

Nadrealizam: umjetnost i moda (osvrst na rad Else Schiaparelli)

Štefica Kruljec*, dr. sc. Katarina Nina Simončić, doc.**

*Studentica diplomskog studija Teorije i kulture mode na Tekstilno-tehnološkom fakultetu / kolegij: Moda XX. stoljeća
steficakruljec@gmail.com

**Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Tekstilno-tehnološki fakultet, Sveučilište u Zagrebu,
Prilaz baruna Filipovića 28a, Zagreb 10000.
nina.simoncic@ttf.hr

Sažetak: Ovaj rad se bavi nadrealizmom kao revolucionarnim pokretom koji paralelno nastupa u umjetnosti i modi 20-ih, te doseže vrhunac 30-ih godina prethodnoga stoljeća. Međutim, njegov utjecaj ne nestaje već se revitalizira u današnjoj modi. Temeljna postavka nadrealizma jest da se sve norme koje su vezane uz tradiciju treba srušiti. Modni dizajn Else Schiaparelli se pojavljuje kao most koji povezuje umjetnost i dizajn nadrealizma. Njezin rad je pobuna protiv konvencionalnog modnog stvaralaštva tog doba, a utjecaj koji je izvršila u navedenom području vidljiv je i u današnjem dizajnu.

Ključne riječi: nadrealizam, avangarda, Elsa Schiaparelli, identitet, maskerada

1. UVOD

Kada se govori o nadrealizmu, govori se o jednom revolucionarnom pokretu koji se ne može sagledati izvan društvenog i kulturalnog konteksta, od kojeg je neodvojiv. Također, nadrealizam se ne može promatrati izdvojeno od pravaca koji su mu prethodili – posebice je pod utjecajem dadaizma. Međutim, neodvojiv je i od preferencija u umjetnosti 19. stoljeća prema kojima stvara stav apsolutne, radikalne negacije. Sve norme i pravila koji su vezani uz tradiciju treba srušiti. 'Baudelaire kuje u zvijezde crnu Veneru upravo zato što je klasična Venera bijela.' (Ortega y Gasset 1925:66) Zašto se u nadrealizmu nailazi na ono što Ortega y Gasset naziva 'dehumanizacijom', na ikonoklazam, iracionalno i automatizam? Upravo stoga što je riječ o novoj umjetnosti koja nastoji srušiti staru. Iako se, paradoksalno, nailazi na 'oduševljenje sa umjetnošću koja je najudaljenija u prostoru i vremenu – oduševljenje prema pretpovijesnome i divljem primitivizmu.' (Ortega y Gasset 1925:68) Zašto? Upravo stoga što se kod nje ne nailazi ni na kakvu tradiciju, ona je *jednostavna*. Trijumf umjetnosti s početka 20.-og stoljeća, pa tako i nadrealizma, jest upravo u njezinom samoporicanju. Ona se sama sebi izruguje tako što ismijava pretjerano prisutstvo *ljudskosti* u tradicionalnoj umjetnosti. Kako na polju umjetnosti, tako i na polju modnog dizajna. Umjetnost i dizajn mogu *spasiti* čovjeka samo tako da ga odgurnu od ozbiljnosti svakodnevnog života, da ga ponesu u infantilni svijet imaginacije, fantazija – da ga odvedu u iracionalno. To se nikako ne smije protumačiti kao da je umjetnost s početka 20.-og stoljeća nešto površno, upravo suprotno. 'Umjetnost koja se oslobodila ljudskog patosa postala je nešto bez ikakvih posljedica – naprosto umjetnost, bez ikakvih drugih pretenzija.' (Ortega y Gasset 1925:78)

Nadrealizam se, kao pokret, ne pojavljuje samo u umjetnosti već se širi na šire područje djelovanja – pojavljuje se istovremeno i u književnosti, poeziji, glazbi, kazalištu, modi – u svakodnevnom i sveobuhvatnom životu.

Nadrealizam je prosvjed protiv normi što ih je postavilo prethodno razdoblje. On je svjesni antagonizam prema tradicionalnim stilovima. Svrha nadrealizma nije postati samo još jednim stilom u umjetnosti, međutim, danas svjedočimo neuspjehu po tom pitanju. Dizajn Else Schiaparelli jest također prosvjed protiv već uspostavljenih normi u dotadašnjem dizajnu. Njezina suradnja sa nadrealističkim umjetnicima čini značajan dio njezina stvaralaštva. Odjeća koju dizajnira ne odgovara konvencionalnom modnom dizajnu tog vremena. Njezin *nadrealističan* dizajn pojavljuje se gotovo u isto vrijeme kada Coco Chanel lansira svoju 'malu crnu haljinu' koja je svojom *jednostavnošću* u apsolutnoj suprotnosti *živom* dizajnu Else Schiaparelli.

Na samom početku rada naglasak se stavlja na razlike, ali i sličnosti, dvaju pravaca koji se često u literaturi prikazuju zajedno kao dva najznačajnija pokreta rane avangarde – a to su dadaizam i nadrealizam. Za potvrdu navedenog mogu poslužiti dvije knjige koje - iako se primarno bave navedenim pokretima/pravcima u kontekstu vezanom uz umjetnost – akcentiraju utjecaj dadaizma na nadrealizam te samu asimilaciju pojedinih dadaističkih koncepata unutar nadrealističkog stvaralaštva. To je knjiga

Maria de Michelia koja nosi naslov *Umjetničke avangarde XX. stoljeća* te knjiga Davida Hopkinsa *Dada i nadrealizam: Kratki uvod*. Obje knjige analitički pristupaju ovim pravcima naglašavajući njihove temeljne karakteristike upotrebom odgovarajućih navoda i komentara.

Nadalje, ovaj rad donosi ideje iz knjige Jose Ortega y Gasseta *Dehumanizacija umjetnosti* koja nije izravno vezana uz ove pokrete pošto nastaje malo nakon njihova djelovanja, ali upravo stoga je od velike važnosti. Gotovo da se može reći da govori o avangardnoj umjetnosti 'iz prve ruke' te ukazuje, ili pretkazuje, njezine temeljne probleme, ali i njezinu budućnost. Također, baveći se nadrealizmom, neizostavno je ukazivanje na međusobnu suradnju umjetnosti i mode. To se iznosi u tekstovima iz *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion* koji se bave navedenom problematikom. Riječ je o suradnji gdje se moda ne smije shvaćati kao inferiorna umjetnosti već kao dvije ravnopravne struje koje djeluju simultano. Sam modni dizajn Else Schiaparelli, te njezina suradnja s nadrealističkim umjetnicima, ukazuje kako odjeća može poslužiti kao snažno oružje prenošenja poruka, ideja i identifikacije.

Tekstovi iz časopisa *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture* te iz *Encyclopedia of Clothing and Fashion* koju uređuje Valerie Steele¹ i knjiga koja nosi naslov *Icons of Fashion* Gerde Bauxbaum iznose sažeti prikaz biografije Else Schiaparelli. Također, kroz njih se može objasniti njezin rad te njegove temeljne karakteristike koje ga čine toliko različitim, posebnim.

2. DADAIZAM – TATA NADREALIZMA²

'Dada i nadrealizam žive i dalje, ...'

David Hopkins, *Dada i nadrealizam: Kratki uvod*

'Dada i nadrealizam bili su povijesno povezani, ali i suprotstavljeni. (...) Dada je pokušala da ukine umjetnost, a da je ne ostvari; nadrealizam je htio da ostvari umjetnost, a da je ne ukine.'

Guy Debord, *Društvo spektakla*

U dadaizmu umjetnici koriste banalne predmete svakodnevice kako bi se naglasila želja za pomirenjem svijeta života sa svijetom umjetnosti. Pokret je okarakteriziran pobunom protiv ne-morala koji vlada društvom, zagovaranjem apsurdna, promidžbom nihilizma, odbacivanjem svih tradicionalnih vrijednosti. To je međunarodni umjetnički pokret koji je nastojao odbaciti tradicionalna buržoaska shvaćanja umjetnosti što se nastavlja i kroz nadrealizam, iako ne u potpunosti na isti način. *'Na dadu se gleda kao na ikonoklastički i borben pokret, dok je nadrealizam slično antiburžoaski po duhu, ali dublje uronjen u bizarno.'* (Hopkins 2005:II)

Iako su to dva zasebna pokreta, često se promatraju istovremeno. Dadaizam je zapravo postavio temelje nadrealizma. Dadaizam uživa u kaosu i fragmentaciji života dok je nadrealizam *obnoviteljski* (Hopkins) – vraćanje mitologiji i pokušaj njezine ponovne uspostave, ali na moderan način. Međutim, i dada i nadrealizam su dijelili primarno avangardno uvjerenje da društveni (a i politički) radikalizam mora ići *ruku pod ruku* sa umjetničkom inovativnošću. Ta inovacija podrazumijeva da nije bitno samo estetsko zadovoljenje normi već umjetnost kao takva treba utjecati na sam ljudski život tako da ga mijenja – da mijenja stavove, mišljenja, odnosno, da potakne na reakciju, na aktivno djelovanje. Dakle, nadrealizam je naslijedio od dadaizma kritiku autonomne umjetnosti. Oba pokreta žele izbrisati temeljnu distinkciju između umjetnosti i života, a to je temeljna pretpostavka avangarde.

Dadaizam i nadrealizam djeluju putem javnih publikacija i događaja čime se uspostavlja dijalog između umjetnosti i života. Međutim, dok je nadrealiste privlačila nesvjesna imaginacija, ono iracionalno, dadaisti su skloniji materijalnim šokovima: *'dadaisti su dvojili oko vrijednosti intelekta i u pretjeranom racionalizmu vidjeli djelomičan uzrok ljudskog sunovrata, dok su nadrealisti, paradoksalno, upotrebljavali visoko intelektualna sredstva za ispitivanje nesvjesnih fenomena.'* (Hopkins 2005:28) U dadaističkom i nadrealističkom stvaralaštvu umjetničke su se discipline međusobno prožimale, kako tekstualno tako i izvedbeno i vizualno. Međutim, dadaističko korištenje slučaja se suprotstavlja s nadrealističkim korištenjem automatizma. Automatizam u pisanju odnosi se na samu brzinu pisanja, odnosno stvaranja, koja je jednaka brzini ljudskog mišljenja. (Hopkins 2005) On nastaje bez prethodnog planiranja, osmišljavanja, razmišljanja uopće. Dakle, bilo kakva racionalna svijest

¹ Valerie Fahnestock Steele (r. 1955.) – povjesničarka mode, kustosica i direktorica Muzeja na Fashion Institute of Tehnology u New Yorku, urednica *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* – časopisa kojeg je osnovala 1997., autorica mnogih knjiga vezanih uz područje mode.

² Koristim izraz *tata* jer postoji tumačenje riječi *dada* kao onomatopeje dječjeg tepanja.

ili misao je potisnuta, odbačena u korist iracionalnog. Nadrealistički automatizam akcentira važnost individualne psihe, dok dadaizam naglašava djelovanje koje je odvojeno od utjecaja čovjeka. Također, dadaistički *ready-made*³ u suprotnosti je s nadrealističkim objektom. Dok je *ready-made* oslobodio objekte hijerarhije nametnute umjetnosti kroz povijest te ih ironično re-estetizirao pretvarajući 'obične' predmete u konceptualnu provokaciju koja čeka da ju promatrač protumači, nadrealistički objekt slijedi umjetničke konvencije te akcentira svoj psihološki karakter. Bit dadaističkog koncepta *ready-madea* je savršeno objasnio Marcel Duchamp⁴ ovim pojašnjenjem: '*Nije bitno da li je gospodin Mutt⁵ svojeručno napravio fontanu ili ne. On ju je odabrao.*'

Walter Benjamin u svojem djelu *Passagenarbeit* piše o nadrealizmu kao o 'istinskom, kreativnom nadilaženju vjerskog prosvjetljenja' njegovom transformacijom u 'profano prosvjetljenje materijalističke, antropološke inspiracije'. Benjaminu naročito fascinira fotomontaža koja je bila nadrealistička metoda *par excellence*. Adorno, koji dijeli mišljenje s Benjaminom kako je estetski doživljaj fundamentalan odgovarajućem filozofskom razumijevanju, ne slaže se u tome da je nadrealizam u potpunosti asimilirao Freudove postavke psihoanalize. Nadrealisti rade prema načelu automatizma, baveći se onim nesvjesnim, iracionalnim, ali ne pridaju važnost njegovoj interpretaciji, pojašnjenju. To je jedna od temeljnih razlika dadaizma i nadrealizma, ali može se reći, i jedan od propusta ovog pokreta. Također, nadrealizam naglašava svoju univerzalnost dok, paradoksalno, ostaje uglavnom europskim pokretom. On želi promijeniti društvo, ali ostaje ograničen na uži krug pristalica. Tek se danas može svjedočiti o njegovom ponovnom procvatu.

3. DEHUMANIZACIJA U UMJETNOSTI I MODI

Kao što Jose Ortega y Gasset u svojoj knjizi *Dehumanizacija umjetnosti*⁶ (1925.) navodi da 'svaki novorođeni stil prolazi kroz stadij karantene', tako se može reći da i nadrealizam nailazi na istu sudbinu. Neprihvatanje, odbijanje ili negodovanje su česte reakcije na susret s nadrealizmom kao jednim radikalno revolucionarnim pokretom u umjetnosti, ali isto tako i u modi. Ortega y Gasset također navodi kako je 'sva moderna umjetnost nepopularna', ali to nije nešto slučajno. Nadrealizam, kao i drugi avangardni pokreti koji su mu prethodili, polaze od šoka i novosti kao uzroka i svrhe svoga djelovanja. On je osuđen na 'antipopularnost' stoga što ga velika većina 'ne razumije' (Ortega y Gasset). Iako, paradoksalno, nadrealizam danas nailazi na široko prihvatanje te se mnogi autori referiraju na njegove radikalne postavke, kao što su automatizam, uključivanje snova i psihoanalize u stvaralaštvo.

'U umjetnosti, kao i u moralu, ono što valja uraditi ne ovisi o našoj osobnoj procjeni; mi moramo prihvatiti imperativ koji nalaže vrijeme.'

Ortega y Gasset, *Dehumanizacija umjetnosti*, str. 24.

Zašto je toliko važna knjiga *Dehumanizacija umjetnosti* Ortege y Gasseta pri bavljenju temom kao što je nadrealizam? Upravo stoga što je pisana 1925. godine, godinu dana nakon formalne pojave nadrealizma s Bretonovim *Prvim manifestom*, te se bavi 'novom umjetnošću', govori o prekidu s tradicionalnim načinom shvaćanja umjetnosti. Riječ je i o novoj vrsti umjetnika koji 'drsko nasrće izopačujući stvarnost, drobeći njezin ljudski aspekt, dehumanizirajući je'. (Ortega y Gasset 1925:35) Ortega y Gasset zagovara napuštanje prethodne klasične umjetnosti koja je nužno realistična; smatra kako umjetnost ne treba biti mimetička već se kroz nju treba progovarati o društvenim problemima. Upravo to karakterizira nadrealizam - prekid s realnošću, s racionalnim, zagovaranje ikonoklastičkog prikaza, protivljenje principu *l'art pour l'art*⁷, umjetnost temeljena na iracionalnom, na snovima, 'potreba da se pobjegne od stvarnosti i da se ona izigra'. (Ortega y Gasset 1925:55)

'Slikar se od slikanja stvari okrenuo slikanju ideja. On zatvara oči na vanjski svijet i usredotočava se na subjektivne slike u vlastitome duhu.' (Ortega y Gasset 1925:59) Može se reći da je Ortega y Gasset upravo u ovim rečenicama sazeo sve ono što nadrealizam predstavlja kada je riječ o umjetnosti, ali isto tako, ova se 'formula' može proširiti i na područje mode. Sama Elsa Schiaparelli tome svjedoči svojim radom i dizajnom.

³ *Ready-made* – gotovi predmeti iz svakodnevnog života pretvoreni u umjetnička djela

⁴ Marcel Duchamp - godine 1916. inicijator je newyorkškog pokreta Dade u okviru kojega eksperimentira s različitim tehnikama i izlaže svoje prve radove tipa *ready-made*. Poslije 1919. godine pridružuje se nadrealistima u Parizu. Raznovrsnošću svoga djela i svojim teoretskim člancima, jedna je od najutjecajnijih ličnosti u suvremenoj umjetnosti.

⁵ R. Mutt – pseudonim kojeg koristi M. Duchamp, pretpostavlja se da je nastao od naziva *J.L. Mott Iron Works* koji je bio oznaka proizvođača pisoara.

⁶ Jose Ortega y Gasset, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*, Litteris, Zagreb 2007.

⁷ Franc. *umjetnost radi umjetnosti*, Theophile Gautier prvi koristi kao slogan, međutim, izraz se pojavljuje puno ranije u zapisima Victor Cousina, Benjamin Constanta i Edgar Allan Poea.

4. UMJETNOST I MODA

Umjetnost i moda su međusobno povezane jednom snažnom vezom koja je prisutna dugi niz godina. Umjetnost – kao što su slike, ali isto tako i ikonografija – nam mnogo govori o statusu i ulozi mode kroz prethodna vremena. Sama činjenica da slike (*images*) ljudi prilikom nošenja odjeće čine bitnu ulogu u umjetnosti, služi kao očita potvrda prethodno navedenog. Međutim, ovaj rad se ne bavi takvom vršću povezanosti. Ovdje je riječ o međusobnom utjecaju umjetnosti na modu, te obrnuto. Riječ je o suradnji gdje se modu ne smije shvaćati kao inferiornu umjetnosti već kao dvije ravnopravne struje koje djeluju simultano. Sam modni dizajn Else Schiaparelli, te njezina suradnja s nadrealističkim umjetnicima, ukazuje kako odjeća može poslužiti kao snažno oružje prenošenja poruka, ideja i identifikacije. Početkom dvadesetog stoljeća, s avangardom, počinju nestajati granice između ove dvije prakse, a danas se može reći kako one gotovo da i ne postoje.

Još je jedna karakteristika zajednička umjetnosti i modi, a to je utjecaj vodećih promjena u funkcioniranju društva. Posljedice Industrijske revolucije uvelike su ostavile trag na području obje sfere sa svojom pojavom u drugoj polovici devetnaestog stoljeća. Dolazi do serijske proizvodnje predmeta, jačanja kapitalizma. Stoga se javlja želja u umjetnosti, a isto tako i u modi, za povratkom ručno rađenih objekata, odnosno odjevnih predmeta. Ta želja je istovremeno i neka vrst otpora prema vodećim normama tog doba. Sam nadrealizam ne želi biti smatram novim *stilom* već želi biti pokret, i to revolucionaran pokret s radikalnim promjenama. Nešto slično tome pojavljuje se 50-ak godina kasnije, odnosno 1980-ih godina s pojavom dekonstruktivizma u modi. Sandra L. Rosenbaum u svom tekstu *Dress and Art: Western* navodi kako do eksplicitne povezanosti mode i umjetnosti dolazi s radom Charles Frederick Wortha (1825.-1895.): 'Umjetnost i odjeća su ujedinjene i nošene kao osobna umjetnička forma.'⁸ Nadalje, Rosenbaum navodi kako se Paul Poiret (1879.-1944.) razvija u Parizu svjestan toga da je on centar za oboje, i visoku modu i umjetnost. Poiret vjeruje da se umjetnik i dizajner trebaju međusobno nadopunjavati. Na istom se tragu pojavljuje rad Sonie Dalauney (1885.-1979.) koja je bila dio avangardnih umjetnika koji dolaze u Pariz početkom 20.-og stoljeća s ciljem istraživanja koncepata moderniteta i efekata Industrijske revolucije, kao što su brzina i mehanizacija. Ona sa svojim suprugom, umjetnikom Robertom Delauneyjem istražuje nove koncepte u slikanju – disonantne boje fovizma i fragmentarno slikarstvo kubizma. 1913. godine Sonia radi '*simultanu haljinu*' koja može poslužiti kao odličan primjer zajedništva umjetnosti i mode.

Elsa Schiaparelli je ipak jedan od najznačajnijih primjera brisanja granica između mode i umjetnosti. Njezina suradnja s Salvador Dalijem te Jean Cocteaujem predstavlja stapanje ovih dviju podjela u jednu zajedničku formu. Fascinacija jest ključ za njihovo stvaralaštvo. Nadrealiste, pa tako i Elsu Schiaparelli, fasciniraju iracionalni elementi stvaranja, snovi, psihoanaliza. Njezin modni dizajn jest otpor prema uspostavljenim normama mode tog vremena. Ona preispituje granice i ograničenja. Isto to rade i nadrealisti. Njezina odjeća jest oboje, i umjetnost i moda. Ona je također pod utjecajem promjena u društvu koji se događaju u poslijeratnim i međuratnim godinama. Ona, baš kao i nadrealisti, stvara s ciljem kritičkog osvrta na iskrivljene vrijednosti vladajuće klase. Njezin je dizajn nekonvencionalan i često šokantan, neočekivan. Utjecaj nadrealizma na njezin dizajn jest eksplicitno prisutan na njezinim haljinama, modnim dodacima i nakitu. Povlačenje granica? Ne, njihovo brisanje. Kada govorimo o povezanosti između mode i umjetnosti, tada govorimo o jednoj dugoj suradnji. Kao potvrda navedenog mogu nam poslužiti i dvije izložbe održane pred sam kraj prošlog stoljeća: Biennale *Art and Fashion* iz 1996. održano u Firenci i izložba *Addressing the Century: 100 Years of Art and Fashion* u londonskoj Hayward Gallery 1999. godine. Također, poznata je fascinacija Saint-Laurenta radom Mondriana 70-ih godina, Versaceova inspiracija Lichtensteinom, itd.

5. ELSA SCHIAPARELLI – BIOGRAFIJA

⁸ Sandra L. Rosenbaum, *Dress and Art: Western*, Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10 – Global Perspectives, Part 3: Dress and the Arts Worldwide



Slika 1: Portret Else Schiaparelli (1890-1973) dok nosi prepoznatljivi *Shoe Hat*

Za razumijevanje rada Else Schiaparelli (Slika 1) važan je društveni kontekst unutar kojeg se on pojavljuje. Ona je često shvaćena kao *outsajder* u pariškoj visokoj modi u međuratnim godinama, iako, danas je poznato koliko je njezin utjecaj bio značajan u tom području. Elsa Schiaparelli je rođena 1890. godine u Italiji, u Rimu te tamo završava studij filozofije. 1913. prvi puta napušta Italiju i odlazi u London gdje se 1914. godine udaje te seli u New York. 1920. godine njezin je suprug napušta i ostavlja samu s kćeri. Elsa se seli natrag u Europu, smješta se u Pariz, tamo upoznaje Paul Poireta te očajna zbog neimaštine u kojoj se nalazi uključuje se u modu koja postaje njezina životna strast. U svojoj ranoj karijeri, uz pomoć Poireta, počinje dizajnirati odjeću za male modne kuće. 1925. godine, prije otvaranja svog salona 1927., dizajnira prvu kolekciju koja se sastojala od ručno pletene *trompe l'oeil*⁹ sa veoma uspješnim crno-bijelim 'leptirovim čvorom' koji je ilustriran u *Vogue*-u i odmah prodan u Ujedinjenim Američkim Državama. Njezine kasnije zbirke proširuju se i uključuju haljine i odijela, kupače i skijaške kostime i sportske jakne. Njezin šešir pod nazivom *Mad Cap* iz ranih 1930-ih proširio se na američko tržište te se isto kao i 'leptir vesta' počinje kopirati na masovnom tržištu.

U kasnim 1920-ima i ranim 1930-im Schiaparelli dizajnira kupače kostime, baš kao i njezina konkurentica Coco Chanel. Elsinu kostimi temeljeni su na geometrijskim oblicima i elegantnijim linijama. Iako će Elsa kasnije više stavljati naglasak na provokaciju i nekonvencionalnost, ove karakteristike su obilježile i njezin dizajn u kasnim 1930-ima: inovativna upotreba tkanina, često sintetička; upadljiv kontrast boja, ekscentričan nakit i odijela. Ono što je značajno za njezin dizajn jest da je ona i u teškom poslijeratnom razdoblju, uspješno prodavala svoj dizajn na američkom tržištu. Paradoksalno, što je njezin dizajn postajao sve više ekscentričan, to je bolje rastao interes za njega, čak i od strane konzervativne klijentele. Unatoč Elsinom ugledu umjetnice-dizajnerice, ona je uvijek bila komercijalno uspješna. (Evans 2005:148)

Iako Schiaparelli unosi veliku inovaciju u upotrebi materijala, njezin dizajn nikada nije bio pretjerano tehnološki unaprijeđen. Ona u svom dizajnu rađe naglašava teme kao što su maskenbal, lukavost i igra koje su usko povezane s promijenjenom ulogom žene u međuratnim godinama te s utjecajem avangardnih pokreta, posebice nadrealizma. 1935. godine Schiaparelli smješta svoj 'atelje' u Place Vendôme čiji je interijer uređen uz pomoć Salvador Dalija. Iste godine Elsa započinje sa tematskim kolekcijama, što je još jedna njezina značajna inovacija. Prva od njih je ona pod nazivom *Stani, gledaj i slušaj* (*Stop, Look and Listen*), a zatim slijede: *Glazbena kolekcija* (*Music Collectin*) iz 1937. godine, kolekcija *Cirkus* (*Circus Collection*) iz 1938. (proljeće), *Pagan* kolekcija iz iste godine (jesen) te kolekcije *Zodijak* ili *Sretne zvijezde* (*Lucky Stars*) 1938/39. i kolekcija *Moderna komedija* (*Commedia dell'Arte*) za proljeće 1939. Njezine 'revije' opisom više odgovaraju predstavi ili *showu* nego klasičnom predstavljanju odjeće na modelima. (Evans 2005:146) Iz samih naziva kolekcija može se iščitati da se ovdje ne radi

⁹ Trompe l'oeil – franc., izraz koji bi u prenesenom značenju značio *zavarati oči*

o klasičnoj modi koja je tada bila prisutna u Parizu, centru visoke mode. Ovdje je riječ o preispitivanju klasičnih karakteristika u modi, riječ je o uvođenju noviteta, konačno, riječ je o umjetnosti koja se prenosi, odnosno, unaša u modni dizajn. Ona u predstavljanje svojih kolekcija ugrađuje akrobacije, trikove, šale, glazbu i svjetlosne efekte koji sve to drammatiziraju i čine življim. U kolekciji *Cirkus* značajna je crna haljina sa podstavom kojom je formiran oblik ljudskog kostura. Schiaparelli kao da je predvidjela problem današnjih modela koji izgledom nisu jako različiti od ove haljine. Za tu kolekciju također izrađuje bolera izvezena temama iz cirkusa. Za kolekciju *Zodijak*, čiji nastanak neki povezuju s tim što je Elsa praunuka astronoma, dizajnira odijelo-ogledalo na kojem su izvezeni izokrenuta barokna ogledala sa dijelovima pravih zrcala. Može se reći da Schiaparelli ovdje preispituje ideju pogleda koja je danas toliko prisutna, kako u modi, tako i u svakodnevnom životu. Ovdje sama odjeća promatra promatrače prilikom njihovo promatranja iste. Pogled je izokrenut.



Slika 2: Parfem *Shocking* (1937) - dizajn Leonor Fini, baziran na obliku torza Mae West

1937. godine Schiaparelli lansira parfem *Shocking* (Slika 2) koji se nalazi u bočici dizajniranoj prema torzu Mae West sa mjernom trakom oko vrata pričvršćenog gumbom s oznakom S na prednjoj strani. Dakle, ponovo se može iščitati veoma eksplicitna poruka koju nam Elsa prenosi preko samog naziva – njezin cilj je šokirati. Iste godine, Elsa dizajnira još nekoliko 'šokantnih' odjevnih predmeta, kao što je muški crni sako sa izvezenim usnama na džepovima, zatim *Shoe Hat* (*Šešir cipela*) (Slika 1) koji je proizašao iz suradnje sa Dalijem te dolazi u dvije varijante: cijeli crn i crn sa 'šokantno' ružičastom potpeticom. Tijekom svog boravka u New Yorku prilikom trajanja Prvog svjetskog rata, Schiaparelli upoznaje Francis Picabiu (dadaistički umjetnik, kasnije i nadrealistički) koji ju upoznaje s Man Rayjem. Man Ray je fotografirao za časopise *Vogue* i *Harper's Bazaar* pa su se tamo mogle pronaći i fotografije Schiaparellinih 'neobičnih' šešira. Schiaparelli zauzvrat zapošljava mnoge nadrealističke umjetnike. Primjerice, Alberto Giacometti za nju izrađuje broševe, spisateljica Elsa Triolet radi nakit za Elsu, ali i druge dizajnere visoke mode, Meret Oppenheim dizajnira posude obložene krznom (*Le Déjeuner en fourrure*, 1936.), Christian Berard ilustrira Schiaparellin dizajn i naslovnice za otvorenja njezinih revija. Također, iznimno je važna njezina suradnja sa Jean Cocteuom čije crteže koristi kao inspiraciju za svoj dizajn. Ipak, suradnja koja je najznačajnija i najupečatljivija jest ona sa Salvador Dalijem. 1936. godine ona dizajnira haljinu sa ladicama – džepovi su postavljeni horizontalno sa gumbima u obliku ručki za ladice – što se može vidjeti na Dalijevim slikama, zatim, haljina s jastogom te već spomenut *Šešir cipela* iz 1937. (Slika 4)

Schiaparelli dizajnira pojedine stvari, koje se povezuju s nadrealističkim pokretom, sama: primjerice crne antilop rukavice s apliciranim crvenim zmijskim noktima inspirirana Man Rayjom (Slika 3), torba u obliku telefona inspirirana Dalijem i kapa u obliku mozga izrađena od valovitog ružičastog baršuna; gumbi u obliku kikirikija, lokota i papirnatih isječaka, raznobojne perike koordinirane s haljinama, te tkanina dizajniran tako da oponaša novinski print koji ispisuje Schiaparellinu vlastitu recenziju na nekoliko jezika. (Evans 2005:147)



Slika 3: 'Nadrealističke' rukavice (1936.)

Schiaparelli dizajnira inspirirana vojnim temama što je rezultat njemačke okupacije Pariza 1940. godine kada se ona seli u Sjedinjene Države. 1945. godine se vraća u Pariz, ali je u međuvremenu predstavila kolekciju *Cash and Carry*. Elsa je postigla uspjeh na oba kontinenta, i u Europi – Pariz i SAD-u – New York. Međutim, njezin povratak u Pariz obilježen je promjenom u njezinom stilu. Od 1945. godine Elsa stavlja naglasak na oblik i draperiju tkanina te na neobične krojeve. Bretonov cilj je bio pomirenje realnosti i snova u jednu novu vrstu realnosti – nadrealizam. Isti cilj zagovara i Elsa u svojem dizajnu.

Jean Cocteau u intervjuu za *Harper's Bazaar* 1937. godine govori o 'Schiap'¹⁰ ovako: 'Njezina ustanova u Place Vendôme je vražji laboratorij. Žene koje tamo odlaze upadaju u zamku, i izlaze maskirane...' (Bauxbaum 1999:43) Coco Chanel, 'neosporna kraljica pariške visoke mode', opisuje Elsu Schiaparelli ovako: 'talijanska umjetnica koja radi odjeću'. Coco Chanel nije mogla prikriti trag zavisti prema Schiaparellinom uspjehu. (Bauxbaum 1999:42) Elsin odjeća je isijavala nemoralnim, nekonvencionalnim stilom, ironijom i provokacijom koja je u potpunoj suprotnosti prema Chanelinim jednostavnim, praktičnim i funkcionalnim linijama. Schiaparelli nije nastojala ženi dati stil, glamur, eleganciju, ženstvenost jer smatra da ona to već ima. Upravo stoga, ona nastoji privući pažnju svojim dizajnom, te joj veza s nadrealizmom u tome pomaže - uz nadrealističke ideje ona pronalazi svoj put i svoju inspiraciju. Posebno je važna njezina suradnja s Salvador Dalijem (1904-89), već navedenim Jean Cocteauom (1889-1963) te Man Rayjem (1890-1977). Njezine se kolekcije '*Cirkus*' i '*Glazbeni instrumenti*' zasnivaju na iracionalnim, imaginarnim temama kao njihov *leitmotiv* ukazujući na utjecaj nadrealističkih umjetnika na Schiaparellin dizajn.



Slika 4: Salvador Dali je utjecao na Elsin dizajn te su ostvarili uspješnu suradnju (*Lobster dress 1937.*)

¹⁰ Nadimak od Else Schiaparelli, tako su je zvali njezini najbliži prijatelji.

Schiaparellin dizajn polako gubi svoju snagu pojavom Cristóbal Balenciage i Christian Diora koji 1947. lansira svima dobro poznat *New Look*¹¹. 1954. Schiaparelli zatvara svoj salon, paradoksalno, iste godine kada se Coco Chanel vraća u prijestolnicu visoke mode.

5.1. PITANJE RODA, IDENTITETA I ULOGE MASKE U DIZAJNU ELSE SCHIAPARELLI

'Želimo li razmotriti zrcalo po sebi, u konačnici ćemo samo naći predmete koji se nalaze na njemu. Želimo li dohvatiti te same predmete, u konačnici ćemo pasti u zrcalo. To je sva povijest spoznaje.'

Jean Baudrillard, *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti* (citat: Nietzsche)¹²

Maska, preispitivanje identiteta, ogledala i performativnost čine *leitmotif* Schiaparellina dizajna u međuratnim godinama. Međutim, iste karakteristike mogu se iščitati u interijeru njezina salona, na njezinim performativnim revijama te u njezinom profesionalnom i društvenom životu koji je bio ambivalentan – s jedne strane, riječ je o pariškom visokom društvu intelektualaca, a s druge, o boemskom društvu pripadnika nadrealističkog umjetničkog pokreta.

Caroline Evans u svojem tekstu *Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject* pod pojmom decentriranog subjekta podrazumijeva pojavu koja je asimilirana unutar samog stanja u svijetu nakon prvog svjetskog rata kada prevladava nesigurnost, nestabilnost, površnost i banalnost. Identitet 1920-ih i 1930-ih godina percipiran je kao konzervativan, stoga ne treba čuditi što je Schiaparellin dizajn naišao na takvo negodovanje. Žene imaju pristup *make-upu* i modnim odjevnim predmetima, što je smetalo društvene komentatore: *'maskirane ružem i rumenilom, sve su žene jednako sumnjive.'* (Evans 1999:19) Žena je počela koristiti ruž za usne, lakirati nokte, bojati kosu, pušiti i piti koktele, voziti aute i plesati samostalno u dvoranama što je onemogućilo dotadašnje razlikovanje ugledne žene od one niskog morala. Caroline Evans se koristi pojmom *New Women* koja je označavala neovisnu, *slobodniju* ženu, a Schiaparelli je upravo oličenje tih karakteristika. *'Sama Schiaparelli je bila oličenje takve New Woman.'* (Evans 1999:20) *New Woman* je 1930-ih godina postala simbolom moralne krize. Elsa je bila samohrani roditelj, napuštena od supruga, žena koja radi, odbijajući emocionalnu i financijsku podršku svojih roditelja. Ona traga za neovisnošću. U to vrijeme, na takvu se slobodu gledalo kao na 'problem'. Dakle, ne samo da njezin rad ukazuje na to već i situacije iz njezina života što se potom asimiliraju unutar njezina dizajna. 1939. Elsa predstavlja ružičasti ruž za usne koji je često nazivan 'frolich'¹³, a 1931. godine je predstavila srebrne, pepeljasto plave i crvene perike koje su se prilagođavale bojom večernjoj haljini čime destabilizira konvencionalno odijevanje i dekonstruira savez žene s prirodom čineći njezinu ljepotu artificijelnom. *'Njezin je dekonstruktivni pristup simultano šaljiv, ali i smrtno ozbiljan, a važno je to što se odvija u samom srcu konvencionalnog posla u pariškoj visokoj modi.'* (Evans 1999: 21)

Elsa, porijeklom Talijanka, dolazi u Pariz te preuzima francusko državljanstvo. Međutim, na talijanske modne dizajnere se uvijek gledalo kao na outsiders te je i sama Elsa bila žrtvom te stigme. Talijanski modni dizajneri su često optuživani za kopiranje francuske mode pa tako Coco Chanel jednom prigodom izjavljuje o Schiaparelli ovako: *'ta Talijanka koja radi haljine'* (Evans 1999:20) smatrajući je svojom velikom konkurencijom, što je Elsa uistinu i bila. Elsa se odriče svojih talijanskih korijena čime se otvara samo pitanje identiteta. Na taj se problem nailazi i kod Andre Bretona u njegovom radu *Nadja* gdje u samom uvodu postavlja pitanje *'Tko sam?'* U radu nadrealista se to pitanje pojavljuje neprestano. Dakle, sudbine mode i umjetnosti se neprestano isprepliću.

Elsa 1938. godine radi izložbu koja se odvija u fiktivnoj gradskoj ulici koja nosi naziv *Rue Surrealiste*¹⁴ u kojoj je prikazano 17 lutaka koje su poredane njezinom duljinom. Iza svake lutke se nalazi znak neke druge ulice i svaku je ukrasio neki drugi umjetnik nadrealist. Na samome otvorenju dvorana je bila zamračena tako što je svaki posjetitelj trebao iznajmiti svjetiljku na ulazu kako bi mogao vidjeti što je izloženo. Samo korištenje lutaka u Schiaparellinom radu ukazuje na njezin utjecaj na nadrealističke umjetnike koji se koriste istim kako bi otvorili pitanje seksualnosti, erotizma i fetišizma. Kao što navodi Hopkins u svojoj knjizi *Dada i nadrealizam*, nadrealizam je često napadnut od strane feministica koje ga optužuju da se prema ženama odnose kao prema objektu.

¹¹ *New Look* je naziv za Diorovu prvu kolekciju visoke mode lansiranu 12. veljače 1947., a označava izgled naglašenih grudi, uvučenog struka te istaknutih bokova – tvoreći tzv. X liniju.

¹² Jean Baudrillard, *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006., str.: 31., citat Nietzschea u svojoj metafori zrcala

¹³ Njem. fröhlich - sretan

¹⁴ Franc., nadrealistička ulica

6. IZLOŽBE

Iako su se mnoge izložbe bavile odnosom mode i umjetnosti, kao što su: *Art/Fashion* prikazana 1997. godine u Guggenheim Museum u Sohou, *Addressing the Century: 100 Years of Art & Fashion* prikazana 1999. u Hayward Gallery u Londonu; ističu se one koje se dotiču nadrealizma izravno i kojima je primarna zadaća akcentirati njegov utjecaj na modu i modni dizajn. To su: *Surreal Things: Surrealism and Design* – izložba prikazana 2007. godine u Victoria and Albert Museum u Londonu, kasnije izložena u Rotterdamu (Museum Boijmans van Beuningen, 2007/2008.) i Bilbaou (Guggenheim Museum, 2008.) te izložba *Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations* prikazana u Metropolitan Museum of Art u New Yorku. Dok prva ukazuje na međusoban utjecaj mode, umjetnosti i dizajna, druga naglašava utjecaj dizajna Else Schiaparelli na suvremeni dizajn Miuccie Prade.

Izložba *Surreal Things: Surrealism and Design* obuhvaća dizajn podija, namještaja, interijera, arhitekture, nakita, skulpture i slike. Izložci su netipični, intrigantni, smiješni, jedinstveni ili pak prijeteći. (Evans 2008:238) Samim načinom postava – predmeti nisu natrpani u izložbenom prostoru, već su pametno odabirani – otvara se polje kompleksnih povijesnih pitanja vezanih uz nadrealizam i njegovu vezu s izloženim objektima.

Tijelo i moda su insinuirani tijekom cijele izložbe, ali posebice u odjelima pod naslovom *'Displaying the Body', 'The Mannequin', 'Venus in Fur'* i *'Freud and Fashion'*. Posljednja dva se primarno odnose na dizajn Else Schiaparelli i njezin odnos i međusoban utjecaj nadrealističkih dizajnera. U odsjeku *'The Mannequin'* je izložena bambusova pozlačena krletka koju je dizajnirao Jean-Michel Frank za Schiaparellin *boutique* te je ona poslužila za izlaganje parfema. Odsjek *'Freud and Fashion'* istražuje pojam fetišizma kroz psihoanalizu. Samog su Freuda nadrealisti uzeli kao *idola*, njegova djela su im bila zvijezda vodilja kroz njihovo preispitivanje granica nesvjesnog, automatizma i iracionalnog.

Ova izložba nastoji prikazati novu estetiku koja se pojavila s nadrealizmom. Caroline Evans u članku u kojem opisuje ovu izložbu navodi kako je nadrealizam puno više od stila, on je proces i stav. (Evans 2008:242) Nadrealizam je revolucionaran, anti-konzumeristički, a to je vidljivo kroz umjetnost te posebice kroz modni dizajn Else Schiaparelli. Nadrealizam je umjetnički, modni i intelektualni pokret koji spaja ideju i dizajn.

Izložba *Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations* istražuje sličnosti i razlike između ove dvije dizajnerice – obje Talijanke, odlučne u svojem nastojanju da vlastitim dizajnom *osnaže* žene te uspostavljaju značajne veze sa svijetom umjetnosti koji na njih utječe – Elsa suradnjom s nadrealistima, a Prada sakupljajući suvremena umjetnička djela. Međutim, dok Prada radi serijski proizvedenu konfekcijsku odjeću, Schiaparelli je bila odlučna u dizajniranju nekonvencionalne odjeće po mjeri. Također, Schiaparelli je smatrala modu umjetnošću dok Prada jasno iznosi suprotno mišljenje.

Nemoguća komunikacija (*Impossible Conversations*) iz naslova izložbe odnosi se na komunikaciju koja se mogla dogoditi (ali nije) između ove dvije modne dizajnerice iz dva različita razdoblja. Izložba je popraćena kratkim filmom Baz Luhrmanna koji simulira imaginaran razgovor između Schiaparelli i Prade koji ukratko opisuje cilj ove izložbe – ukazati na veoma slične teme u njihovu radu koje se ostvaruju različitim pristupima. Izložba je organizirana u sedam tematskih cjelina: *'Waist Up/Waist Down', 'Ugly Chic', 'Hard Chic', 'Naïf Chic', 'The Classical Body', 'The Exotic Body' i 'The Surreal Body'*. Kroz navedene se teme nastoji istražiti niz značajnih karakteristika navedenih modnih dizajnerica: uporaba dekorativnih detalja u skladu s odgovarajućim društvenim apetitima, simbolička ekspresija moderniteta i feminiteta, subverzija konvencionalnih ideala ljepote kroz igru *ružnim* materijalima, djevojačka ekspresija kao pokušaj odbijanja pravila o odijevanju *u skladu s godinama*, utjecaj Istoka na modu Zapada, elegancija i glamur te utjecaj umjetnosti na modni dizajn koji se očituje u nadrealističkom ispitivanju, odnosno pobijanju, granica između realnog i imaginarnog, živog i neživog.

7. ELSA SCHIAPARELLI DANAS

Utjecaji Else Schiaparelli su posvuda: grafička pletiva Sonie Rykiel, Gianni Versace i njegovi printevi leptira i zodijska, organski elementi u dizajnu Donne Karan za kolekciju proljeće/ ljeta 2010., Rachel Wright s svojom kolekcijom *Dreamy Anatomy*, dekoracije Yves Saint Laurenta, kulturalne referencije John Galliana, iskrivljene siluete Rei Kawakubo, dizajn Alexandra McQueen, itd.

Haljina pod nazivom *Skeleton Dress* koja je nastala 1938. godine u suradnji Else s Salvador Dalijem jedna je od najčešćih inspiracija današnjim dizajnerima. Primjerice, Alexander McQueen je radio haljine koje su na sebi imale print ljudskog kostura te su značajne njegove cipele iz kolekcije za proljeće/ljeto 2009. koje su nastale pod utjecajem nadrealističke ideje. Christian Lacroix je još jedan od dizajnera koji odaje počast Elsinom dizajnu te izrađuje ogrlicu u obliku kostura koja pada preko cijelog

torza. Također, dizajneri kao što su Gary Card i Oscar Olima rade dizajn haljina za Lady Gagu koja je nastala pod izravnim utjecajem *Skeleton Dress*. Ta haljina nastaje s ciljem istraživanja tijela, a zašto je baš u današnje vrijeme dosegla toliki interes? Odgovor je poprilično jasan – danas je samo tijelo postalo inskripcija našeg identiteta. Tijelo je ono pomoću kojeg se vrši komunikacija, i to onu vizualna. Ono je postalo nositeljem svih značenja.

Druga haljina koja je posebice utjecala na suvremeni dizajn jest *Lobster dress* iz 1937. koja je također nastala u suradnji s Dalijem koji radi *Lobster Telephone* godinu dana ranije. Za Dalija je jastog afrodizijak, a sam njegov prijenos na haljinu može imati simboličko značenje – žensko tijelo kao objekt želje i požude. Samim time može se reći da se korištenjem motiva jastoga na haljini koju nosi žena otvara pitanje fetišizma koji je ključan u nadrealizmu. Alexander McQueen 2009. godine radi haljinu inspiriranu Schiaparellinom *Lobster dress*, iste godine to radi i Heal Fashion Lab, a Betsey Johnson godinu dana kasnije. U Hrvatskoj to radi Zigman koji u posljednjoj kolekciji haljina izravno prenosi motiv jastoga na tkaninu.

Također, modni dodaci koje je dizajnirala Elsa u suradnji s nadrealističkim umjetnicima su nepresušan izvor inspiracije suvremenim dizajnerima – posebice *Insect* ogrlica iz 1938. godine.

Može se zaključiti kako je Elsa svojim nekonvencionalnim dizajnom otvorila vrata inovativnim rješenjima u modi koji su uzbudljivi, drugačiji, šokantni, koji istražuju nove mogućnosti te prelaze ustaljena pravila i norme.

8. ZAKLJUČAK

Nadrealizam je avangardni pokret koji se može razumjeti kao revolucionarna ideja negacije onoga što mu je prethodilo. Njegove temeljne karakteristike su automatizam, fascinacija iracionalnim, istraživanje onog nesvjesnog do krajnjih granica, šokiranje i provokacija. Iako se uspostavlja kao samostalan pravac, kako u umjetnosti tako i modi, on je neodvojiv od dadaizma koji na njega izravno utječe. Njegove metode djelovanja putem javnih publikacija i kroz događaje te njegova estetika prijenosa svakodnevnih stvari u svijet umjetnosti konstruira jedan nov način stvaranja kojeg nadrealisti preuzimaju. Neprihvatanje, odbijanje ili negodovanje su česte reakcije na susret s nadrealizmom kao jednim radikalno revolucionarnim pokretom u umjetnosti, ali isto tako i u modi.

Ovaj rad nastoji ukazati na međusoban utjecaj mode i umjetnosti čija suradnja traje dugi niz godina. Pritom treba imati na umu da su to dvije jednakopravne kategorije koje utječu jedna na drugu stvarajući inovativna rješenja, a to je ono što karakterizira rad Else Schiaparelli. Rušenje granica konvencionalnog dizajna, istraživanje odnosa tijela i odjeće, fetišizam i provokacija, inovativnost iznad svega – to su karakteristike Else koje postiže kroz suradnju s nadrealističkim umjetnicima. Ona u svom dizajnu rađe naglašava teme kao što su maskenbal, lukavost i igra koje su usko povezane s promijenjenom ulogom žene u međuratnim godinama te s utjecajem avangardnih pokreta, posebice nadrealizma.

Elsa Schiaparelli dobiva svoj status cijenjene modne dizajnerice, i to ne samo među modernim već i konzervativnim klijentima. Njezina ekstravagancija, šokantnost i provokativnost stvaraju novi dizajn. Iako se kaže da avangarda umire mlada, Schiaparellin dizajn je zaživio. Naprotiv, danas on doseže svoj vrhunac.

POPIS LITERATURE

- Hopkins, D. (2005). *Dada i nadrealizam: Kratki uvod*, TKD Šahinpašić, Sarajevo
- De Micheli, M. (1990). *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Nakladni Zavod Matice Hrvatske, Zagreb
- Ortega y Gasset, J. (2007). *Dehumanizacija umjetnosti*, Literis, Zagreb
- Bauxbaum, G. (2005). *Icons of Fashion. The 20th Century*, Prestel Publishing, Munich-London-New York
- Steel, V. (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, Volume 3, Thomson Gale, USA, str.: 145-147.
- Breton, A. (2006). *Nadja*, Meandar, Zagreb
- Evans, C. (veljača 1999). *Masks, Mirrors and Mannequins: Elsa Schiaparelli and the Decentered Subject*, Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, Berg Publishers, Volume 3, Number 1, str.: 3-31.
- Buck-Morss, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York, str.: 122–132.
- McNeil, P: *Art and Dress, Snapshot: Elsa Schiaparelli*, Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 8: West Europe, Part 9: Peoples and Dress
- Lee Evenson, S: *Dress in Art: Worldwide*, Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10: Global Perspectives, Part 3: Dress and the Arts Worldwide
- Rosenbaum, S: *Dress and Art: Western*, , Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Volume 10: Global Perspectives, Part 3: Dress and the Arts Worldwide

Evans, C. (2008). *Exhibition Review: Surreal Things: Surrealism and Design*, Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, Berg Publishers, Volume 12, Number 2, str.: 237-244.

Miller, S. (2008). *Exhibition Review: Surreal Things: Surrealism and Design*, Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, Berg Publishers, Volume 12, Number 2, str.: 245-252.

INTERNET IZVORI

Benjamin, W: *Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia*, <http://www.generation-online.org/c/fcsurrealism.htm> (14.3.2013.)

<http://www.nywici.org/features/blogs/aloud/arts-culture---schiaparelli-prada-impossible-conversations> (14.3.2013.)

<http://hr.wikipedia.org/wiki/Dadaizam> (14.3.2013.)

<http://www.metmuseum.org/en/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/introduction> (14.3.2013.)

<http://www.youtube.com/watch?v=MfCXcbXuw4A> (14.3.2013.)

POPIS VIZUALNIH IZVORA

Slika 1: Portret Else Schiaparelli (1890-1973) dok nosi prepoznatljivi *Shoe Hat*

<http://www.fashionschooldaily.com/index.php/2011/12/01/that-gal-is-elsa-schiaparelli> (7.12.2013.)

Slika 2: Parfem *Shocking* (1937) - dizajn Leonor Fini, baziran na obliku torza Mae West

<http://www.liveauctioneers.com/item/6372446> (7.12.2013.)

Slika 3: 'Nadrealističke' rukavice (1936.)

<http://wewastetime.com/2013/04/22/schiaparelli-gloves/> <http://www.vandoak.com/2012/07/19/icons/the-success-of-surrealism-elsa-schiaparellis-fashion-legacy/attachment/gloves-by-schiaparelli/> (7.12.2013.)

Slika 4: Salvador Dali je utjecao na Elsin dizajn te su ostvarili uspješnu suradnju (*Lobster dress 1937.*)

<http://theatredecreation.com/category/mode/page/2/> (7.12.2013.)