld, men resonemanget kanske inte kan appliceras direkt på Coco Chanel då undersökningen är nutida.

Magdalena Petersson har skrivit *Kläder som andas, kroppar som formges: kropps-konstruktioner, genus och sportande*, som behandlar hur kroppen är konstruerad i jämförelse med hur den är klädd och då speciellt när det gäller sportmode. Här kan vi se hur olika moderna tekniker finns i sportmode, för både män och kvinnor, för att öka prestandan i tränandet. Detta kan vara intressant då de manliga attributen i Channels mode kom med devkvinnliga sportkläderna.¹⁶

¹⁴ Linda Wilén & Linn Alsén, *Hur skapas en trend? – En kreativ process eller konsekvens av en ekonomisk strategisk drivkraft?* (Borås, Textilhögskolan, 2010)

¹⁵ Martin Mörck, *En, två eller tre knappar. Affärsmaskuliniteter i kostym*. (Göteborg, Centrum för konsumentvetenskap och Etnologiska institutionen, Göteborgs universitet, 2005)

¹⁶ Magdalena Petersson, *Kläder som andas, kroppar som formges: kropps-konstruktioner, genus och sportande*. (Göteborg, Centrum för konsumentvetenskap och Etnologiska institutionen Göteborgs universitet, 2005)

I kapitel 2. *Bakgrund* börjar jag med att ge en modehistorisk bakgrund i korthet från medeltiden och fram till 1900-talet. Under rubriken 2.1 *Modets historia fram till Chanel* presenterar jag modehistorien fram till Chanel och 1930-talet för att läsaren ska få förståelse över Coco Channels roll i modehistorien. Under rubrik 2.2 *Manligt och kvinnligt i mode* ger jag en sammanfattning över förhållandet mellan det maskulina och feminina i modet i ett historiskt perspektiv.

I *kapitel 3. Coco Chanel* lägger jag fram underlaget för senare analys. Först presenterar jag till Coco Channels tidiga liv och uppväxt i 3.1 *Coco Channels väg till framgång*. Här ger jag en överblick över Coco Channels väg till Paris och berömmelsen som modeskapare.

Under 3.2 *Coco Chanel som designer* presenterar jag Coco Chanel som designer och presenterar hennes mest kända plagg och idéer om mode. Här kommer jag att presentera vad det var som gjorde Coco Chanel så speciell i hennes samtid (3.3).

Därefter, i *kapitel 4. Teoretisk Bakgrund*; presenterar jag de teorier som jag ska sätta i förhållande till Coco Chanel i analysen. Jag börjar med att beskriva nedsjukningsteorin under rubrik 4.1 för att sedan fortsätta med Herbert Blumer och det kollektiva urvalet under 4.2, där presenteras även Fred Davis. Under rubrik 4.3 presenterar jag Pierre Bourdieu och modet som praktik för att sedan fortsätta med att kort sammanfatta ”övriga teorier” under 4.4 *Övriga teorier – en sammanfattning*.

Kapitel 5 innehåller min analys. Här sätter jag Coco Chanel i förhållande till både modehistorien och teorierna under olika rubriker. Jag har valt att dela upp rubrikerna efter de olika teorierna samt en allmän modehistoria då det blir lättare för läsaren att följa argumenten samt att gå tillbaka till teorikapitlet/bakgrunden för att läsa om ifall det skulle vara av intresse. Detta gör även att teorierna hålls isär och även det kan hjälpa läsningen.

I *kapitel 6* sammanfattar jag det jag kommit fram till genom analysen under rubriken *slutsatser*. I detta kapitel ger jag även förslag på fortsatt forskning (6.2).

2. Bakgrund

I detta kapitel presenteras modets historia under två rubriker. Först, under rubriken *Modets historia fram till Chanel*, presenteras modets historia från senmedeltiden fram till början av 1900-talet för att beskriva hur mode såg ut innan Coco Chanel kom in och förändrade modebilden. Under den rubriken beskrivs även den med Coco Chanel samtida modehistoria.

I andra delen, *manligt och kvinnligt inom mode*, beskrivs modets historia i form av manligt och kvinnligt och hur förhållandet dem emellan förändrades före 1900-talet.

2.1 Modets historia fram till Chanel

Många vill datera det första ”modet” till medeltiden eller senmedeltiden.¹⁷ Modeutvecklingen såg dock annorlunda ut och var inte lika föränderlig som modet är i dag. Före medeltiden/senmedeltiden var förändringarna i kläderna väldigt små men i samband med senmedeltidens handelskapitalism gick Europa igenom en stor ekonomisk förändring som bland annat innebar att handeln blev viktigare och att man använde vinsten för att satsa på ny och utvidgad verksamhet.¹⁸ Textilmanufakturen spelade en avgörande roll vid handelskapitalismens uppkomst. Detta gjorde att man nu kunde genomgå vissa kulturella förändringar. Detta syntes bland annat på kläderna, framförallt i hovmiljö och i städerna.¹⁹

Förändringarna i kläderna blev både vanligare och mer individuella. På 1700-talet blev klädseln allt viktigare och både adel och stora tänkare som Denis Diderot, Voltaire och de andra encyklopedisterna ansåg att det var viktigt hur man klädde sig.²⁰

Trots att många modehistoriker och modevetare vill datera modets början så tidigt som till medeltiden är det först under 1700-talet som mode i dess nutida form började växa fram. Det var då förändringarna i modet började komma med allt jämnare mellanrum och individer fick en större utmaning med att vara i nivå med sin tid. Mode har sedan dess varit starkt kopplat till förändring.²¹

Denna förändring visar sig även i medierna. De första modetidningarna, som till exempel brittiska *Lady's magazine*, startade på 1770-1780-talen och dessa tidningar ökade modets omloppshastighet då

¹⁷ Lars Fr.H Svendsen, *Mode*, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 19-20

¹⁸ Sven-Eric Liedman, *kapitalism*, hämtad 2010-05-10 från http://www.ne.se/lang/kapitalism?i_h_word=handelskapitalism

¹⁹ Lars Fr.H Svendsen, *Mode*, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 21

²⁰ *Ibid*, 21

²¹ *Ibid*, 12, 21

fler människor kunde ta del av vad som var modernt och inte.²²

Svendsen säger att modets framväxt är en av de mest avgörande händelserna i världshistorien eftersom modet anger riktningen för moderniteten. I modet finns nämligen ett av de mest avgörande dragen hos moderniteten och det är avskaffandet av traditioner.²³

I och med att man såg ett intresse av det nya för nyhetens egen skull uppstod tanken att man är herre över sig egen kropp.²⁴ Identitet är också ett av de mest centrala begreppen som beskriver modets funktion. Individualismen, individen som ideologi, är motsatsen till kollektivism och innebär i grova drag att människorna inte ser ingen kollektiv mening med livet utan istället ser att varje individ har sin egen mening med livet. I och med sin nya syn på jaget har människor en större medvetenhet om sitt eget jag och jobbar mycket med sin identitet, med självförverkligande. Flera av teoretikerna påstår också att mode är en del av det identitetsskapandet.²⁵

I samband med upplysningstiden började även tanken om ”det nya” som bättre att ta fotfäste. Man hade tidigare vetat att vissa saker var nyare än andra men man har tidigare inte lagt något ytterligare värde i det nya.²⁶ Den nya inställningen leder till attityden att man måste ”vara i tiden”.

Trots att korsetten skapades redan på 1500-talet användes den inte under franska revolutionen och fram till 1820-talet då den kom tillbaka och var då mer extrem än tidigare.²⁷ Den naturliga kroppsformen sågs vid denna tid som ful och den extrema timglasfiguren blev idealet. Timglasfiguren åstadkom man med en hårt ihopsnörd korsett samt gärna en *krinolin*, en underkjol i lättmetall som skulle ge större höfter och fall, eller en *turnyr*, en underkjol i lättmetall som skulle accentuera rumpan. Även axlarna skulle stå ut på ett uppseendeväckande sätt.²⁸ Anledningen till att höftpartiet överaccentuerades var att fastställa kvinnornas plats i samhället då barnafödandet under denna tid sågs som hennes viktigaste uppgift.²⁹

Under *La Belle Époque* (omkring 1890-1914) växte en nyrik, kapitalistisk medelklass fram och aristokratin fick en ny grupp att förhålla sig till. Denna nya klass fick plötsligt något man kallade ”fritid” och det var då främst kvinnorna som fick tid att, förutom eller i stället för att sköta hemmen, flanera och träffa vänner. Det är också denna nya klass Veblen kallar *fritidsklassen*. Denna samhällsgrupp hade ett behov av att visa sin rikedom och tillgång till fritid genom symboler som till exempel kläder.³⁰

Under denna tid var det främst Paris som stod för de kläder som kunde klassas som mode. Det var hit

²² Ibid, 21-22

²³ Ibid, 22

²⁴ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 24

²⁵ Lars Fr.H Svendsen, Mode, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 138-139

²⁶ Ibid, 23

²⁷ Nina Burton, Den nya kvinnostaden, (Uddevalla, Albert Bonniers förlag, 2006), 325

²⁸ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 28

²⁹ Caroline Evans och Minna Thornton, ”Fashion, representation, femininity” Feminist review No 38 (1991), 58

³⁰ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 24, 180

Charles Fredrick Worth flyttade 1858 och det var han som skapade den franska Haute Couturen. Worth räknas även som den första modedesignern.³¹ Efter tretton år i modestaden Paris öppnade han sitt eget modehus tillsammans med svensken Boberg. Efter ett par års partnerskap såg Worth till att bli ensam ägare av företaget. Worth var den första designern som blev känd av många utanför sin egen kundkrets. Detta gjorde Worth genom att signera sina kläder med ett eget märke, det är dessa märken som fortfarande lever kvar. Worth var även den första som årligen skapade nya kollektioner till olika säsonger, dessa visade han sedan med levande modeller inför en publik, vilket också var nytt.³² Worths årliga visningar gjorde att modet blev föränderligt i en allt snabbare takt och detta lyckades han med genom att inte göra allt för drastiska ändringar per kollektion.³³ Worth var också med och skapade skräddarsyndikatet *Chambre syndicale de la haute couture*, 1868, som i första hand skapades för att bevaka mönsterskydd och kopiering. Det är syndikatet som än i dag står för de regler som styr de årliga couture-visningarna i Paris.³⁴ Worths kläder gick efter idealet och var svåra att ha på sig, idealet var att täcka så mycket av kroppen som möjligt för att inte huden skulle bli solbränd. Detaljerna, som till exempel strutsfjädrar, skulle visa bärarens status.³⁵

Haute Couture innebär att kläderna måste vara handsydda av specialutbildade skräddare. Det var genom Haute Couture kvinnor fick möjlighet att öppna egna företag och vara affärskvinna samt uttrycka sig genom kläder.³⁶

Snart började man göra billiga kopior på Haute Couture, dessa kopior massproducerades och skapade ett prêt-à-porter mode, eller ready-to-wear mode. Detta gjorde att allt fler hade möjligheten att klä sig i moderiktiga kläder och detta brukar man kalla för demokratiseringen av modet. Mode hade tidigare varit ett privilegium för en högre klass som fått möjlighet att använda moderiktiga kläder genom arv eller klasstillhörighet.³⁷ Ofta hade man tidigare ett begränsat antal uppsättningar kläder men i och med prêt-à-porter hade man möjlighet att äga fler uppsättningar moderiktiga kläder.³⁸

Kvinnorna var instängda i sina kläder och längtade till frigörelse och ett försök till just detta gjordes genom att införa mer praktiska kläder för kvinnan, bland annat byxor. Först ut var redaktören Amelia Bloomer som på 1850-talet försökte införa *bloomers*, en form av kvinnobyxor, men blev utkastad om hon försökte använda dem offentligt och de blev inte heller populära i hennes kundkrets. De första framgångarna att införa byxor för kvinnor kom dock i samband med 1890-talets ”cykelboom”. I

³¹ Ibid, 25-26

³² Charlotte Seeling, *Big Book of Fashion, 150 years Couturiers Designers Labels*, (Konigswinter, Ullman Publisher, 2010), 10-14

³³ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 107

³⁴ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 126-127

³⁵ Ibid, 29

³⁶ Caroline Evans och Minna Thornton, “Fashion, representation, femininity” *Feminist review* No 38 (1991), 53

³⁷ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 24-25, 27

³⁸ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 37

Frankrike deklarerade man i början av 1890-talet att manlig klädsel på kvinnor bara var tillåtet i samband med ”velocipedporten” (cykling) men trots detta kunde kvinnor fortfarande få sten kastat på sig när de cyklade med byxor. Under denna period klädde kvinnorna sig, som tidigare beskrivits, extravagant men man fick under inga omständigheter klä sig som en man eller på ett mansliknande sätt. Man sade att de kvinnor som klädde sig som en man uppförde sig oanständigt.³⁹

När första världskriget bröt ut påverkades alla och framförallt förändrades kvinnornas roll i samhället. 1910 var decenniet då kvinnornas frigörelse började bli verklighet. Suffragetterna, den engelska rösträttsrörelsen, som demonstrerade i London blev ignorerade fram till kriget då det plötsligt behövdes kvinnor i sjukvården för att ta hand om sjuka och sårade. När man skulle ersätta de män som var inkallade eller hade dödats i kriget kallades kvinnor in. 1917 jobbade 700 000 kvinnor med bland annat tillverkning av krigsmaterial. I slutet av kriget fanns det även kvinnor vid fronten. Då kvinnorna började arbeta förändrades deras kläder för att de skulle passa till ändamålet, de blev allt mer praktiska utan att förlora sin femininitet. Även sminkningen användes som symbol för frigörelse.⁴⁰

Även det ökande intresset för sport i början av 1900-talet gjorde att många, framförallt kvinnor, försökte anpassa sin klädsel till ökad aktivitet. På grund av att materialet i de klädesplagg som användes i bland annat i ”kvinnobyxor” var obekväma och varma användes dessa inte av kvinnorna. Bara Coco Chanel vågade ta steget fullt ut och skapade bekväma sportkläder till kvinnor.⁴¹

Många säger att 1920-talet var då 1900-talet började, årtiondet är känt för sin dekadens, vilt festande samt shopping och många av de trender som skulle präglade resten av århundradet kom under detta årtionde. Även kvinnornas frigörelse fortsatte och många länder införde kvinnlig rösträtt. Kvinnor fick också fler möjligheter utanför hemmet, bland annat fick kvinnor möjlighet att tävla i olympiska spelen. Under detta årtionde blev shopping en hobby, det blev ett sätt att umgås och varuhusen blev allt mer populära. Det var även i samband med detta som det blev allt mer möjligt för kvinnor att tjäna egna pengar.⁴²

Tidigare var det aristokratin som var modeförebilder för européerna men från 1920-talet började filmens värld ta över och hollywoodstjärnorna blev stilikoner. Detta var stilikoner som kom från andra sidan världen vilket gjorde att de nationella skillnaderna i modet allt mer försvann och detta blev istället mer likartat.⁴³

På 1930-talet blev det ”naturliga” populärt och korsetten var helt utesluten. I och med att man hade mindre och mindre kläder och därmed visade mer av kroppen började även bantning och hälsa bli mer

³⁹ Nina Burton, Den nya kvinnostaden, (Uddevallan, Albert Bonniers förlag, 2006), 326- 327

⁴⁰ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 37-38

⁴¹ Ibid, 41

⁴² Ibid, 43-44

⁴³ Ibid, 48

populärt. Sport blev således ett allt större intresse på 1930-talet. 1920-talets raka och långa mode försvann och kurvor och åtsmitande kläder blev populära på 1930-talet. Detta innebar att korsetten faktiskt kom tillbaka men den var inte alls lika fängselik som förr utan den var mer elastisk och lättburen. Det var även på 1930-talet som olika kupstorlekar och bygel-BHn infördes.⁴⁴

Under 1930-talet var Elsa Schiaoaorelli en av de mest populära designerna. Hon hade i stort sett ingen sykunskap. Däremot hade hon storslagna idéer som följde surrealismens princip att ta helt vardagliga saker och sätta dem i en annan kontext. Hon samarbetade bland annat med Salvador Dali. Schiaoaorelli sade själv att man aldrig ska anpassa kläderna efter kroppen utan snarare tvärtom vilket går emot 1930-talets ”naturliga” ideal. Schiaoaorelli var enligt utsago under denna tidsperiod Channels största rival. Däremot var de nog inte konkurrenter då de hade olika stil och tilltalade därför olika typer av kunder.⁴⁵ Här kan man se de första tecknen på modets mångfald som främst kommit efter andra världskriget. Modets mångfald innebär att allt fler designers får plats i modevärlden och kunderna fick flera olika stilar att välja mellan.⁴⁶

2.2 Manligt och kvinnligt i mode

Skapandet av sin egen identitet är på många sätt ett kroppsprojekt. I senmoderniteten kan man se en tendens att kroppen blev ett av de centrala objekten för vår förståelse av självidentitet. Det ”jag” man skapar visar man på många sätt genom kroppen, detta kan man bland annat se genom det ökande intresset och användandet av dieter. Men, som Hegel säger, ”*kroppen är en sak och klädseln en annan, som måste få komma till sin rätt och utvecklas i frihet*”.⁴⁷ Kläderna anpassas sällan till kroppen utan många gånger är det tvärtom; kroppen måste anpassas till kläderna. Man kan tydligt se att det finns förändringar i kroppsformen som följer det modet kräver av kroppen. Kroppen blir en kulturell konstruktion.⁴⁸

Fram till 1600-talet var modet relativt lika mellan män och kvinnor och det var ofta männen som lutade sig åt det vi i dag ser som ”feminint”. Det var först under detta århundrade som människor började se skillnad på män och kvinnor rent kroppsligt. Tidigare hade man sett män och kvinnor som lika förutom att kvinnornas könsorgan var mindre utvecklade. Tillsammans med att man ser större kroppsliga skillnader mellan män och kvinnor blir även modet mer särskilt.⁴⁹

⁴⁴ Ibid, 53-55

⁴⁵ Ibid, 57-58, 60

⁴⁶ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 108

⁴⁷ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 74, 76-77

⁴⁸ Caroline Evans och Minna Thornton, “Fashion, representation, femininity” *Feminist review No 38* (1991): 49

⁴⁹ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 86

Davis menar att västvärldens modehistoria är märkt av en djupgående önskan, öppen eller undertryckt, av det ena könet att efterlikna det andra. Han menar också att fram till 1800-talet var det männen som efterliknade kvinnorna.⁵⁰

Industrialiseringen samt de ekonomiska och sociala förändringarna som följde var det som gjorde att överklassmännen behövde mer bekväma kläder och svaret kom i form av herrkostymen. Den första herrkostymen var tredelad med byxor, väst och en längre kavaj. Kostymen har sedan dess förändrats och den tredelade kostymen fick till en början en kortare kavaj för att sedan bli tvådelad när västen togs bort. Det var i och med detta som männen tog ett språng in i framtiden medan kvinnornas kläder lämnades på efterkälken. I och med införandet av den tredelade herrkostymen begränsades männens mode och utsmyckningar och detaljförändringarna kom att tillhöra kvinnorna. Det var även efter herrkostymens införande kvinnorna började ta efter männens mode då även kvinnorna eftersträvade ett mer praktiskt mode.⁵¹

Det nya samhällets normer om hårt arbete, nykterhet, sparsamhet och personlig ekonomisk framgång påverkade modet starkt och männen, som nu fick status av att jobba och tjäna pengar, åtog sig ett mer praktiskt mode för att visa att de var hårt arbetande. I och med att männens beklädnad blev betydligt dystrare och mindre detaljerad blev männen också känsligare för att ta in något annat, speciellt inget feminint då det symboliserade passivitet.⁵²

Kvinnorna, som fortfarande inte förvärvsarbetade, hade dock ett mer detaljerat mode som inte hade gått genom en sådan radikal förändring som männens. Istället ville kvinnorna hitta ett sätt att uttrycka sig och gjorde detta genom vad de hade på sig. Kvinnorna uttryckte och visade sin status genom konsumtion. Kvinnorna hade inte en status i sig själva som männen hade, nu när de kunde erövra sin egen status genom en yrkeskarriär, utan de visade den status familjen hade genom konsumtion.⁵³

En stor del av den ambivalens, som Davis menar finns mellan männen och kvinnorna när det gäller mode, påverkades av att kvinnorna började få en egen yrkeskarriär. Enligt samhällets normer var kvinnor inte kopplade till en karriär så när de ville ta sig in på arbetsmarknaden fick kvinnorna ta till manliga attribut för att försöka få samma respekt på arbetsplatsen som mannen.⁵⁴

Även om västvärlden uppmuntrar kvinnorna att ta sig an manliga attribut i kläderna säger normen också att kvinnor inte får förlora sin femininitet. Det måste vara synligt om en person är man eller kvinna. I de, numera, traditionellt kvinnliga ”dressed for success” kläderna kan man se detta. Det finns tydliga drag av manlighet i skärningarna men kvinnorna lägger ofta till en kvinnlig sida, som en blus

⁵⁰ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 33

⁵¹ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 42-43

⁵² Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 39-40

⁵³ *Ibid*, 41-42

⁵⁴ *Ibid*, 46

eller scarf.⁵⁵

När kvinnan började ta sig in i arbetslivet kunde man tagit en medelväg mellan män och kvinnors mode att ha som ”arbetssuniform” men på grund av de redan satta sociala normerna som kopplade män till arbete var det kvinnorna som var tvungna att anpassa sin klädsel. Det fanns en rädsla bland männen att det feminina skulle försvinna om man lät kvinnorna förändras för mycket.⁵⁶ Denna rädsla kan man se uttryck för redan på 1850-talet då Amelia Bloomer försökte införa de första *kvinnobyxorna* men blev utkastad och hånad när hon försökte använda dem.⁵⁷ Men kvinnor som behöll allt för många feminina attribut fick inte samma respekt överhuvudtaget. Man ansågs lätt som svag och att man inte klarar arbetet.⁵⁸

Det symboliska värdet med manliga attribut i kvinnors kläder är att närma sig männens värde och status på arbetsplatsen och i samhället. Många ifrågasätter dock varför kvinnor ska behöva klä sig som män för att bli accepterade.⁵⁹

Att kvinnor setts som lägre stående människor har länge varit ett faktum, detta syns i andra konstformer förutom kläderna. Kvinnliga författare och konstnärer har ofta fått använda manliga pseudonymer för att inte bli dömda efter sitt ”svaga” kön. Kvinnor har också skaffat sig manliga identiteter och klätt ut sig till män för att få vara i situationer i samhället där de annars inte varit välkomna.⁶⁰

⁵⁵ Ibid, 42, 48-50

⁵⁶ Ibid, 48-50

⁵⁷ Nina Burton, Den nya kvinnostaden, (Uddevalla, Albert Bonniers förlag, 2006), 326

⁵⁸ Fred Davis, Fashion, Culture, and Identity (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 51

⁵⁹ Ibid, 52-53

⁶⁰ Nina Burton, Den nya kvinnostaden, (Uddevalla, Albert Bonniers förlag, 2006), 333, 334, 336, 328, 350

3. Coco Chanel

3.1 Coco Channels väg till framgång

Gabrielle ”Coco” Chanel föddes 1883, hon hade en äldre syster och fick tre yngre syskon. Hon växte upp i ett fattigt hushåll där modern var sjuk och fadern var på resande fot och i stort sett aldrig var närvarande. När Coco Chanel var elva år dog hennes mor, även om Chanel själv i senare berättelser sade sig ha varit betydligt yngre vid den tidpunkten. Pappan, som aldrig varit en riktig pappa för barnen, lämnade bort sönerna att arbeta för bönder och flickorna övergavs vid ett barnhem som drevs av nunnor.⁶¹

Coco Chanel har alltid berättat livliga berättelser om sitt liv och mycket har varit direkt påhittat. Då hon inte var nöjd med sin uppväxt, som på många sätt var traumatisk, skapade hon sin egen verklighet genom sina berättelser. Coco Channels fader var också en riktig historieberättare och det kan vara en anledning till att även Chanel blev det. Hon kände, eller ville känna, en större tillhörighet till sin far som hon såg som ”produktiv” i motsats mot sin mamma som var ”ynklig” och som många tyckte synd om.⁶²

Coco Chanel var uppenbart påverkad av sin uppväxt och det hon upplevt. Bland annat kan man se delar av inredningen från barnhemmen som detaljer på knappar, smycken och i kläderna. Hennes karakteristiska höstrå, som hon har på både knappar och i smycken, är en kvarleva från en av faderns historier där hö fick stå för tur.⁶³ Coco Chanel var väldigt vidskeplig, hon använde lejon som detalj i många kläder för att hennes stjärntecken var just lejonet, siffran 5 var, eller blev, hennes turnummer när hon gjorde parfymen Chanel No°5 och femman syns i flera detaljer i de senare kläderna.⁶⁴

Chanel har alltid varit fascinerad av kläder och hon har själv berättat att hon avskydde kläderna hon var tvungen att bära på barnhemmet. Då drömde hon om mer extravaganta kläder och enligt henne själv, även om det är osannolikt, fick hon en vacker klänning av sin pappa på posten från USA när hon fortfarande bodde på barnhemmet. Coco Channels historier om pappans äventyr i USA verkar dock vara helt påhittade och hon har antagligen hittat på det av ren önskan. Hon har i hela sitt liv känt sig oönskad, övergiven och oälskad, speciellt av sin far. Under sin uppväxt läste hon delar av romaner från tidningar

⁶¹ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 25

⁶² *Ibid*, 27

⁶³ *Ibid*, 22-23, 30-31

⁶⁴ Gabrielle ”Coco” Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

och där fick hon, samtidigt som hon kände sig totalt oälskad, lära sig att kärlek var nyckeln till allt. Under sitt vuxna liv har hon sedan haft flera älskare som hon både utnyttjats av och utnyttjat själv.⁶⁵

Under sin tid på barnhemmet lärde sig Coco Chanel sy och hon gick sedan vidare till Moulins för att få utbildning till sömmerska, hon gjorde detta tillsammans med sin moster Adrienne som var i samma ålder som henne och på loven reste de båda till en annan moster där hon lärde sig att försköna enkla hattar.⁶⁶

Efter sin utbildning fick Coco Chanel och Adrienne anställning hos en klädeshandlare som affärsassistent och sömmerska. Hon och hennes moster arbetade även extra hos en skräddare som sydde upp uniformer eller lagade trasiga uniformer.⁶⁷ Trots utbildningen och arbetslivserfarenheten ville Coco Chanel inte kalla sig ”*couturière*” (sömmerska) senare i livet, hon var modeskapare men sade sig inte kunna sy. Coco Chanel stod, enligt henne själv, enbart för visionerna.⁶⁸

Än så länge var hon känd som Gabrielle, den fattiga flickan från barnhemmet, och hon tyckte inte om den benämningen. Medan hon jobbade i klädaffären och hos skräddaren gick hon ut tillsammans med soldaterna i området till olika barer. På en av barerna började hon sjunga regelbundet. De två låtarna ”*ko ko ri ko*” och ”*qui qu’a vu coco?*” var de enda låtar hon kunde sjunga och de gav henne snart smeknamnet ”Coco”. Det var också på denna bar hon träffade sin första älskare Etienne Balsan.⁶⁹

Det var genom Etienne Balsan Coco Chanel lämnade den fattiga flickan Gabrielle bakom sig. Hon flyttade till Etienne Balsans herrgård där hon fick lära sig hur man förde sig i mer eleganta sammanhang. Detta var hennes väg till ett bättre liv, och det var hon väl medveten om.⁷⁰

Coco Chanel var bara en av Etienne Balsans många älskarinnor men trots konkurrensen flyttade hon med Balsan till hans nya herrgård utanför Paris 1905 där hon spenderade flera år. Här sågs hon oftast iförd kläder som inte var accepterade bland de högre klasserna. I klädseln var Chanel något mellan en lady och en betjänt. De personer som fanns omkring henne kunde inte riktigt placera henne. På Etienne Balsans gård red Coco Chanel också på hans hästar, men inte i den accepterade ridklädseln för kvinnor utan istället iförd byxor. Hennes klädstil under tiden på Etienne Balsans herrgård kan mycket väl reflektera hur hon kände sig. Hon rörde sig bland societeten men var fortfarande den lilla fattiga flickan inombords, hon kände sig som en utomstående trots att hon var mitt bland dem.⁷¹

Under hela sitt liv identifierade sig Coco Chanel med den lilla flickan hon varit, den oskuldsfullhet

⁶⁵ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 36-37, 41, 49

⁶⁶ *Ibid*, 40

⁶⁷ *Ibid*, 45

⁶⁸ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson Ltd, 2007), 5

⁶⁹ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 45-46

⁷⁰ *Ibid*, 46, 49

⁷¹ *Ibid*, 51-52, 55

hon haft, och under hela sitt liv var hon känd för både den oskyldigheten och den erfarenhet hon hade.⁷²

Medan Coco Chanel bodde hos Etienne Balsan träffade hon Arthur "Boy" Capel som blev hennes livs kärlek. Boy Capel var också den som hjälpte henne ekonomiskt så hon kunde öppna sin första hattaffär. Coco Chanel var dock väldigt noga med att hon inte ville bli försörjd, som hon varit, utan hon ville försörja sig själv.⁷³ Coco Chanel kopplade pengar till frihet och frihet var bland det mest eftertraktade hon kunde tänka sig.⁷⁴ Snart utvecklade hon sitt företag genom att skapa kläder. Affären växte och blev *The House of Chanel*. Den utvecklade affären gick väldigt bra och snart kunde hon betala tillbaka till sina älskare och göra sig fri från beroendet. Hon var väldigt öppen med att hon ville tjäna pengar och att det skulle vara hennes egna.⁷⁵

Trots att Coco Chanel och Boy Capel hade ett längre förhållande utvecklades det aldrig till något mer. Boy gifte sig i England med en aristokratisk kvinna som var mer passande för honom rent socialt. 1919 dog Boy i en bilolycka och det gjorde Coco Chanel förkrossad. Hon påbörjade en sorgperiod med allt mer svart i både inredning och kläder och det blev tillslut ett signum för hennes mode istället för hennes sorg.⁷⁶

3.2 Coco Chanel som designer

Coco Chanel blev känd inom societeten för sina androgyna, eller egentligen mansinspirerade, kläder. Hon hade enkla vita skjortor med Peter Pan-krage, knutna skolpojksklipsar och halmhattar, hattarna skapade hon själv.⁷⁷ Redan innan Coco Chanel tog sig till Paris kände många till henne genom hennes "skolflicke"-klädsel. Tidigt sade hon att det fanns väldigt specifika saker hon inte tyckte om, det mesta var sådant som var utmärkande för *le Belle Epoque* som spets, volanger, pastellfärgat silke och släp.⁷⁸

Under Coco Channels tid på Etienne Balsans gods tillverkade hon sina egna hattar som blev omtyckta av kvinnorna som rörde sig kring herrgården. Hennes första butik var just en hattaffär som snart fick en säker kundkrets. Hennes första kunder var så kallade *cocettes*, de förmögna männens älskarinnor, som blivit skådespelerskor och artister. Dessa kvinnor visade nu upp Coco Channels kreationer på scenen och i tidningarna.⁷⁹

Coco Chanel var fast besluten att bli framgångsrik och hennes mål var att försörja sig själv. Hennes

⁷² Ibid, 54

⁷³ Ibid, 61, 68

⁷⁴ Paul Mondrad, *The Allure of Chanel*, (London, Pushkin Press, 2010), 36

⁷⁵ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 74

⁷⁶ Ibid, 86, 90-91

⁷⁷ Ibid, 58

⁷⁸ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 16

⁷⁹ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 68

väg till framgång var medvetet inriktad att gå via modet och hon tog från början avstånd från det extravaganta och dyra modet som regerade i Paris, och i många delar av västvärlden. Redan från början visade Chanel att hon var revolutionär och motsade sig *la Belle Époque*. Under senare år yttrade hon att ”det finns inget som får en kvinna att se så gammal ut som uppenbart dyra, överdrivet utsmyckade, och komplicerade kläder.” Hennes egen stil var enkel men elegant. En enkelhet som kan ha en grund i hennes egen osäkerhet eller snarare oskuldsfullhet.⁸⁰

Coco Channels hattaffär blev så populär att den lilla lokalen hennes älskade hade köpt åt henne inte räckte till. Istället köpte hon en större lokal för sina egna pengar, på 21 Rue Cambon där huvudlokalen för märket Chanel fortfarande ligger. Ganska snart började hon även skapa kvinnokläder som i första hand var vad hon själv ville ha på sig. Det var många pojkkaktiga kläder i jersey, ett tyg som fram tills nu endast hade använts till underkläder till män.⁸¹

Kläderna inspirerades av det manliga sportmodet som hon kommit i kontakt med i och med sin älskare Boy Capel. Capel var polospelare och från början, innan Chanel skapade sina egna kläder, var det hans kläder Chanel hade på sig och gjorde om så de passade kvinnokroppen.⁸² Men Coco Channels inspiration kom även ifrån henne själv. Hon tyckte om sport och ville ha kläder som inte hindrade henne att röra på sig. Då Coco Chanel blev nöjd med vad hon kunde göra med Boy Capels kläder utvecklade hon stilen och gjorde den till sin egen.⁸³

Det fanns designers som tidigare försökt inkludera det maskulina i kvinnliga kläder, speciellt i samband med sportkläder, men Coco Chanel var den första som vågade ta steget fullt ut. 1913 kom en kollektion med sportkläder i jersey som skulle underlätta kvinnors idrottande.⁸⁴

Det var inte bara stilen och formen som hämtades från det maskulina modet utan även det symboliska: makten. Kläderna skulle symbolisera den nya, fria, kvinnan. Att ha maskulina drag i den kvinnliga klädseln har sedan dess på engelska kallats ”power dressing” (maktklädsel).⁸⁵

Snart skapade hon sitt eget märke, det dubbla C:t som är det vi fortfarande kopplar till Chanelhuset, och det skapade hon genom att kombinera sitt eget namn, Chanel, och hennes stora kärleks namn, Capel.

När första världskriget bröt ut 1914 var det många affärsverksamheter, speciellt inom modebranschen, som förlorade pengar men Coco Channels affärer gick fortsatt bra. Hon flyttade, såsom många andra, till kuststaden Deauville för att finna säkerhet från kriget och hon tog med sig några

⁸⁰ Ibid, 68-69

⁸¹ Gabrielle ”Coco” Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 71-72

⁸² Ibid, 73

⁸³ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 16

⁸⁴ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 41

⁸⁵ Caroline Evans och Minna Thornton, ”Fashion, representation, femininity” *Feminist review* No 38 (1991), 50, 57

sömmerskor dit för att fortsätta arbetet. Under kriget skapade hon kläder i det material hon fick tag på och sålde till de kvinnor som fanns runt omkring i hennes tillfälliga ”hem”. Hon blev tvungen att använda jersey i större utsträckning, då det var det enda tyg hon kunde få tag på i de mängder som behövdes för att skapa hennes kläder och de gjorde hennes kläder till något man aldrig sett förut.⁸⁶

Chanelns kreaturer var något helt annat än det som var socialt accepterat vid denna tid och hade varit under flera årtionden. Hon skapade jackor i jersey, raka kjolar och osmyckade seglarskjortor.⁸⁷ Enkelheten och elegansen blev snart hennes signum. De kläder hon skapade under 20-talet kom också att bli vägledande för vad man kallar ”the machine-age aesthetic” som sedan dominerade designen. Denna estetik karakteriserades av standardisering och strömlinjeformad siluett.⁸⁸

Redan 1917 skapade Coco Chanel friare kläder, hon kombinerade längre jackor med ankellånga kjolar vilket gav rörelsefrihet. Hon skapade kläder för den aktiva kvinnan.⁸⁹

Coco Chanelns kläder i jersey smyckades ofta med eleganta detaljer och sömnad trots att de var enkla till snitten. Bland annat är Chanel känd för sina eleganta och förgyllda knappar med olika symboliska motiv. Hennes blandning av det enkla, på den tiden simpelt ansedda, tyget jersey och de mer eleganta detaljerna skapade det som än i dag kallas *pauvreté-de-luxe* som kan översättas till ”lyxens fattigdom”.⁹⁰ Chanel lyckades med andra ord blanda det som ansågs fattigt med lyxiga detaljer för att få till den elegans hon blev känd för. De tyger hon använde, som jersey och tweed, var inte bara kontroversiella i sig själva utan hon använde dem även på sätt som inte var de traditionella.⁹¹

Coco Chanel var inte den bästa sömmerskan men hon ses än i dag som en stor konstnär och enligt Lars Holmberg hade hon förmågan att omsätta tidens tecken i kläder och hade djärvheten att gå emot strömmen.⁹²

Coco Chanel var även den första som under ett och samma modehus lyckades skapa en hel ”look” eller stil. Coco Chanel kallas ”den första stylisten”.⁹³ Hon skapade bland annat två egna smyckeskollektioner. En skapad av platina och riktiga diamanter som gick under namnet *Les Bijoux de Diamants* samt en kollektion med ”oäkta” smycken som man kunde använda mer vardagligt än de smycken som tidigare funnits. Båda smyckeskollektionerna skapade Chanel under depressionen 1932.⁹⁴ Till skillnad från hennes kläder var smyckeskollektionerna väldigt extravaganta till sin utformning, även

⁸⁶ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 78

⁸⁷ *Ibid*, 79

⁸⁸ Bonnie English, *FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time*, (London, Barron's, 2009), 22

⁸⁹ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 21-22

⁹⁰ Bonnie English, *FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time*, (London, Barron's, 2009), 22

⁹¹ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 28

⁹² Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 51

⁹³ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 22

⁹⁴ Bonnie English, *FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time*, (London, Barron's, 2009), 22

om materialet inte alltid var vad som traditionellt sågs som äkta.⁹⁵ Chanel tog sig an uppdraget att göra diamantkollektionen i en tid av ekonomisk depression och gjorde detta då hon ansåg att hårda tider gör att det som är äkta blir viktigare.⁹⁶

Smycken var viktiga för Chanel och hon hade själv alltid smycken på sig, både de hon själv designat och sådana hon fått av sina älskare. De smycken hon fått av älskare kombinerade Chanel alltid med oäkta smycken för att visa sin självständighet.⁹⁷

På 1920- talet anställde Coco Chanel juveleraren Fulco di Verdura för att designa smycken. Smyckesdesignern di Verdura använde gärna färg i sina smycken och var kontroversiell när han började använda ”oäkta” stenar som ametister i sina smycken. Fulco di Verdura använde också färgat glas till sina, och huset Channels, smycken. Detta stämde in på Channels vision och hon sade att smycken inte skulle visa rikedom utan stil.⁹⁸ Ett av Coco Channels mest kända signum är pärlsmycken som gärna kombinerades med den svarta aftonklänningen. Hon gjorde även skor och väskor som tillsammans blev en hel utstyrelse. Hon var därmed den första designern som förstod vikten av accessoarer.⁹⁹

Coco Chanel tog även avstånd från det tidigare extravaganta modet i sitt val av färger. Beige och svart är fortfarande starkt kopplade till Chanel, hon använde även neutralerna vitt och marin till sina kreationer.¹⁰⁰ ”Den lilla svarta” (bilaga 2) skapade Coco Chanel 1926 och den utnämndes av den amerikanska tidningen Vouge till modets svar på T- Forden. Chanel hade burit svart sedan hennes älskare Boy’s död 1919 men det var först 1926 den enkla svarta klänningen ändrade form från sorgedräkt till fashionabel klänning.¹⁰¹ Klänningen kan också ha påmint Coco Chanel om den klänning hon tvingades ha på barnhemmet.¹⁰² ”Den lilla svarta” hyllades för dess modernitet och måttfullhet och blev snart ett nyckelplagg i många kvinnors garderober. Detta gick så långt att man började kalla klänningen för *uniformen*.¹⁰³ Än i dag ses den lilla svarta som ett nyckelplagg som kvinnor ”måste” ha i sin garderob.

Klänningen kallas ”den lilla svarta” eftersom Chanel tagit bort alla onödiga detaljer men ändå har hittat elegansen. Chanel menade att den enkla svarta klänningen gjorde att man såg kvinnan i klänningen istället för att enbart lägga märke till klänningen. Designers hade tidigare skapat svarta

⁹⁵ Gabrielle ”Coco” Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

⁹⁶ Danièle Bott, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 94

⁹⁷ Ibid, 98

⁹⁸ Fulco di Verdura – snillet bakom Channels smycken, (Sveriges Radio, 2009-10-02), länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=3138588>

⁹⁹ Danièle Bott, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 109, 175

Bonnie English, FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time, (London, Barron’s, 2009), 22

¹⁰⁰ Ibid, 23

¹⁰¹ Justine Picardie, Coco Chanel the Legend and Life, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 91-92

¹⁰² Danièle Bott, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 164

¹⁰³ Bonnie English, FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time, (London, Barron’s, 2009), 23

klänningar men hade inte kunnat förmedla dem som ett koncept och hade inte heller gjort dem passande till såväl dag-, kvälls- och cocktail- klänning, som Chanel gjorde. Formen för den första klänningen var en enkel, rundad uringning, långa tigha ärmar, och en kjol som slutade precis under knäna, samt en passform nära kroppen. Även om designen förändrades genom kollektionerna behöll hon diskretionen och enkelheten som var klänningens kännetecken. hon gjorde klänningen glamorös genom att klä stora Hollywood- skådespelerskor som Greta Garbo både i film och utanför. Sedan reste hon tillbaka för att klä franska skådespelerskor på samma sätt.¹⁰⁴

Många har undrat vad svart betydde för Coco Chanel och har hittat kopplingar till hennes mörka barndom, hennes mors död, hennes tid i barnhemmet samt Boy Capels död. Alla dessa händelser har varit betydande för Coco Chanel vilket man kan se i biografier och de böcker som är skrivna efter hennes berättelser. I dessa böcker kan man också se att ensamhet och mörker har präglat hennes liv och nästan hållit henne sällskap.¹⁰⁵

Ett annat av de mest betydande plagg Coco Chanel skapade var den kvinnliga versionen av männens tredelade kostym med byxor, väst och kavaj. Chanel gjorde kostymen i jersey och tweed i olika pastellfärger som hon specialbeställt i en tweedfabrik i Skottland. Denna kostym, som i dag är allmänt känd som ”the Chanel suit” eller Chaneldräkten (bilaga 1), såldes till en början i en affär i London och blev snabbt populär som både fritids- och arbetsplagg. Precis som med andra kläder gjorde Coco Chanel dräkten främst till sig själv och hon bar den första gången 1913. Sedan dess har den utvecklats till att bli en av de mest populära kvinnokostymerna i historien.¹⁰⁶

Chaneldräkten är ett av de plagg som haft störst inflytande på modet. Dräkten är skapad med raka linjer och är formad efter kroppen för att accentuera det som Coco Chanel ansåg vara ”de rätta kroppsdelarna”. Chaneldräkten är en funktionell dräkt som skulle underlätta rörelse, den gjordes i flera olika färger för att den skulle kunna anpassas till individen. Dräkten gjordes i både jersey och tweed. Fickorna var lika stora som i männens kostym, vilket även det var nytt för kvinnor. Idén till dräkten sägs vara inspirerad av den första kostymen för kvinnor som skapades av den engelska designern John Redfern. Coco Chanel ville skapa en kostym i jersey och dräktens flexibilitet, enkelhet och komfort visade hennes trots mot det tidigare modet och samhällets struktur.¹⁰⁷

Chanelns kläder blev inte bara eftertraktade inom societeten utan även hos de lägre klasserna och hennes enkla strukturer gjorde att plaggen var enkla att kopiera, vilket även gjordes flitigt.¹⁰⁸ Chanel såg

¹⁰⁴ Danièle Bott, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 164, 168,175, 178

¹⁰⁵ Ibid, 186

¹⁰⁶ Ibid, 12

Bonnie English, FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time, (London, Barron's, 2009), 23

¹⁰⁷ Danièle Bott, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 12, 22

¹⁰⁸ Gabrielle ”Coco” Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

dock inte detta som ett problem utan snarare tvärtom. Coco Chanel ville lämna ett avtryck till eftervärlden och tyckte inte att ett mode bara skulle vara populärt en säsong utan skulle hålla längre och bli en stil.¹⁰⁹

Coco Chanel kopplas ofrånkomligt till sina parfymer, och då speciellt Chanel No°5. Det var även denna parfym som gjorde henne internationellt känd och verkligen kopplade hennes ansikte till hennes varumärke. Parfymen skapades tillsammans med den kände parfymskaparen Ernest Beaux och lanserades 1921 och var den första syntetiska parfymen. För Chanel var en persons doft viktig, speciellt den rena doften, den gav personen en viss status och kopplade den med dess förflutna. Dofthen skulle också vara individuellt anpassad. Chanel brukade säga att man inte skulle ha en parfym som hade getts som gåva utan man skulle välja doften själv då doften berättar vem man är.¹¹⁰ Under andra världskriget var det många hemvändande soldater som köpte en flaska Chanel No°5 till sina älskade och på så sätt spred sig parfymen över världen och bidrog till Channels framgång. Parfymen säljs fortfarande och man har beräknat att det säljs en flaska Chanel No°5 var trettionde sekund.¹¹¹

Coco Channels mångsidighet var en starkt bidragande faktor till att hon etablerade en ekonomisk och symbolisk framgång.¹¹²

Vid andra världskrigets början, 1939, stängde modehuset Chanel på grund av kriget vilket sågs som odiplomatiskt. Coco Chanel flyttade dessutom ihop med en tysk diplomat som var hennes senaste älskare. Efter kriget flyttade hon till Schweiz och USA för att sedan återvända till Paris 1953 och öppna sitt modehus igen. Coco Chanel tyckte inte om de förändringar som skett inom modet sedan hon lämnade scenen. Speciellt inte Diors ”the New Look” 1947 som, enligt Coco Chanel, gjorde att kvinnorna såg ut som välstoppade möbler. 1954 gjorde Chanel comeback med en kollektion där hon tagit tillvara på det klassiska signum Chanel hade, med betoning på enkelheten. I Paris såg man kollektionen som en tråkig tillbakablick på 1920-talet men i USA tog man tacksamt emot den nya Chanel-kollektionen, där var man redo för bekväma kläder för den nya kvinnan och Chanel själv deklarerade:

”Jag har befriat kvinnan förut och jag ska göra det igen”¹¹³

¹⁰⁹ Danièle Bott, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 182

¹¹⁰ Justine Picardie, Coco Chanel the Legend and Life, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 114, 117, 118

¹¹¹ Bonnie English, FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time, (London, Barron's, 2009), 23

¹¹² Ibid, 23

¹¹³ Gabrielle ”Coco” Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

3.3 Vad var radikalt med Coco Channels design?

Coco Chanel är den modeskapare som haft kanske mest inflytande på hur kvinnor klär sig i dag. Hon sade att en kvinna måste känna sig fri och obehindrad, kvinnor måste kunna andas och röra sig utan att tänka på vad hon har på sig. Chanel menade att kvinnors kläder skulle vara lika bekväma som människans utan att ge avkall på elegans. Hon såg sig själv som kvinnans befriare och det är även det vi förknippar henne med även i dag.¹¹⁴

Chanel själv var en rebell som inte förstod varför kvinnan skulle hållas tillbaka. Under hennes unga år var det omöjligt att tänka sig att kvinnor skulle kunna starta eget företag utan en man bakom sig men hon hade en vision av att vara oberoende, att skapa sitt eget liv. 1935 var hon framgång ett faktum, hon hade då omkring 4000 anställda och hade blivit Frankrikes rikaste kvinna, mycket tack vare hennes lansering av parfymen Chanel No°5.¹¹⁵

Coco Chanel var inte ensam att driva modet framåt men hon var ledande när det gäller att införa det manliga i kvinnors mode. Hon var den som skapade en kvinnobyxa som accepterades samt använde jersey som gjorde att kvinnorna som för första gången arbetade i storstäderna kunde göra det med stil.¹¹⁶

När Chanel slog genom hade hon på många sätt tiden i ryggen. Kvinnor fick större makt och fler möjligheter då männen befann sig i krig. Men hur mycket som var tiden och hur mycket som var Chanel är svårt att säga. Hennes grundtanke är tydligt representerad i hennes kläder men det var den nya tidens kvinnor som accepterade modet.¹¹⁷

¹¹⁴ Ibid

¹¹⁵ Ibid

¹¹⁶ Ibid

¹¹⁷ Ibid

4. Teorier om mode

Det finns ett antal olika teorier man skulle kunna koppla till mode eller som är utformade efter mode. Jag har valt att utgå från flera teorier i denna uppsats och kommer i analysdelen sätta dessa i förhållande till Coco Chanel för egen undersökning. I detta kapitel presenteras dessa allmänna teorier.

Det är också värt att nämna att jag i de allra flesta fall, förutom när det gäller Fred Davis, använt sekundära källor för att beskriva teorierna. Jag tycker dock att beskrivningarna är säkra då jag jämfört flera olika källor och endast tagit med det som är överensstämmande mellan dessa. Mina källor behandlar dessutom mode på ett vetenskapligt sätt och därför känns de väldigt applicerbara till denna uppsats.

I slutet av teoriavsnittet finns en sammanfattning av andra teorier som kommer vara värdefulla för uppsatsens analys. Detta är korta sammanfattningar av teorier, kritik och uttalanden som gjorts i mina källor och som kommer användas i analysen. En sådan sammanfattning ser jag som nödvändig för att sätta Coco Chanel i förhållande till flera teorier som bland annat behandlar mode. Jag anser dock inte att jag måste ge någon längre utläggning om dessa teorier, den kritik eller de uttalanden som framförs utan nöjer mig med en förklarande sammanfattning.

4.1 Nedsjunkningsteorin eller Trickle Down-teorin

Trickle Down-teorin eller nedsjunkningsteorin, som jag kommer kalla den här, är en traditionell och tidigare dominerande teori inom bland annat modet. Nedsjunkningsteorin nämndes kort av filosofen Immanuel Kant och utvecklades sedan främst av den engelska filosofen och sociologen Herbert Spencer, den amerikanska nationalekonomen och sociologen Thorstein Veblen och den tyska filosofen och sociologen Georg Simmel, för att förklara bland annat mode och dess utveckling.

Det är en naturlig böjelse hos människan att i sitt uppträdande jämföra sig med en mer betydande person [...] och efterlikna dennes sätt. En lag för detta efterliknande, för att inte bara framstå som ringare än andra, och närmare bestämt i de avseenden där man för övrigt inte tar hänsyn till någon nytta, kallas mode. Detta faller således under fåfängan, eftersom avsikten saknar inre värde, och likaså faller det under dårskapen, eftersom det här finns ett tvång att trälaktigt låta sig ledas av det blotta exempel som många i samhället ger oss.

Immanuel Kant¹¹⁸

Trots Kants tidiga uttalande är det främst Herbert Spencer som ses som nedsjunkningsteorins främste företrädare och senare variationer av nedsjunkningsteorin utgår enligt Svendsen från Spencer.¹¹⁹ Den föreställning samtliga nedsjunkningsteoretiker har gemensamt är att modet börjar i de högre klasserna i samhället och sedan sprider sig nedåt till de lägre klasserna som försöker efterlikna de som har högre position i samhället. När de lägre klassernas efterliknelser kommer för nära överklassens original förändrar de övre klasserna sitt mode för att bibehålla en distinktion.¹²⁰ Denna teori har senare fått kritik och bland annat Svendsen menar att den är för gammalmodig och inte kan appliceras på dagens mode.¹²¹ Även Fred Davis har beskrivit teorin ytterst kritiskt. Davis menar att mode, kläder, symboliserar så mycket mer än den sociala klass man tillhör. Han anklagar de äldre teoretikerna för att ha ett tunnelseende och säger att varken Spencer, Veblen eller Simmel berör hur kläderna får sin mening och vilken betydelse modeförändringarna har.¹²²

Det Spencer gjorde var att göra mode och stil, som tidigare handlat om personliga val eller god smak, till en gren inom sociologin. Han ser modets ursprung längre tillbaka i tiden än medeltiden och menar att även jägarna hade ett mode. Han menar att mode ursprungligen handlade om olika ceremonier och speciellt de kulthandlingar som handlar om jakt och krig. Spencer menade att genom att männen klädde sig i päls, skinn eller andra delar av sina offer visade de sin egen överlägsenhet.¹²³

Spencers teori om det tidiga modet visar att modet i hans föreställningsvärld handlar om uppträdande, status och social distinktion, samt om makt och kontroll. Han menar att dekorativa symboler som kläder och utsmyckningar handlar om att visa sin position och makt i samhället och det är också därför dessa symboler blir attraktiva för andra som vill uppnå samma position och makt.¹²⁴

Hos Spencer handlar mode även om imitation och det är den imitationen som är kärnan i

¹¹⁸ Lars Fr.H Svendsen, Mode en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 39

¹¹⁹ Ibid

¹²⁰ Fred Davis, Fashion, Culture, and Identity (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 110

¹²¹ Se bland annat; Lars Fr.H Svendsen, Mode, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 46

¹²² Fred Davis, Fashion, Culture, and Identity, (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 110-115

¹²³ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 179

¹²⁴ Ibid

nedsjunkningsteorin. Han menar att det är de högre klasserna som dikterar vad som är fashionabelt och inte. De lägre klasserna ser upp till de högre samhällsklasserna, och känner en viss avund, och av den orsaken vill de nå samma position och därför imiterar de lägre klasserna symboliska föremål, kläder och dekorativa föremål, som definierar de högre klasserna.¹²⁵

Spencer identifierar två typer av imitation. Den första är den *vördsamma imitationen* som till exempel innebär att när hovet ändrar sin klädstil imiterar hovadeln den nya klädstilen som en form för att visa vördnad och efter att hovadeln har börjat kopiera det nya modet sprids det till de andra lägre klasserna.

Den andra typen av imitation är den *rivaliserande imitationen* vilken innebär att människor ändrar sin klädstil för att nå jämlikhet med en annan person i högre ställning.¹²⁶ Nedsjunkningsteorin innebär att när de imiterande klasserna börjar närma sig i efterlikhet ändrar de högre klasserna sitt mode för att säkerställa distinktionen mellan dem.¹²⁷

Den amerikanska nationalekonomen och sociologen Thorstein Veblen hade en mer negativ förklaring till nedsjunkningsteorin och nedvärderar imitationen. Han ser moderniteten som en irrationell konsumtionsorgie. Det räcker inte för den välbärgade att ha pengar utan det måste synas utåt att han eller hon har dessa pengar.¹²⁸

Veblen var mycket kritisk mot den amerikanska kapitalism och dess affärsmän som hade vuxit fram under hans livstid. Det var främst affärsmännens improduktivitet han var kritisk mot och menade att den symboliserade en profitjakt och en människosyn som var snäv och orealistisk eftersom den reflekterar över människan som en del av en institutionell och kulturell kontext.¹²⁹

Veblens argumentation utgår från att mode skapas och institutionaliseras genom de sysslolösa, alltså den förmögna klassens, konsumtionsaktiviteter.¹³⁰ Han kallar dessa sysslösa för *fritidsklassen* och de som ingår i fritidsklassen har gemensamt att de försöker skaffa sig och upprätthålla en viss social status genom konsumtion.¹³¹

Veblen ser tre egenskaper hos modet varav den första är att visa bärarens välstånd, detta kallar han ”ögonfallande konsumtion”.

Den andra egenskapen han ser är att kläderna visar att bäraren inte behöver utöva fysiskt arbete, eller

¹²⁵ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 111

Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 179

Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 38

¹²⁶ Yuniya Kawamura, *Modeologi, en introduktion till modevetenskap*, (Smedjebacken, Nordstedts Akademiska Förlag, 2007), 43

¹²⁷ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 182

¹²⁸ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 40

¹²⁹ Nationalencyklopedin, Thorstein Veblen, hämtad 2011-05-11, <http://www.ne.se/lang/thorstein-veblen>

¹³⁰ Yuniya Kawamura, *Modeologi, en introduktion till modevetenskap*, (Smedjebacken, Nordstedts Akademiska Förlag, 2007), 43

¹³¹ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 180

inget arbete alls. Han kallar den typ av klädsel *elegant* och det innebär att kläderna är känsliga eller tunna samt opraktiska. Ju mer opraktiska kläderna är desto mer *eleganta*.¹³²

Den tredje egenskapen är att mode är med sin tid. Människor måste vara *modemässiga* vilket innebär att de måste vara anpassade för tiden just nu.¹³³

Precis som Spencer ser Veblen att de ”nyrika” och lägre klasserna försöker nå upp till fritidsklassens status men menar att det lätt kan bli fel eftersom det krävs mycket kunskap för att inte falla i några fallgropar.¹³⁴ Han menar vidare att ingenting heller kan uppväga saknaden av ”äkta” varor.¹³⁵

Den tyska filosofen och sociologen Georg Simmel är den tredje kända teoretikern som använder nedsjunkningsteorin till bland annat mode. Han menar att mode inte enbart handlar om att markera sin sociala status utan också om att balansera motstridiga mänskliga behov och böjelser såsom individualitet och konformitet.¹³⁶

Simmel pekar ut två sociala krafter som arbetar samtidigt. Den första sociala kraften handlar om människors önskan att sprida glädje till andra genom att klä sig dekorativt. Den andra sociala kraften är att man dessutom vill få tillbaka glädje genom andras erkännande och beundran. Han menar också att människor använder kläder för att manipulera andras syn på en själv.¹³⁷

Simmel ser också två motstridiga principer i alla sociala grupperingar. Den första är att försöka anpassa sig och passa in i den sociala gruppen och den andra är en förhoppning att höja sig och sticka ut från samma grupp. Han säger också att dessa principer är viktiga för att driva modet framåt. Enligt Simmel är imitation och differentiering modets kärna. Han säger att mode alltid är sammanbundet med klass och att de lägre klasserna imiterar de högre klassernas sätt att klä sig varpå de högre klasserna ändrar modet för att differentiera sig.¹³⁸

Simmels teori är att de lägre klasserna kopierar de mest populära moden som finns inom de högre klasserna och om hans teori stämmer måste det innebära att de mest populära kläderna kommer att få billiga kopior och därmed inte kommer att fungera som särskiljande.¹³⁹

Det Spencer, Veblen och Simmel har gemensamt är att de ser samhället som hierarkiskt reglerat och att mode skapas hos de högsta inom hierarkin och tenderar att spridas nedåt.¹⁴⁰

¹³² Ibid, 181

¹³³ Yuniya Kawamura, Modeologi, en introduktion till modevetenskap, (Smedjebacken, Nordstedts Akademiska Förlag, 2007), 43

¹³⁴ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 182

¹³⁵ Yuniya Kawamura, Modeologi, en introduktion till modevetenskap, (Smedjebacken, Nordstedts Akademiska Förlag, 2007), 44

¹³⁶ Lars Fr.H Svendsen, Mode, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 41

¹³⁷ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 182

¹³⁸ Ibid, 183-184

¹³⁹ Ibid, 186

¹⁴⁰ Ibid, 186-187

4.2 Mode som kollektivt urval

Strävandena inom en elitklass för att utmärka sig i fråga om utseendet äger rum inom modets rörelse snarare än att vara dess orsak. Elitgrupperns prestige är effektiv bara i den utsträckning som de erkänns representera och uppvisa modets rörelse, snarare än att ange rörelsens riktning. Människorna i andra klasser som medvetet följer modet gör det för att det är ett mode och inte på grund av separat prestige hos elitgruppen. [...]

Herbert Blumer¹⁴¹

Enligt amerikanska sociologen Fred Davis är den amerikanska sociologen Herbert Blumers tänkande det enda välartikulerade alternativet till nedsjunkningsteorin. Teorin är till för att vederlägga nedsjunkningsteorin och Blumer införlivar många huvudidéer från den sociologiska teorin om ”kollektivt beteende”.¹⁴²

Blumer säger att mode inte styrs av klasskillnaderna, som nedsjunkningsteorin menar, utan bara utnyttjas för att bekräfta uppdelningen. Klassdifferentieringen är enligt honom som bäst ett mål bland andra.¹⁴³ Han framhåller snarare att en elit konstrueras i och med modeprocessen. Denna elit består av de som snabbast kan tillgodogöra sig modeprocessens utveckling.¹⁴⁴

Mode består av formandet och yttrandet av den kollektiva smaken. Till en början är smaken vag och formlös men med hjälp av designers får den en form. Den kollektiva smaken är en aktiv och säker kraft som väljer, sätter gränser och guidar människor i deras val samtidigt som smaken organiserar sig i de sociala formerna.¹⁴⁵

Blumer menar att mode är nära allierat med moderniteten och starkt kopplat till ”det moderna temperamentet” vilket innebär rastlöshet och öppenhet för nya erfarenheter samt en stark fascination för det nya. Man vill hålla sig uppdaterad.¹⁴⁶

Blumer ger mode en viktig *samhällelig roll* och menar att mode ger ordning åt ett potentiellt anarkistiskt samhälle genom att ge kollektivet färre valmöjligheter. Mode gör också att det gamla släpper taget om oss i en värld som kräver att vi ska vara i fri rörelse. Mode gör även kollektivet redo att

¹⁴¹ Herbert Blumer, *Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection*, (Berkeley, University of California, 1969), 281

¹⁴² Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 115

¹⁴³ *Ibid*, 115-116

¹⁴⁴ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 55

¹⁴⁵ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 116-117

¹⁴⁶ *Ibid*, 117

möta den direkta framtiden.¹⁴⁷

Blumers teori betyder alltså att en elit konstitueras tack vare modeprocessen som utvecklas genom sin egen logik. Den elit som skapas består av de personer som klarar att vara i nivå med sin tid. Modemekanismen uppstår som svar på den önskan som människor genom moderniteten har, av att vara ajour med tiden och uttrycka de smaker som utvecklas i en föränderlig värld.¹⁴⁸

Som jag tidigare nämnde håller socionomen Fred Davis med Blumers och menar att även om de kläder man väljer att ta på sig kan visa social status berättar de också långt mer än så. Davis menar att även om mode drivs av en ekonomisk konspiration som är beroende av vinst samt av att människor blir uttråkade så är det den sociala, eller kollektiva, identiteten som har den stora betydelsen för att driva modet framåt. Han konstaterar att människan är konstant aktiv i skapandet av sin egen sociala identitet. Han skriver också att det finns starka kollektiva strömmar som påverkar uppbyggnaden av identiteten under olika tider i historien.¹⁴⁹

Vår sociala identitet byggs, enligt Davis, upp av oss men uppbyggnaden påverkas av kollektiva facetter. Vår sociala identitet vill vi sedan visa med hjälp av symboliska föremål, såsom kläder. Det är på grund av detta som mode blir viktigt för oss. Modet drar sedan nytta av vår instabilitet och föränderlighet samt av spänningarna mellan de olika delarna i vårt liv. Dessa delar kan till exempel vara spänningen mellan jobb och ledighet.¹⁵⁰ Enligt honom är det alltså den kollektiva identitetens ambivalens som driver modet.

Davis menar att kläderna hjälper oss att hantera den ambivalens vår natur, tid, och kultur får oss att ärva. Dessa ambivalenser kan i stort sett vara vad som helst men det finns vissa som han kallar för ”master statutes”. Till dessa hör ålder, kön, klass, ras och fysisk skönhet. Han menar vidare att det inte är individen själv som ger dessa ”master statutes” dess direktiv och värden. Den västliga kulturen har gett ”master statutes” dess attribut och därför är de kollektiva och mer eller mindre fasta.¹⁵¹

Davis säger att mode drivs av de spänningar som skapats av identitetens ambivalens och speciellt de som är kulturellt och historiskt kollektiva. Men han menar också att mode måste arbeta inom vissa välkända, men ändå breda, parametrar. Modet kämpar dessutom med att avsäga sig en bild av sig själv till förmån av en annan. Det som tidigare ansågs fult kan anses som fint och tvärtom. Han säger även att även om modet ger olika symboliska lösningar till identitetsambivalensen är de inte permanenta utan snarare väldigt tillfälliga. Detta beror, enligt Davis, på att de ambivalenser som finns i västvärlden är så

¹⁴⁷ Ibid, 117-118

¹⁴⁸ Lars Fr.H Svendsen, Mode, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 55

¹⁴⁹ Fred Davis, Fashion, Culture, and Identity (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 16-17

¹⁵⁰ Ibid, 17-18

¹⁵¹ Ibid, 25-26

djupt rotade att en sådan enkel symbolisk lösning inte kan ge varaktig effekt.¹⁵²

4.3 Pierre Bourdieu och mode som praktik

Den franska sociologen Pierre Bourdieu sade att kulturen har en viktig roll i reproduktionen av samhällets sociala makt- och statusförhållanden. Han menar, att beroende på var du kommer ifrån eller vilken klassbakgrund du har kommer du att ha vissa speciella smakreferenser som passar in i just den gruppen. Vår smak påverkas starkt av det sätt vi är uppväxta på och Bourdieu säger att det är därför samhällets makt- och statushierakier upprätthålls.¹⁵³

Med detta som grund har Bourdieu riktat sin blick mot de högre samhällsskikten, vilka är de skikt han menar styr modet. För att genomföra sina studier använder sig Bourdieu av tre begrepp: *kapital*, *habitus* och *fält*.

De *kapitalformer* som är intressanta för Bourdieu i hans studier är de *ekonomiska*, *sociala* och *symboliska* kapitalformerna. Hans mest kända begrepp är *kulturellt kapital* och det kan sammankopplas med det *symboliska kapitalet* då det är kopplat till en gemensam marknad. Man kan till exempel byta in ett symboliskt kapital i form av bra betyg från en statusskola mot andra kapital, som ett bra jobb. Ett exempel på kulturellt kapital kan vara en viss klädstil som visar att du vet vad som anses accepterat i det specifika sammanhang du befinner dig i.¹⁵⁴

Det *sociala kapitalet* innebär relationer i form av kontakter. Det kan enligt Bourdieu, dels handla om att ha rätt kontakter så man lyckas men kan också vara att klä sig rätt för att passa in i olika sociala grupper. Men han säger också att det sociala och kulturella kapitalet inte är något värt om det inte presenteras för människor som förstår dess värde. Det betyder alltså ingenting att ha dyra märkeskläder om inte personerna som kläderna presenteras för förstår att det finns ett extra symboliskt värde.¹⁵⁵

Det andra begreppet, *habitus*, skulle kunna definieras som ett system av dispositioner som tillåter människor att handla, tänka och orientera sig i det sociala. Enligt Bourdieu möjliggör en individs *habitus* dess deltagande, samtidigt som *habitus* begränsar samma individs handlande. Han säger att *habitus* inte bara finns i ens huvud utan är inristat i kroppen, något som sitter så djupt inom oss att vi inte kan förneka den. Det är *habitus* som styr vår smak och *habitus* är ett resultat av vårt hittillsvarande liv, det vi varit med om och de människor vi mött.¹⁵⁶

Om du inte känner igen dig i det du har på dig i ett speciellt socialt sammanhang drabbas du enligt

¹⁵² Ibid, 26-27

¹⁵³ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 208

¹⁵⁴ Ibid, 208-209

¹⁵⁵ Ibid, 209-210

¹⁵⁶ Ibid, 210

Bourdieu av *hysteresis- eller don Quiote- effekten* vilket innebär att du inte känner dig hemma på grund av att du inte kan koder som är förutbestämda i just det sammanhanget. Vi har mer eller mindre omedvetet lärt oss att tycka om vissa saker. Bourdieu ser dock inte vissa smaker som mer ”begåvade” än andra utan säger istället att det är hierarkin i samhället som skapar föreställningen om att vissa smaker skulle vara mer begåvade än andra.¹⁵⁷

Bourdieu pratar också om *fält*. Ett *fält* är en avgränsad grupp människor och institutioner som alla har något gemensamt. Till exempel kan man säga att modeindustrin är ett *fält*. I modeindustrins *fält* finns det aktörer som bland annat designers, modeller, modejournalister och fotografer samt vissa institutioner som textilfabriker. Dessa olika delar av *fältet* strider sedan om vem som ska få definiera vad som är bra mode. I *fältet* pågår alltså en kamp om att få uttrycka sin smak och vinna anhängare.¹⁵⁸

Fältet har vissa koder som är självklara och om man kommer in som ny i *fältet* bör man inte avvika allt för mycket då man riskerar att snabbt bli utesluten. *Fältbegreppet* är ett sätt att avgränsa, konstruera och analysera de skilda områden som vart och ett lyder under sin egen logik.¹⁵⁹

Precis som nedsjunkningsteoretikerna, och speciellt Veblen, menar Bourdieu att de personer som försöker komma upp till en klass eller status som är över dem själva ofta misslyckas. Bourdieu menar att detta beror på att dessa människor inte riktigt kan koderna, de hamnar ofta lite efter och missar det finstilla.¹⁶⁰

4.4 Övriga teorier - en sammanfattning

Den norska filosofen Lars Fr.H Svendsen har i sin bok *Mode – en filosofisk essä* tagit en kritisk ståndpunkt till mode och skriver att modets förändringar inte har en djupare förklaring än just förändringen. Svendsen skriver vidare att många gärna vill hitta en koppling mellan modets förändring och samhällets utveckling och menar att det visst kan finnas knutpunkter men att modets förändring till stora delar uppkommer som reaktion på tidigare mode. Svendsen skriver också att mode inte har något ändamål förutom att vara oändligt, det ska inte nå någon utopi utan strävar efter att förändras i det oändliga. Även den franske filosofen och sociologen Gilles Lipovetsky menar att förändringar i modet inte kan ledas till någon diffusionsteori utan att det nya i sig själv är dragkraft.¹⁶¹

Den franske sociologen och socialpsykologen Gabriel de Tardes skrev 1890 boken *Imitationens lagar* där han påpekade att imitationen även kunde gå nedifrån- och upp, i motsats till

¹⁵⁷ Ibid, 210, 212

¹⁵⁸ Ibid, 211

¹⁵⁹ Ibid, 211-213

¹⁶⁰ Ibid, 213

¹⁶¹ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 27-28, 61

nedsjunkningsteorin.¹⁶² Det vill säga att ett mode etablerar sig i de lägre klasserna och sedan kopieras av de högre klasserna för att sedan få modestatus.

Det finns en del teoretiker, bland annat den brittiska marxistiska historikern Eric Hobsbawm, som menar att modeskapare har en speciell förmåga att fånga tidsandan. Att de genom kläderna fångar det som händer i deras samhälle just nu. Självklart finns det även kritiker mot detta som säger att en modeskapare aldrig fångar hela tidsandan samt att det är svårt att avgöra vad en tidsanda är.¹⁶³

¹⁶² Ibid, 42

¹⁶³ Ibid, 56

5. Analys

5.1 Coco Chanel i förhållande till Pierre Bourdieus teori

Då jag applicerar den franska socionomen Pierre Bourdieus teori på Coco Chanel och hennes idéer om kläder kan jag säga att Coco Channels klassbakgrund har gett vissa smakpreferenser som passade in i den lägre samhällsklassen. Bourdieus teori innebär att människan blir starkt påverkad av sin uppväxt.¹⁶⁴ Detta innebär att Chanel skulle vara starkt påverkad av sin bakgrund och att det är hennes ursprungliga klasstillhörighet som ger kläderna dess design.

Coco Chanel var starkt påverkad av sin barndom. Att bli övergiven av sin far och lämnad för att bli uppfostrad av nunnor på ett barnhem var en tragedi för henne. Hennes senare berättelser om sin uppväxt är visserligen påhittade men de visar också den sorg som fanns inom henne sedan hon blev övergiven. Under sin livstid kände hon sig alltid önskad och oälskad och då speciellt av sin fader. Trots detta såg hon, eller valde att se, fadern som en förebild. Hon såg ner på sin mamma som, på grund av sjukdom, var svag och för att omgivningen tyckte synd om henne. Hon ville inte vara ett offer och valde att se en förebild i en uppmålad bild av sin far. Hon såg fadern som produktiv och som en man som följde sina drömmar. Hon var fast besluten att skapa sitt eget liv, att försörja sig själv och att bli framgångsrik.¹⁶⁵

I Coco Channels mode finns symboler från hennes förflutna, bland annat kan man se likheter mellan inredningen i barnhemmet där hon växte upp och symboler i kläder och smycken hon skapade.¹⁶⁶ Detta skulle, i enlighet med Bourdieus teori, bero på att Chanel var starkt påverkad av sin bakgrund och fast i sin klasstillhörighet.¹⁶⁷

Vidare sägs ”den lilla svarta” påminna väldigt mycket om de kläder Coco Chanel tvingades ha på sig under sin uppväxt på barnhemmet. Under barndomen hatade hon den enkla klänningen hon tvingades ha på sig men senare i livet skapade hon en enkel klänning i liknande stil och fick den att bli ett elegant basplagg inom de högre klasserna såväl som de lägre.¹⁶⁸

Den enkla designen i Coco Channels kläder kommer, då jag applicerar Pierre Bourdieus teori, från hennes fattiga uppväxt och det hon varit omgiven av i tidig ålder, såsom den svarta enkla klänningen på

¹⁶⁴ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 208

¹⁶⁵ Justine Picardie, Coco Chanel the Legend and Life, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 25, 27, 41, 68

¹⁶⁶ Ibid, 30-31

¹⁶⁷ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 208

¹⁶⁸ Danièle Bott, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 164, 186
Justine Picardie, Coco Chanel the Legend and Life, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 36-37

barnhemmet. Detta kan vara en rimlig förklaring till varför Coco Chanel kläder hade en enkel design och senare har sagts komma från de lägre sociala grupperna för att sedan göras moderna för en högre klass. Speciellt ”den lilla svarta” brukar användas som ett exempel på ett plagg som gått från att vara populärt bland de lägre klasserna för att sedan göras om till de övre klasserna. Även herrkostymen, som är förebilden till Chanel kostym för kvinnor, var ett plagg som ursprungligen kom från de lägre klasserna.¹⁶⁹ Att Coco Chanel själv kommer från dessa lägre klasser kan vara en rimlig förklaring till varför hennes design har förebilder i kläder som användes i de lägre klasserna.

Coco Chanel var fast besluten att bli självständig och framgångsrik och hon hade ett öga för det eleganta. Genom att umgås med soldater och bli älskarinna till den förmögna Etienne Balsan fick hon, då jag använder Pierre Bourdieus teori, det rätta *sociala kapitalet* för att kunna ta sig till Paris och få en plats inom societeten.¹⁷⁰

Trots att Coco Chanel befann sig bland societeten från och med sitt förhållande med Etienne Balsan kände hon ett utanförskap.¹⁷¹ Pierre Bourdieu förklarar osäkerhet och känslan att man inte passar in ett specifikt socialt sammanhang med *hysteresis- eller don Quiote- effekten*.¹⁷² Denna teori kan förklara hennes känsla av utanförskap och kan också förklara varför hon inte anammade de klädkoder som var acceptabla i den högre sociala gruppen.¹⁷³ Pierre Bourdieu skulle förklara detta med att Coco Chanel inte hade tillräcklig kunskap om de koder som gällde och därför blev hon osäker och kunde inte på rätt sätt ta till sig det sociala protokoll som fanns. *Hysteresis- eller don Quiote- effekten* är en förklaring till varför Chanel aldrig applicerade den tidsenliga, moderiktiga, stilen som var karaktäristisk för *la Belle Époque* utan istället hade en egen idé om hur en kvinna skulle klä sig. Coco Chanel har kallats, och kallades även i sin samtid, för en rebell och hon accepterade aldrig att kvinnorna hölls tillbaka, varken av kläder eller av samhälle. Hon skapade redan från början kläder till den fria kvinnan.¹⁷⁴ Man skulle också, med Bourdieus teori, kunna säga att det var Coco Chanel *habitus*, det system av dispositioner som möjliggör och hindrar en människas handlande, som inte tillät henne att ta till sig överklassmodet. Även *habitus* är ett resultat av en människas hittillsvarande liv och det är *habitus* som styr en människas smak. Detta betyder, då man applicerar Bourdieus teori, att Coco Chanel smak är styrd av hennes liv fram till hon började skapa hattar och kläder, vilket även innebär att det är just Chanel fattiga bakgrund som styr hennes stil.¹⁷⁵

Coco Chanel gav sig in i modeindustrin, eller som Bourdieu skulle säga *modefältet*, för att bli

¹⁶⁹ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 43, 46

¹⁷⁰ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 46, 68

Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 209

¹⁷¹ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 55

¹⁷² Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 212

¹⁷³ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 55

¹⁷⁴ Caroline Evans och Minna Thornton, "Fashion, representation, femininity" *Feminist review* No 38 (1991), 50

¹⁷⁵ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 210

framgångsrik.¹⁷⁶ Enligt Bourdieu är ett *fält* en avgränsad grupp människor och institutioner som har något speciellt gemensamt. Detta fält har gemensamma *koder* som måste följas för att inte bli utesluten. Detta innebär att fältbegreppet är ett sätt att avgränsa och konstruera olika områden, som till exempel mode.¹⁷⁷ Det är svårt att applicera denna del av Pierre Bourdieus teori på Coco Chanel och hennes modehus, som är en del av modéfältet, eftersom hon tog sig in i detta förbestämda fält genom att vara just avvikande och gick utanför koderna. Chanel följde inte koderna utan gick en annan väg och blev på så sätt kallad rebell. Hon tog direkt avstånd från det som var accepterat i modéfältet under *la Belle Époque*, och detta kan delvis vara en förklaring till hennes framgång.¹⁷⁸

Tack vare att Coco Chanel vågade ta hela steget och tillverka sportkläder för kvinnor i praktisk design och i praktiska tyger fick hennes kläder genomslag. Tidigare försök till att göra sportkläder för kvinnor hade gjorts men på grund av att de varit allt för obekväma eller hade opassande tyger hade kvinnor inte anammat dessa kläder. Chanel var avvikande när hon skapade en helt ny stil för kvinnor istället för att skapa en stil som passade in tillsammans med den stil som redan var moderiktig. Enligt Bourdieus teori om *fält* skulle Coco Chanel därmed blivit utesluten men den acceptans hon mötte går emot denna del av Bourdieus teori.

5.2 Coco Chanel i förhållande till Gabriel de Tardes, Lars Fr.H Svendsens och Gilles Lipovetskys teorier

Om man tillämpar Pierre Bourdieus teori innebär det att Coco Channels ursprung och uppväxt har stort inflytande på de kläder hon skapade. Men det går även att tillämpa den franske sociologen och socialpsykologen Gabriel de Tardes teori på Coco Chanel.

Gabriel de Tardes påpekade, i motsats till nedsjunkningsteorin, att imitation kan gå från de lägre klasserna till de högre klasserna.¹⁷⁹ Coco Chanel tog, om vi tillämpar de Tardes teori, erfarenheten från sin uppväxt i de lägre klasserna och skapade kläder efter den, samtidigt som hon gjorde dem tillräckligt eleganta för att de högre samhällsgrupperna och kvinnorna i städerna skulle vilja använda dem. Bland annat kan man se att ”den lilla svarta” har sitt ursprung hos det barnhem hon vuxit upp men etablerades genom henne även i de högre samhällsskikten och i städerna. Även den tredelade kostymen för män har sitt ursprung i de lägre klasserna, hos tjänstemännen, och det är denna Chanel använde som inspiration

¹⁷⁶ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 68-69

Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 211

¹⁷⁷ *Ibid*, 211-213

¹⁷⁸ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 16

¹⁷⁹ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 42

till Chaneldräkten.¹⁸⁰ Här ser man att Gabriel de Tardes teori kan appliceras på Coco Chanel och då speciellt hennes kläder. De smycken hon skapade var däremot i barock stil, både de som var äkta och de som var oäkta, och kan därför inte kopplas samman med Gabriel de Tardes teori.

En annan tänkbar förklaring till varför Channels kläder var så radikalt skilda från sina föregångare inom det mode som tidigare var accepterat kan hämtas från den norske filosofen Lars FR.H Svendsens teori att modet förändras just för förändringens skull, att detta på något sätt är grunden i modebegreppet.¹⁸¹

Sedan 1700-talet har mode använts av aristokratin för att särskilja sig från andra, lägre, klasser. Under *la Belle Époque* växte en ny medelklass fram och både medelklassen och aristokratin fick större behov av att visa sin rikedom genom symboler, såsom kläder.¹⁸² Att modet förändrades i och med Coco Chanel kan man tydligt se om man jämför med tidigare mode.

Modet under *la Belle Époque* var extravagant och timglasfiguren var idealet. Korsetten snörades hårt för att förminska midjan, krinoliner eller turnyrer (underkjolar i lättmetall) användes för att accentuera höftpartiet. Även axlar och bröst accentuerades.¹⁸³

Om man applicerar Svendsens teori till Coco Chanel skulle man kunna se hennes enkla mode med raka linjer och praktisk design som en reaktion på det mode som var populärt under *la Belle Époque*. Mode förändras, enligt Svendsen, för förändringens skull och därför kan man beskriva Coco Channels radikala design av kläder och synen på kroppen som en ”naturlig” förändring av modet. Modet i sig kräver en förändring och i detta fall var det just Channels nya kläder som blev resultatet av den förändringen.

Även den franske filosofen och sociologen Gilles Lipovetsky har en teori som liknar Svendsens och menar att modet inte har någon annan dragkraft än det nya i sig.¹⁸⁴ Det innebär att mode skapas, och accepteras, på grund av att det representerar något nytt. Teorin innebär att människor tröttnar på ett icke-föränderligt mode och måste ha något nytt för att behålla intresset.

Med *la Belle Époque* som bakgrund kan vi se att Coco Channels enkla kläder med raka linjer representerade något nytt och detta räcker, med Gilles Lipovetskys teori, som förklaring till varför hennes kläder såg ut som de gjorde samt varför de blev accepterade som mode. Coco Chanel gav något nytt till de modekonsumerande kvinnorna som, enligt Lipovetsky, antagligen ledsnat på det rådande modet.

¹⁸⁰ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 46

¹⁸¹ *Ibid*, 27

¹⁸² Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 24

¹⁸³ *Ibid*, 28

¹⁸⁴ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 61

5.3 Coco Chanel i förhållande till modehistorien och Eric Hobsbawms teori

Coco Chanel levde i en värld i förändring. Industrialiseringen hade sedan mitten av 1700-talet förändrat förutsättningarna, inte bara för tekniken och arbete för männen, utan gav även möjlighet att ändra förutsättningarna för mode på två olika sätt; dels hade det skapats en medelklass som nu kände ett behov att ta del av mode och, framför allt, hade möjlighet att göra det. Dels hade de tekniska framgångarna i industriella revolutionen skapat möjligheter att massproducera kläder som var moderiktiga.¹⁸⁵ Dessutom hade mode fått ett slags genombrott i och med aristokratins behov att särskilja sig från andra klasser. Genom dessa faktorer kom förändringarna i modeklädseln med allt tätare mellanrum och mode blev något människor blev tvungna att följa för att passa in i de högre sociala grupperingarna. I och med de ökade förändringarna inom modet fick de första modetidningarna ett genombrott och därför fick en större grupp människor tillgång till kunskapen om vad som klassades som mode i en viss tid.¹⁸⁶

I slutet av 1800-talet införde Worth säsongsriktiga klädeskollektioner, visningar med riktiga modeller samt signerade kläderna med sitt eget märke och han visade därmed vägen för den modeindustri vi känner igen i dag.¹⁸⁷

I och med Worths idé om hur modeindustrin skulle formars kom modeförändringarna i allt snabbare, och mer regelbunden, takt.¹⁸⁸ Detta gjorde att de människor som kunde ta del av mode hade accepterat, eller blivit vana vid, modeförändringar innan Coco Chanel tog sig in i modeindustrin och skapade sina kollektioner.

De tidigaste förändringarna i modet såg man i männens klädsel som drastiskt förändrades i och med deras förändrade roll i samhället. Männens mode, i de högre sociala klasserna, hade tidigare varit överdådigt och på många sätt skulle dessa kläder kunna kallas feminina i dag. Männen och kvinnornas kläder var, vid denna tid, väldigt lika vad beträffar tygval och utsmyckningar.¹⁸⁹

I och med den industriella revolutionen förändrades männens roll i samhället och yrkesarbete blev något som gav status. I och med yrkesarbetet behövde männen enklare och mer praktiska kläder som kunde användas i arbetet och därför utvecklades den tredelade herrkostymen med väst, kavaj och byxa.¹⁹⁰ Varken kvinnornas kläder eller deras roll i samhället förändrades dock inte. Kvinnorna var instängda i sina kläder och längtade nu efter frigörelse vilket man bland annat kan se i Paris och genom

¹⁸⁵ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 24, 27

¹⁸⁶ Lars Fr.H Svendsen, Mode, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 21-22

¹⁸⁷ Charlotte Seeling, Big Book of Fashion, 150 years Couturiers Designers Labels, (Konigswinter, Ullman Publisher, 2010), 14-16

¹⁸⁸ Lars Fr.H Svendsen, Mode, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 107

¹⁸⁹ Ibid, 86

¹⁹⁰ Ibid, 42

kvinnors kamp att få använda byxor när de cyklade på 1890-talet.¹⁹¹ Det var i detta klimat Coco Chanel tog sin plats i modeindustrin i början av 1900-talet.

Även om kvinnor i Paris rent lagligt hade rätt att använda ”manliga kläder”, byxor, när de cyklade var det inte allmänt accepterat och många kvinnor som valde att använda byxor när de cyklade blev förlöjligade och människor kastade sten på de cyklade damerna.¹⁹² Kvinnan skulle vara en symbol för familjens, eller egentligen männens, status och skulle representera denna status genom olika symboler som kläder.¹⁹³ Att klä sig med manliga attribut sågs som oanständigt.¹⁹⁴ När Coco Chanel skapade sina kläder var det just för att frigöra kvinnan och låta henne röra sig obehindrat.¹⁹⁵ Chanel tyckte inte att kläder skulle vara allt för extravaganta vilket också innebar att hon inte tyckte att kläder skulle visa den status familjen skulle ha.¹⁹⁶ ”Den lilla svarta” skapades också för att visa kvinnan bakom kläderna istället för att visa just kläderna.¹⁹⁷ Detta visar att Coco Chanel på ett sätt ändrade klädernas modehistoriska roll.

Teoretiker, såsom den brittiska marxistiska historikern Eric Hobsbawm, menar att modeskapare har en speciell förmåga att fånga tidsandan och att kläderna skildrar det som händer i samhället.¹⁹⁸ Om man applicerar denna teori på Coco Chaneles kläder kan man säga att hon har lyckats ta till sig de frigörelsetankar många kvinnor delade under tidigt 1900-tal och applicerat dessa på sina kläder. Detta är något den svenska sociologen Lars Holmberg verkar hålla med då han skriver:

*Hon var kanske inte direkt sin tids främsta hantverkare, men däremot en stor konstnär, vilket innebär att hon hade förmågan att omsätta tidens tecken i kläder och djärvheten att gå emot strömmen*¹⁹⁹

Här kan man se att Holmberg anser att Coco Chanel lyckats fånga tidsandan och applicera den på sin design. Vilket man kan se att hon gjorde på många sätt.

1910-talet var det decennium då kvinnornas frigörelse började ta form på allvar och tidigast var suffragetterna, rösträttsrörelsen i England.²⁰⁰

Coco Chanel förstod inte varför kvinnor skulle begränsas och speciellt inte hon själv, hon ville inte

¹⁹¹ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 30

¹⁹² Nina Burton, Den nya kvinnostaden, (Uddevalla, Albert Bonniers förlag, 2006), 327

¹⁹³ Fred Davis, Fashion, Culture, and Identity (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 42

¹⁹⁴ Nina Burton, Den nya kvinnostaden, (Uddevalla, Albert Bonniers förlag, 2006), 327

¹⁹⁵ Gabrielle ”Coco” Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

¹⁹⁶ Justine Picardie, Coco Chanel the Legend and Life, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 69

¹⁹⁷ Danièle Bott, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 164

¹⁹⁸ Lars Fr.H Svendsen, Mode, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 56

¹⁹⁹ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 51

²⁰⁰ Ibid, 27

bli sedd som ett offer.²⁰¹ Detta var en av anledningarna till varför Coco Chanel var fast besluten att bli framgångsrik och självständig.²⁰² Det var inte bara hennes egen mentalitet som passade i tiden utan hon utvecklade även kläder till den moderna och fria kvinnan. Genom att ta till sig herrmodets attribut, såsom byxor och raka linjer, fångade hon även symboliskt den frihet, makt och de möjligheter kvinnor i tiden var ute efter.²⁰³

I början av 1900-talet växte även intresset för sport- och fritidsaktiviteter i Europa i samband med den icke-arbetande klassens framväxt. Men eftersom kvinnors klädesmode inte var anpassat till sportaktiviteter efterfrågades nya sportkläder till kvinnor. Det var flera designers som försökte ge kvinnorna alternativ men det blev Coco Chanel som vågade ta steget fullt ut då hon skapade kvinnobyxor och andra kläder, i bekväma och funktionella tyger för att underlätta rörelse.²⁰⁴ Tack vare rådande tidsanda blev dessa kläder accepterade och till och med populära vilket de antagligen inte tidigare hade blivit.

Coco Chanel tog redan från början inspiration av de manliga attributen från den tredelade kostymen och sportkläderna trots att de inte ansågs anständigt för kvinnor att använda dessa.²⁰⁵ Detta kan med Eric Hobsbawms teori visa på ett samband mellan Chanel och den kvinnliga frigörelsen och därmed också att hon fångade tidsandan. Den kvinnliga frigörelserörelsen kämpade för att inom flera områden, få samma eller liknande rättigheter som männen och det kunde därför ses som passande att använda sig av manliga attribut i kläderna. Manliga attribut i kvinnliga kläder har sedan länge använts för att kvinnan ska få samma status och respekt som männen och går på engelska ofta under namnet ”power dressing”.²⁰⁶

Bara ett år efter Coco Channels första kollektionslansering bröt första världskriget ut och i och med det kom kvinnors roll i samhället att förändras. När allt fler män gick ut i strid saknades det arbetskraft ”hemma”, speciellt i städerna och kvinnorna blev tvungna att ta deras plats. Över- och medelklasskvinnan, som aldrig tidigare arbetat, hade allt för opraktiska kläder för att hon skulle kunna användas på arbetsplatserna och därför blev ett enklare och mer praktiskt mode eftertraktat.²⁰⁷ Det var antagligen mycket tack vare detta Coco Channels mode kom att i större grad accepteras och bli populärt. Hennes kläder gjorde att kvinnor kunde klä sig för arbete utan att förlora den femininitet och elegans de skulle kopplas till. Detta gäller framför allt den klassiska Chaneldräkten som blev populär bland

²⁰¹ Gabrielle ”Coco” Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

²⁰² Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 68

²⁰³ Caroline Evans och Minna Thornton, ”Fashion, representation, femininity” *Feminist review* No 38 (1991), 50, 57

²⁰⁴ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 41

²⁰⁵ Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 58

Nina Burton, *Den nya kvinnostaden*, (Uddevalla, Albert Bonniers förlag, 2006), 327

²⁰⁶ Caroline Evans och Minna Thornton, ”Fashion, representation, femininity” *Feminist review* No 38 (1991), 57

²⁰⁷ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 27-28

arbetande medelklasskvinnor.²⁰⁸ Här kan man tillämpa Eric Hobsbawms teori om modeskapares förmåga att fånga tidsandan även om det är svårt att säga så långt i efterhand om Chanel fångade tidsandan på grund av att hon kände av den i samtiden eller om hon var ”före sin tid”. Detta speciellt då det finns bristande tillgång till förstahandskällor. Vissa påstår dock att Channels huvudidéer var just hennes egna och att de fanns innan samhället visade tydliga tendenser åt samma håll.²⁰⁹

På 1920-talet var Coco Channels stil med raka linjer idealet, vilket visar att hennes idé om kläder och vad som bör vara mode hade blivit accepterad. 1920-talet kännetecknas ofta med dekadens, vilt festande och konsumtion. Även kvinnors frigörelse var viktigt för decenniet och allt fler länder införde kvinnlig rösträtt under denna tid. Konsumtion blev viktigt under decenniet och det hade dessutom blivit möjligt för allt fler medelklasskvinnor att arbeta och tjäna egna pengar.²¹⁰

Framgång och pengar har från början varit Coco Channels främsta drivkraft, även innan 1920-talet, och hennes kläder är utformade på ett sätt som tillät henne att nå dessa mål. Hon skapade kläder främst till sig själv vilka passade sitt ändamål och hon sade själv att hon skapade kläder för den nya, fria, kvinnan. Detta visar också, som Hobsbawm kanske skulle hålla med om, att hon var en kvinna i tiden. De manliga dragen i Coco Channels kläder symboliserar med all sannolikhet just denna nya kvinna. Mannens attribut i kläderna, speciellt i arbetslivet, symboliserar fortfarande makt och respekt och de används av kvinnor i arbetslivet för att nå trovärdighet på deras arbetsplatser.²¹¹

5.4 Coco Chanel i förhållande till nedsjunkningsteori; Herbert Spencer, Thorstein Veblen och George Simmel

Coco Channels idéer om kläder och vad som bör vara mode etablerade sig under senare delen av 1910-talet och kanske främst under 1920-talet. Även om hon skapade modet genom att, om man applicerar franske sociologen och socialpsykologen Gabriel de Tardes teori, ta attribut från de lägre klassernas kläder och överföra dessa till de övre klassernas mode kan man applicera andra teorier såsom nedsjunkningsteori på spridningen och etableringen av Coco Channels kläder.

Enligt nedsjunkningsteori uppstår ett mode i de högre klasserna och sprids sedan nedåt. Denna teori tillämpas främst av den engelska filosofen och sociologen Herbert Spencer, den amerikanska nationalekonomen och sociologen Thorstein Veblen samt den tyske filosofen och sociologen Georg

²⁰⁸ Bonnie English, FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time, (London, Barron's, 2009), 23

²⁰⁹ Gabrielle ”Coco” Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

²¹⁰ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 43-44, 54

²¹¹ Caroline Evans och Minna Thornton, ”Fashion, representation, femininity” Feminist review No 38 (1991), 50, 57
Justine Picardie, Coco Chanel the Legend and Life, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 72

Simmel.²¹² Spencer menar att de lägre klasserna ser upp, och känner viss avund, till de högre klassernas status och det är därför imitationen uppstår. De lägre klasserna kopierar de symboler som definierar den status de högre klasserna har, för att efterlikna och kanske nå upp till, samma status.²¹³

Om man tillämpar denna teori på Coco Channels genomslag i modevärlden kan man säga att hennes mode först etablerades i de högre klasserna och sedan kopierades av de lägre klasserna. På grund av att Channels designoriginal kostade mycket pengar blev de flitigt kopierade och såldes till lägre pris till de lägre klasserna.²¹⁴ Enligt Georg Simmels teori är det de mest populära stilarna i de högre klassernas mode som kopieras mest frekvent av de lägre klasserna och om denna teori stämmer visar det att Coco Channels mode blev accepterat och en av de mest populära stilarna, trots att den, var så avvikande mot det mode som varit. Simmels teori säger också att detta mode, i detta fall Channels enkla elegans, inte längre skulle fungera som särskiljande när den kopierades och därför skulle bytas ut. Detta utbyte kan man se då Channels idé om vad som skulle vara idealet, byttes ut på 1930-talet då kroppsnära kläder blev allt mer populära. Det var då den surrealistiska designern Elsa Schiaoaorelli tog sin plats inom modeindustrin och sade att man inte skulle utforma kläderna efter kroppen, vilket var motsatsen till Coco Channels idé.²¹⁵

Samtliga nedsjunkningsteoretiker jag behandlar i denna uppsats menar att när de lägre klassernas kopior liknar de övre klassernas mode allt för mycket sker det en förändring i modet eftersom den övre klassen vill särskilja sig mot de lägre klasserna.²¹⁶ Detta går dock inte att applicera direkt på Coco Chanel då hon inte ansåg att det var negativt att de lägre klasserna kopierade hennes verk utan såg det istället som ett tecken på att hennes kläder var tidlösa. Trots detta kan man i efterhand se att hennes kläder har förändrats över tid men att huvudidén om enkelhet och elegans alltid var tydlig i hennes design.²¹⁷ Nedsjunkningsteoretikerna skulle antagligen förklara dessa förändringar med att kopiorna kommit för nära originaldesignen medan Lars Fr.H Svendsen skulle förklara detta med att modet förändras för förändringens skull och att detta inte beror på en klassdifferentiering.²¹⁸

Nedsjunkningsteorin är bland de äldsta teorierna som kan appliceras på 1900-talets mode och den har vissa svagheter när man ska applicera den på det så kallade demokratiserade modet. Att använda klassdifferentieringen som svar på varför modet förändras kan vara något omodernt då klasserna blivit

²¹² Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 39-41

²¹³ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 111

²¹⁴ Gabrielle "Coco" Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22). Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>

²¹⁵ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 12

Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 54-55, 57-58, 186

²¹⁶ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 110

²¹⁷ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 175, 182

²¹⁸ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 27

allt mindre viktiga när det gäller just mode. Fler och fler kan ta del av modet och det är därför inte längre klassen som styr modeförändringarna i samma utsträckning och var det inte heller under Coco Channels tid. Redan innan Coco Chanel tog sin plats inom modeindustrin hade modet demokratiserats och allt fler hade råd att köpa modeplagg, man kan därför anta att klassdifferentieringen hade mindre inflytande än tidigare.

Nedsjunkningsteoretikern Herbert Spencer sade att mode handlar om uppträdande, status och social distinktion. Han menade att det man väljer att ha på sig är avsett att symbolisera bärarens position i samhället och därför klär man sig efter de koder som gäller för just den positionen. Om man applicerar detta på Coco Channels kläder representerar kläderna den status hon hade eller kanske snarare den status hon tyckte att hon och andra kvinnor, förtjänade. Detta hör även samman med kvinnans frigörelse på 1910- och 1920- talet.²¹⁹ Chanel gjorde kläder för den arbetande, fria kvinnan och kläderna skulle, om man tillämpar Spencers teori, symbolisera den status som kvinnorna hoppades skulle komma tillsammans med frigörelsen.²²⁰

Thorstein Veblen såg mode snarare som en effekt av *fritidsklassen*, den nya grupp förmögna som istället för att själva arbeta i industrierna var chefer eller ledare över andra som arbetade fysiskt. Han menade att det är fritidsklassens konsumtionsorgie som driver mode framåt och att fritidsklassen konsumerar för att visa sin status i samhället. Den nya kapitalistklassen, som ingår i Veblens fritidsklass, fick för första gången fritid och det bidrog till det ökande intresset för idrottande. Att ha fritid hörde ihop med ens samhällsstatus och var något man ville visa upp att man hade.²²¹

Då jag applicerar Veblens teori på Coco Chanel skulle jag kunna säga att det var fritidsklassens nya liv och möjligheter som också möjliggjorde att Channels idéer om kläder och mode spreds. De nya livsstilarna som kom med den ökade fritiden gjorde att hennes idéer om kläder efterfrågades av fler kvinnor än tidigare. Bland annat kan man se att det ökade intresset för sport gjorde att bekväma kläder för aktiva kvinnor efterfrågades. Enligt Veblen kom det ökade sportintresset tillsammans med fritidsklassens framväxt och detta skulle alltså möjliggöra att Channels sportkollektion fick fotfäste.

De nya konsumtionsvanorna på 1920-talet, då shopping blev en fritidssysselsättning, skulle Veblen antagligen se som en starkt bidragande faktor till Coco Channels framgång. Enligt Veblen ville fritidsklassen skaffa och bibehålla en viss social status genom det hon eller han konsumerar.²²² Han skulle antagligen säga att fritidsklassen konsumerade Channels kläder för att få och bibehålla en viss

²¹⁹ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 27-28, 43, 179

²²⁰ Danièle Bott, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 22

²²¹ Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 24, 42, 180

Yuniya Kawamura, Modeologi, en introduktion till modevetenskap, (Smedjebacken, Nordstedts Akademiska Förlag, 2007), 43

²²² Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 43, 180

status. Han sade också att det mode man konsumerar måste ligga i nivå med sin tid.²²³ Det innebär att Coco Channels kläder, då man applicerar Veblens teori, måste ha symboliserat tiden då de blev så populära, samtidigt som konsumtionen av Channels kläder gav en viss status. Detta antyder att Channels kläder vid något tillfälle var väldigt eftertraktade, vilket historien också visar.

Precis som Coco Chanel ser Veblen *elegans* som en viktig faktor i modet. Veblens sätt att definiera elegans är dock väldigt olik den definition Coco Chanel stod för. Medan Chanel såg elegansen i det enkla beskrev Veblen elegansen som egenskaper i kläderna som visar att bäraren inte på något sätt behöver utföra fysiskt arbete.²²⁴ Detta kan inte appliceras på Coco Chanel då hon tydligt gick emot det extravaganta och ömtåliga modet.²²⁵ Hon skapade kläder för den aktiva och nya, fria, kvinnan som i allt större utsträckning befann sig i arbetslivet.²²⁶ Detta skulle Veblen antagligen inte se som elegans då det helt går emot hans definition. Detta kan dock bero på att Coco Chanel mer tillhör det framåtskridande samhället, där kvinnan får en annan position, medan Veblen utgår från det lite äldre samhället där kvinnor sågs mer som personer som ska symbolisera familjens status. Det kan också vara så att Coco Chanel var den som, tillsammans med samhällsförändringarna, gjorde att Veblens definition på elegans blev omodern.

George Simmel, säger att mode handlar om mer än att visa sin sociala status, det handlar också om att balansera motstridiga mänskliga behov som individualitet och konformitet.²²⁷ Detta innebär att människan vill vara sitt eget ”jag” samtidigt som hon vill passa in i ett kollektiv och bli accepterad av kollektivet.

Då jag applicerar denna teori på Coco Chanel som person kan man se hennes önskan om ett bättre liv genom att beblanda sig med de högre samhällsklasserna. Med Simmels teori ser jag då att även om Chanel ville bli en del av societeten och tog plats i den sociala gruppen i och med sitt förhållande med Etienne Balsan tog hon även avstånd från denna genom sin klädstil och visade att hon var sin egen individ.

Man kan vidare applicera Simmels teori på Coco Channels design och då se att kläderna till en början skilde sig från det rådande modet som tillhörde *la Belle Époque* för att sedan, främst under 1920-talet, kollektivt accepteras som en norm. Under 1920-talet var det raka och långa modet den mest populära stilen, det är också den stilen som karaktäriserade decenniet.²²⁸ Den raka och långa stilen är just vad Chanel skapade och är känd för och att detta senare blev ett ideal visar att hon fick fötfaaste bland de

²²³ Yuniya Kawamura, *Modeologi, en introduktion till modevetenskap*, (Smedjebacken, Nordstedts Akademiska Förlag, 2007), 43

²²⁴ Ibid

²²⁵ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 16

²²⁶ Caroline Evans och Minna Thornton, "Fashion, representation, femininity" *Feminist review* No 38 (1991), 50

Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 28

²²⁷ Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 41

²²⁸ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 54-55

modekonsumerade samhällsskikten.

George Simmels teori säger också att det finns två sociala krafter som verkar samtidigt i alla människors liv. Den ena kraften handlar om människors önskan att glädja andra genom det man har på sig medan den andra sociala kraften handlar om att vilja få tillbaka den glädjen genom andras erkännande och beundran.²²⁹

När jag applicerar denna teori för att förklara hur Channels design såg ut kan man se hennes vilja att ge kvinnor bekvämare kläder, som en representation för den första sociala kraften att man vilja sprida glädje. Om man följer Simmels teori kan man säga att Chanel som gentjänst för sin gåva till kvinnorna ville få självständighet och frihet genom framgång, den framgång det innebär att sälja kläder till en mängd människor. Detta skulle, i enighet med Simmels teori, kunna vara en drivkraft för Coco Channels mode.²³⁰

5.5 Coco Chanel i förhållande till Herbert Blumer och Fred Davis teorier

Den amerikanska sociologen Herbert Blumers teori om mode som kollektivt urval säger emot nedsjunkningsteorin och menar istället att modets drivkraft inte är klassdifferentieringen.²³¹ Däremot ser han att det finns en modeelit men att den skapas i och med modeprocessen och inte via klasskillnaderna. Eliten består av de personer, eller grupper, som snabbast kan tillgodogöra sig modeprocessens utveckling.²³² Enligt honom består mode av formandet och yttrandet av den kollektiva smaken.²³³

Då jag applicerar denna teori kan man säga att Coco Chanel lyckades slå genom i modevärlden tack vare sin förmåga att uppfatta modeprocessens utveckling. Det skulle innebära att hon kunde se att modet skulle gå ifrån *la Belle Époque* och istället gå mot ett mer praktiskt mode, redan innan konsumenterna och andra designers kunde se det. Enligt Blumer skulle Chanel vara en del i formandet av den kollektiva smaken, tack vare att hon kunde etablera det praktiska modet. Men varken hon eller någon annan kunde 1913 förutse det världskrig som utbröt året efter.

Med Blumers teori skulle etablerandet av Coco Channels nya radikala mode bero på att mode är så starkt förknippat med moderniteten och dess mentalitet. Modernitetens mentalitet innebär enligt Blumer rastlöshet och öppenhet till nya erfarenheter, den innebär även en fascination för det nya.²³⁴ Denna

²²⁹ Ibid, 182

²³⁰ Caroline Evans och Minna Thornton, "Fashion, representation, femininity" *Feminist review* No 38 (1991), 50
Justine Picardie, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010), 68

²³¹ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 116

²³² Lars Fr.H Svendsen, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006), 55

²³³ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 117

²³⁴ Ibid, 117

mentalitet skulle, om vi tillämpar Blumers teori, vara en förklaring till varför kvinnorna och männen kunde acceptera Chansels mode, trots att det var så olikt det mode som varit etablerat under en längre period. Modernitetens mentalitet var från början öppen för något nytt och med moderniteten var inte det förändrade modet som introducerades av henne så oväntat. Med Blumers teori skulle man kunna säga att förändringen var förväntad på någon nivå och det var även därför Chansels mode kom att accepteras.

Herbert Blumer ger dessutom modet en viktig samhällsroll. Han menar att mode är viktigt för att människor ska kunna släppa taget om det gamla och istället möta det nya, modet förbereder också människan för den nästkommande framtiden.²³⁵

Då jag applicerar denna teori på Coco Chansels mode kan man säga att hon möjliggjorde en ny era och gjorde att människan, och kanske speciellt kvinnor, släppte taget om det gamla och gav framtiden en möjlighet. Med hjälp av henne släppte man enligt Blumers teori, taget om det samhälle där kvinnor och deras kläder sågs som en statussymbol och släppte kvinnan fri att utföra olika aktiviteter såsom sport. Man skulle åtminstone kunna säga att Chanel gjorde den övergången något mer överkomlig eller naturlig i och med att hennes enkla och praktiska kläder gjorde det lättare för kvinnan att medverka i det nya samhällets fritidssysslor. Kvinnor fick ökade möjligheter tack vare att de kunde klä sig lämpligt för varje tillfälle.

Med Blumers teori kan man också säga att Coco Chansels enkla och praktiska kläder förberedde kvinnan till arbete i en tid där deras män var ute i strid. Då första världskriget bröt ut och männen var tvungna att strida för sitt land fick kvinnorna möjligheten att fylla de tomma platser som fanns i arbetslivet. På grund av detta var de extravaganta kläderna som varit moderna inte längre passande och kvinnorna behövde kläder de kunde arbeta i. Chanel var en av de som erbjöd sådana kläder och att de dessutom var ofta var svarta passade bra i en tid då många kvinnor hade makar, söner eller bröder att sörja. Hon var även den som mest framgångsrikt sålde bekväma kläder till kvinnor i städerna och de övre klasserna. Hon hade även lagt en grund genom att lansera en kollektion med sportkläder för kvinnor året innan kriget bröt ut. Genom detta kan man säga att hon, i enlighet med Blumers teori, skulle tillhöra den elit som skapas genom modet då hon klarade av att vara i nivå med sin föränderliga tid. Genom att forma en ny klädesdesign och få denna att etablera sig kan vi se att Chanel, då man applicerar Blumers teori, formade den kollektiva smaken.²³⁶

Den amerikanska socionomen Fred Davis ser den sociala identiteten som den stora drivkraften för modet. Han menar att människan är konstant aktiv i skapandet av sin egen sociala identitet samtidigt

²³⁵ Ibid, 118

²³⁶ Lars Fr.H Svendsen, Mode, en filosofisk essä, (Ystad, Nya doxa, 2006), 55

Lars Holmberg, Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 41

som det finns kollektiva strömmar i samhället som påverkar den sociala identiteten.²³⁷

Enligt Davis skulle skapandet av den egna sociala identiteten förklara varför Coco Chanel kläder gick åt ett enklare och mer praktiskt håll. Detta kan kopplas samman med kvinnans frigörelse där kvinnorna inom rörelsen ville ta initiativ och skapa sitt eget liv genom att arbeta, rösta och vara aktiva i samhället.²³⁸ Chanel tyckte det var viktigt att skapa sin egen identitet och förstod inte varför hon, eller andra kvinnor, skulle hållas tillbaka på grund av sitt kön. Därför skapade hon kläder till den fria och aktiva kvinnan, kvinnan som på olika sätt skulle vara i rörelse.²³⁹

Coco Chanel skapade även Chaneldräkten i olika färger och i något olika former för att den skulle anpassas till varje individ.²⁴⁰ Detta skulle antagligen Davis förklara med individens behov av att, med hjälp av symboliska föremål som kläder, uttrycka sin individualitet.²⁴¹ Även Chanel var noga med att Chaneldräkten skulle anpassas till individen och dess personlighet. Dräkten skulle dels passa individens egen kroppstyp men kunden skulle också kunna anpassa den i detalj för att bättre passa kundens personlighet.²⁴²

Davis säger vidare att modet drar nytta av den ambivalensen som finns i våra liv, bland annat ambivalensen mellan arbete och fest.²⁴³ Han skulle antagligen säga att Coco Chanel drog nytta av denna ambivalens när hon skapade ”den lilla svarta” och konceptet som skapades runt den. Konceptet gick ut på att man skulle kunna ha klänningen vid alla tillfällen, både dagtid och vid fest samt vid alla typer av sammankomster.²⁴⁴ Enligt Davis teori skulle hon här ha dragit nytta av de spänningar som finns i människors liv och på så sätt göra ”den lilla svarta” till en lösning till dessa spänningar och Davis skulle kanske säga det var detta som gjorde henne populär.

Davis teori säger också att modet kämpar med att avsäga sig en bild om vad som är fint mot en annan, nyare.²⁴⁵ Detta skulle innebära, i detta fall, att det som ansågs vara vackert och acceptabelt under *la Belle Époque* förändrades på grund av modets natur till att vara gammalmodigt när Chanel enklare kläder tog över modet. Enligt Davis skulle detta vara en förändring inte bara av skapandet av människans sociala identitet utan också ett resultat av modets naturliga förändring.

²³⁷ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 116-117

²³⁸ Lars Holmberg, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008), 27

²³⁹ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 22

²⁴⁰ *Ibid*, 12

²⁴¹ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 17-18

²⁴² Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 12

²⁴³ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 17-18

²⁴⁴ Danièle Bott, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005), 168

²⁴⁵ Fred Davis, *Fashion, Culture, and Identity* (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992), 27

6 Slutsatser

6.1 Slutsatser

Min undersökning visar att man kan applicera samtliga allmänna teorier jag presenterat och som berör mode på Coco Chanel men på olika sätt och i olika utsträckningar. Vissa av dessa teorier, till exempel nedsjunkningsteorin är äldre och kan inte tillämpas på samma sätt i dag som de kunde innan 1900- talet medan vissa är nyare, såsom Fred Davis teori och kan också därför appliceras bättre till mode längre fram på 1900-talet.

Nedsjunkningsteorin grundar sig på klassdifferentieringen och är en av de äldsta teorierna som berör mode. Under 1900- talet har den fått kritik, bland annat av Fred Davis, för att få vara ”tunnelseende” och bara förklara vissa delar av modet. I min undersökning kan jag se att, även om nedsjunkningsteorin till viss del går att tillämpa på Coco Chanel finns det vissa saker inom teorin som istället inte alls stämmer och detta tyder på att teorin var gammalmodig redan under Coco Channels tid. Klädesmodet och dess spridning har förändrats sedan teorin grundades. Att teorin ändå går att tillämpa på Chanel visar att hon har kopplingar till det äldre modet.

Som sagt går det att tillämpa alla de teorier jag presenterat i undersökningen på Coco Chanel men för samtliga teorier gäller att vissa saker stämmer medan andra inte stämmer.

Ett exempel på en nyare teori där detta gäller är Pierre Bourdieus teori som innebär att modeskaparens sociala bakgrund har stark påverkan på vad han eller hon skapar. Genom undersökningen kan vi se att teorin går att tillämpa på Coco Chanel eftersom hon har många detaljer från hennes förflutna i hennes kläder. Däremot kan man se att Bourdieus teori om *fältet* inte alls går att applicera då Coco Chanel var allt för olik hennes samtida designerkollegor för att, enligt Bourdieus teori, passa in i modet. Liknande exempel kan man se när man tillämpar samtliga teorier. Av detta kan man se flera slutsatser.

Man kan genom detta tydligt se att även nyare teorier går att tillämpa på Coco Chanel vilket visar att hon överbryggar den äldre modehistoriens samt 1900-talets modehistoria. Coco Chanel var en tidig aktör i 1900-talets modehistoria och hade en viktig roll i förnyandet av modet. Men just för att hon var en tidig aktör hade hon även den äldre modehistorien i ryggen och påverkades av det. Detta är en viktig anledning till att alla teorier är tillämpbara på Coco Chanel.

Man kan också se att samtliga teorier som jag presenterat i denna uppsats saknar vissa komponenter för att ensamma tillämpas för att förklara Coco Channels mode och dess genomslag. Av detta kan man

dra slutsatsen att teorierna måste kombineras för att ge en tillräcklig bild av Coco Chanel. Det kan också betyda att eftersom hon överlappade den äldre modehistorien och var en viktig aktör för möjliggörandet av 1900-talets modehistoria kan man inte, med hjälp av en av de allmänna teorierna förklara hennes stil och sitt genomslag.

6.2 Förslag på fortsatt forskning

I denna uppsats behandlar jag enbart Coco Channels roll i förhållande till modehistorien och vissa kända teorier som kan appliceras på mode. För fortsatt forskning skulle det vara intressant att göra detta på fler olika designers och kanske även jämföra Coco Chanel med någon annan designer som i efterhand har getts en liknande roll. Bland annat har Yves saint Laurent och Christian Dior som i nutid ibland tillskrivs en lika viktig roll som Coco Chanel har.

Det skulle också vara intressant att se på Coco Channels fortsatta roll inom modet och hur den förändrades eller inte förändrades efter hennes comeback 1954 samt hur det ser ut i dag då Karl Lagerfeld är chefdesigner för modehuset Chanel.

Om man vill göra en större undersökning skulle man också kunna se hur designers har använt sig av samtida samhällsförändringar sedan början av 1900-talet fram till i dag. Här skulle man lättare kunna se om designers har en tendens att vara före tiden eller om de snarare anpassar sig till samtidens förändringar. Här skulle man också kunna se om de designers som är avvikande från andra, finner acceptans eller glöms bort.

Det skulle även vara intressant att se hur modet sett ut under de två världskrigen och hur de skilt sig åt. Man skulle också kunna undersöka modet direkt efter de två världskrigen för att se hur det förändrade sig och vilka reaktioner som skiljer sig eller är lika.

7 Käll och litteraturlista

7.1 Tryckta källor

- Bott Daniéle, *Chanel, collections and creations*, (New York, Thames & Hudson, 2005)
- Burton Nina, *Den nya kvinnostaden*, (Uddevalla, Albert Bonniers förlag, 2006)
- Davis Fred, *Fashion, Culture, and Identity*, (Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992)
- English Bonnie, *FASHION, the 50 most influential fashion designers of all time*, (London, Barron's, 2009)
- Holmberg Lars, *Teorier om mode, stil som historiskt och teoretiskt objekt*, (Falun, Carlssons Bokförlag, 2008)
- Mondrad Paul, *The Allure of Chanel*, (London, Pushkin Press, 2010)
- Picardie Justine, *Coco Chanel the Legend and Life*, (London, HarperCollins Publishers, 2010)
- Seeling Charlotte, *Big Book of Fashion, 150 years Couturiers Designers Labels*, (Konigswinter, Ullman Publisher, 2010)
- Svendsen Lars Fr.H, *Mode, en filosofisk essä*, (Ystad, Nya doxa, 2006)
- Kawamura Yuniya, *Modeologi, en introduktion till modevetenskap*, (Smedjebacken, Nordstedts Akademiska Förlag, 2007)

7.2 Elektroniska källor

- Gabrielle "Coco" Chanel – modeskaparen som befriade kvinnan i Stil (Sveriges Radio, 2008-08-22).
Länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=2251458>
- Fulco di Verdura – snillet bakom Channels smycken, (Sveriges Radio, 2009-10-02), länk till programmet: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2794&artikel=3138588>
- Se Nationalencyklopedin, sökord: *handelskapitalism*.
http://www.ne.se/lang/kapitalism?i_h_word=handelskapitalism hämtad 2010-05-10
- Se Nationalencyklopedin, sökord: *Thorstein Veblen*.

7.3 Otryckta källor

Evans Caroline & Thornton Minna, *Fashion, representation, femininity*, Feminist review No 38 (1991)

Mattson Eva & Wahlund Elif, *Förebilder inom mode – en studie om maktfördelningen mellan konsument och media*, (Stockholm, Företagsekonomiska institutet vid Stockholm universitet, HT 2005)

Mörk Martin, *En, två eller tre knappar. Affärsmaskuliniteter i kostym*, (Göteborg, Centrum för konsumentvetenskap och Etnologiska institutionen, Göteborgs universitet, 2005)

Petersson Magdalena, *Kläder som andas, kroppar som formges: kropps konstruktioner, genus och sportande*, (Göteborg, Centrum för konsumentvetenskap och Etnologiska institutionen, Göteborgs universitet, 2005)

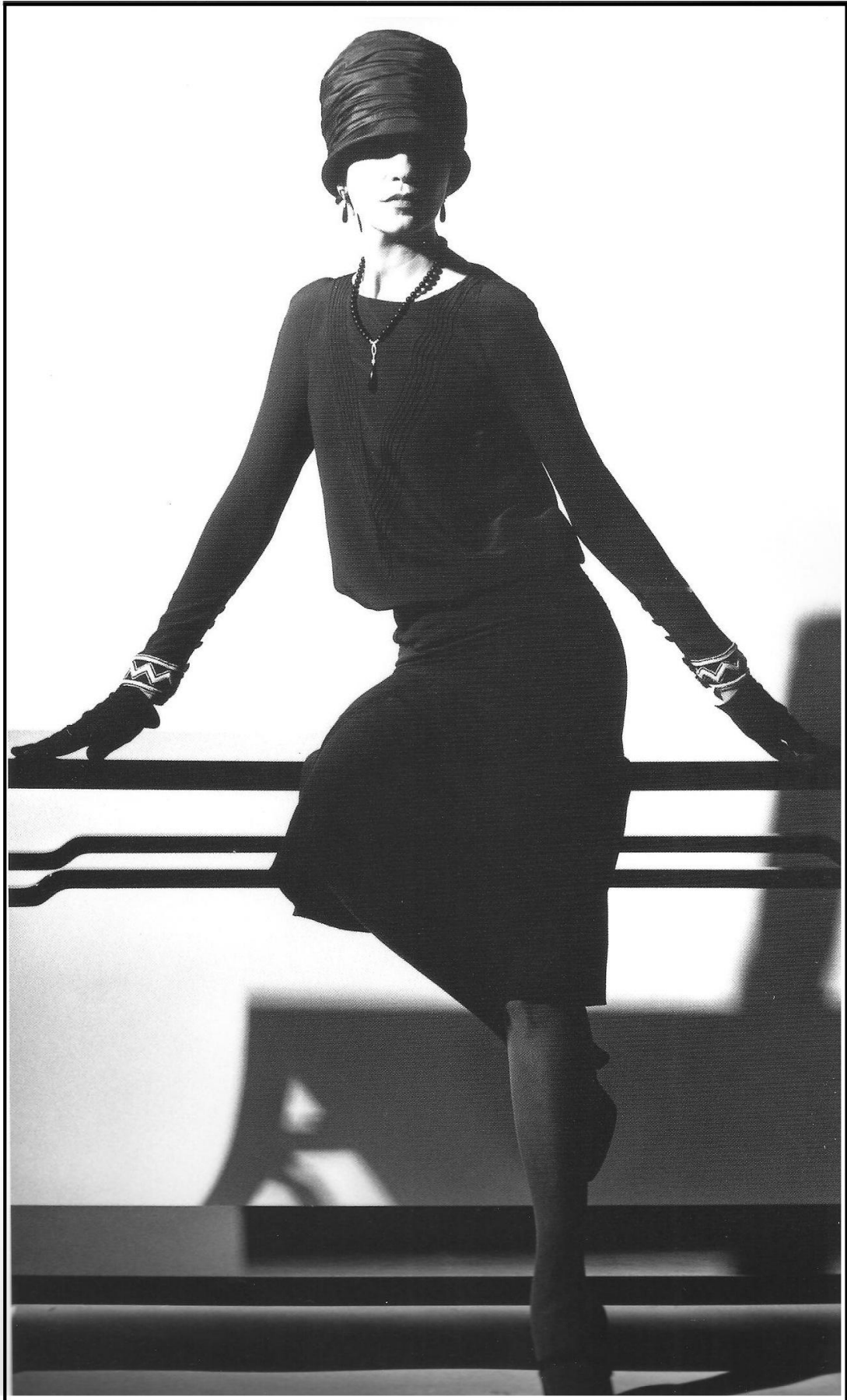
Wilén Linda & Alsén, *Hur skapas en trend? – En kreativ process eller konsekvens av en ekonomisk strategisk drivkraft?*, (Borås, Textilhögskolan, 2010)

Bilaga 1: Bott Daniéle, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 17

Bilaga 2: Bott Daniéle, Chanel, collections and creations, (New York, Thames & Hudson, 2005), 170



Bilaga 1: En av de första Chaneldräkterna från Channels vår/sommar kollektion 1935. Fotot taget av Horst P. Horst för franska Vouge



Bilaga 2: "Den lilla svarta", en rekonstruktion från en design daterad 1926 av Karl Lagerfeldt