

Avangardnost u radu Else Schiaparelli

Elvira Dizdarević

I. Uvod

Tema ovog rada se odnosi na istraživanje pojave nadrealizma kao avangardnog pokreta u sferi mode i modnih kreacija. S tim u vezi za istraživanje se odabrao rad modne kreatorke Else Schiaparelli.

U prvom dijelu rada se nastojalo iscrpno objasniti šta je to avangarda, kada se pojavljuje i šta ona u suštini označava pa su se s tim u vezi uzele teorije nekoliko autora a ponajviše Petera Bürgera koji je nadrealizam kao pokret smatrao potpuno avangardnim. Uz pomoć literaturnih podataka nastojalo se pojasniti kako je to nadrealizam avangardan stavljajući akcenat na momenat *šoka* kojeg su nadrealisti toliko voljeli.

Također u trećem poglavlju se nastoji objasniti kako to izgleda jedno avangardno djelo osvrćući se na nadrealizam koji je kroz stadije ponavljajućeg šoka izazivao reakciju publike i pretvorio se u jedan oblik društvene angažiranosti. On je uporno slao neke poruke koje smo dužni dešifrirati.

Zatim, neizostavan je dio shvatiti poimanje ljudskog tijela, u ovom radu ponajviše ženskog tijela u periodu nadrealizma kako bismo ga mogli povezati sa modom i modnim kreacijama koje su oduvijek primarno bile *ženske*. Javljaju se novi pogledi na žensko tijelo koje više nije moralo da bude rob ljepote već slobodna i rasterećena stega prošlosti.

Sve navedene karakteristike će se pratiti kroz rad Else Schiaparelli, prije svega analizirajući stanje u modnom svijetu za njenog djelovanja. Nastojće se da se kroz analizu nekih od njenih najpoznatijih kreacija dokaže da se radi o avangardnoj umjetnici koja je uvela dosta novina u modnom svijetu inspirisana radom nadrealista. Kroz analizu tih novina u njenom radu a koje su se ticale ne samo poslovnih žena i visokog društvenog sloja pokušaće se elaborirati postavljena hipoteza da je ona uistinu avangardna. Akcenat će se staviti i na njene radove koje neobično provociraju ali i na one koje pokazuju visok stepen funkcionalnosti kao i elegancije. Također nije izostavljen dio gdje se odabralo par kreacija koje pokazuju da se i ona ugledala na dadaizam. Od drugih inovacija naročito se izdvajaju šarenilo boja, njena *roza*, modni detalji i dr.

Na koncu kroz analizu odabranih radova uz pomoć literaturnih podataka pokušaće se i dokazati postavljena hipoteza.

Na samom kraju rada postavljen je i prilog fotografija njenih radova kao bi se bolje shvatila tematika ovog rad

II. Nadrealizam i avangarda

Historijski koncept avangarde do 1930. nije bio ograničen isključivo na umjetnost. On je uvijek upućivao na politički radikalizam te je bio pretpostavljen u dekadama koje prate Francusku revoluciju. Henri d` Saint Simone opisao je ulogu avangarde za umjetnika u formiranju idealnog stanja i zlatnog doba budućnosti i od tada koncept avangarde ostao je povezan sa pojmovima industrijskog i tehnološkog napretka civilizacije.

Od 1930. kulturni i politički avangardisti otišli su različitim putevima. Avangarda gubi svoju kulturnu i političku eksplozivnost i postaje alatom legitimacije, ozakonjenja, odobravanja. U istočnoj Evropi i Sovjetskom Savezu prvo je ugušena za vrijeme Staljinovog režima pa je oživljena kao kulturno nasljeđe, na zapadu u SAD-u depolitizirana kulturna avangarda proizvela je afirmiranu kulturu, najvidljiviju u pop-artu.

Iako je općeprihvaćeno da prvi termin avangarda upotrijebljava Henri d` Saint Simone, koncept avangarde se pojavljuje kao hipotetska debata između mislioca (biznismena, industrijalca) i umjetnika na kraju knjige *Opinions litteraires, philosophiques et industriels*. Na kraju umjetnik reče: „*Ujedinimo se!*“ „*Mi umjetnici ćemo služiti avangardi jer od svog oružja, moć umjetnosti je najbolja. Kada poželimo raširiti našu ideju među ljudima, koristimo liru, odu, pjesme. Mi ciljamo na srce i imaginaciju pa je stoga naš efekat najživlji i najodlučniji.*“¹

Peter Bürger, teoretičar avangarde, posebnu pažnju pridaje kritici Marxove tradicije, naročito one Benjamina i Adorna. On raspravlja o tome da je glavni cilj pokreta dade, nadrealizma i ruske avangarde poslije 1917-godine bila reintegracija umjetnosti u životnu praksu, svakodnevni život, tj. zatvaranje jaza između umjetnosti i života. On navodi kako je taj jaz nastao razvojem umjetnosti unutar buržoazije. Kako bi prevladala tu prazninu, avangarda je morala uništiti „instituciju umjetnosti“, odnosno okvir u kojem je buržoaska umjetnost nastajala, distribuirana i prihvaćana u buržoaskom društvu. Takva ideja počivala je na Kantovoj i Schillerovoj estetici o neophodnosti autonomije svih umjetničkih kreacija.² Historijska avangarda pokušala je transformirati l'art pour l'art izolaciju od stvarnosti u aktivnu pobunu koju će umjetnost učiniti produktivnom za socijalne promjene. U historijskoj avangardi, Bürger tvrdi da je buržoaska umjetnost dostigla fazu samokriticizma; ona nije samo kritikovala prošlu umjetnost kao umjetnost, već i samu „instituciju umjetnosti“ koja se razvila u buržoaskom društvu još od 18 stoljeća. Prema Bürgeru historijska avangarda nije uspjela transformisati buržoasko društvo, odnosno nije uspjela integrirati

¹ Wood, P. (2002). *Modernism and the Idea of Avant-Garde*. In: Smith, P., Wilde, C. eds. (2002). *A companion to art theory*. Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd. str 216.

² Bürger, P. (1998). *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.

umjetnost u život. Bürger zbog tog neuspjeha avangardu naziva „historijskom“. Zbog nemogućnosti avangarde da prepozna novoživotnu praksu preko umjetnosti i politike postalo je teško oživljavanje bilo kojeg avangardnog projekta, ideje.

Ako se slažemo sa tezom da je revolt avangarde bio usmjeren na ukupnost buržoaske kulture i njene psiho-socijalne mehanizme dominacije i kontrole onda se mora odgovoriti na nekoliko pitanja koje idu van Bürgerovog koncepta i formalne strukture avangardnog djelovanja. Kako su tačno dadaisti, nadrealisti, futuristi, konstruktivisti, i produktivisti mislili da pokušaju da prevladaju dihotomiju umjetnost/život? Kako su oni konceptualno i praktično pokazali radikalnu transformaciju stanja produkcije, distribucije i konzumiranja umjetnosti? Koje je njihovo tačno mjesto, pozicija u političkom spektru tih desetljeća i koje su konkretne političke prilike, mogućnosti bile njima otvorene u pojedinim državama? Na koji način veza između političkog i kulturnog revolta informira njihovu umjetnost i do koje mjere je ta umjetnost postala dijelom samog revolta? Kako bismo odgovorili na neka od ovih pitanja vrlo je korisno uporediti status umjetnosti, književnosti, i kriticizma kasnih sedamdesetih sa onim iz šezdesetih. Mnogi konfuzije može nastati ako kritika posveti više pažnje razlikama koje moraju da se uspostave između avangarde i modernizma.³

Odgovore na postavljena pitanja nastojati ćemo pronaći u radu Else Schiaparelli. Avangarda se usmjerava protiv sistema distribucije ali i protiv položaja umjetnosti u građanskom društvu, tj. njegovog statusa koji se označava kao autonomija. Avangardni protest koji je imao za cilj da umjetnost reintegrira u životnu praksu otkriva povezanost autonomije i nedjelotvornosti.

Avangarda negira oboje: individualnu produkciju, kao i individualnu recepciju umjetničkog djela. 1965. Bürger ograničava avangardu na: dadaizam, nadrealizam, konstruktivizam i nekoliko pokreta koji se javljaju u I svjetskom ratu. Za njega ovi pokreti su avangarda jer negiraju autonomiju umjetničkog djela i pokušavaju se stopiti sa praktičnim, svakodnevnim životom.⁴ Iako se Poggioli (Pođoli)⁵ i Bürger nisu slagali oko statusa nadrealizma kao avangardnog modela, uzevši u obzir njihovo neslaganje oko autonomije umjetničkog djela može se zaključiti da je Bürger volio nadrealizam a Pođoli nije.⁶ Nadrealisti po Bretonu (1928.) pod „objektivnim slučajem“ podrazumijevaju da događaji slijede jedan osnovni obrazac. Dva događaja se povezuju na temelju činjenica da pokazuju jednu ili više srodnih karakteristika. Nadrealisti prije svega teže da formiraju jedan smisao umjetničkog djela gdje bi se moglo posmatraču sugerirati na smisao umjetničkog djela. Nadrealisti posvećuju dosta pažnje svemu što na prvi pogled djeluje kao slučajno. Oni provociraju neobično, otkrivaju sve što je čudesno u svakodnevnosti u cilju povećanja osjetljivosti. Za nadrealiste poredak stvari ili događaja koje oni označavaju kao objektivni slučaj ne mijenja im očekivanja da se ona mogu sresti u stvarnosti. U tome se ogleda odbacivanje građanskog individuuma. Nadrealisti naglašavaju svoj protest protiv građanskog društva do mjere gdje se on pretvara u protest protiv društvenosti. Oni kritikuju i profit kao cilj kapitalističkog društva. Proizvodnja smisla koja pripada čovjeku pojavljuje se kod nadrealista kao proizvod kojeg treba dešifrirati.

II.1. Veza Benjamina Waltera i avangarde

Benjamin Valter u svom eseju „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reprodukcije“ naglašava pojam gubitka aure. On je pokušao da objasni ovaj fenomen promjenama u domenu tehnike reprodukcije. Autonomija umjetnosti je po Bürgeru kategorija buržoaskog društva, time omogućava da se opiše izdvajanje umjetnosti iz životne prakse. Nasuprot nekim teoretičarima avangarde, za Bürgera je avangarda važna upravo zato što od tog perioda (početak 20. stoljeća) umjetnička djela postupno gube društvenu (ideološku, stalešku i dr.) ulogu. Pisajući o problemu autonomije umjetnosti u građanskom društvu, gdje su Bürgerovi glavni sugovornici Kant, Hegel i Benjamin, ponajviše njihove refleksije o estetici, autor se stoga priklanja Adornovu⁷ stajalištu kako je avangardna umjetnost jedina autentična umjetnost kasnokapitalističkog društva, i time zaokružuje njezino pozitivno vrednovanje. Umjetnost treba prenijeti u životnu praksu, iako transformirana treba biti očuvana.

III. Avangardno djelo

Avangardno djelo ne odražava utisak cjeline niti na bilo koji način sugerira da njegovi pojedinačni djelovi ostavljaju takav utisak jer oni nisu podređeni namjeri djela. Upravo to odbijanje smisla svaki recipijent će doživjeti kao šok. Po Bürgeru to je namjera avangardnog umjetnika jer se time nada da će svaki recipijent time biti upućen na smislenost svoje životne prakse ili pak za neophodnost njene eventualne promjene. Nastali šok ima za cilj podsticanje promjene ne samo ponašanja, nego u konačnici da dovede do promjene životne prakse posmatrača. Međutim, šok je jednostrano iskustvo i za njega se veže problem potajnog induciranja. Pored toga šok je kratkotrajnog djelovanja. Ako se ponavlja pretvara se u očekivani šok, gubeći time na snazi.

³ Huyssen, A. (1986). *After the great divide :Modernism, Mass culture, Postmodernism*.USA: Indiana University Press. str 162.

⁴ Wood, P.(2002). *Modernism and the Idea of the Avant-Garde in : A Companion to Art Theory* (2002). Smith, P., Wilde, C. Malden : ed. Blackwell Publishers Ltd. str. 216.

⁵ Renato Poggioli (1907-1963). Profesor Komparativne književnosti, poznat po svojoj knjizi *Teoria dell'arte d'avanguardia* iz 1962. godine.

⁶ Nelson, S.R., Shiff, R.(2003).*Kritički termini istorije umjetnosti*. Chicago :The University of Chicago Press.str.264.

⁷ Adorno Theodor,W. (1903-1969). Sociolog,filozof i muzikolog. Jedan od predstavnika frankfurtske škole.

IV. Poimanje tijela i njegovo značenje u periodu nadrealizma

Niti jedan od umjetničkih pravaca se ne bavi procesima psihičkog učinka modificiranog reda kojeg ismijava. Dapače, nadrealizam se bavi ovim pitanjima. Uzevši u obzir ljudsko tijelo uzmimo u obzir poređenje mašinski modificiranog tijela kao i tijela manekenke. Nadrealisti su bili fascinirani ovim načinima viđenja ljudskog tijela: njegovim dvostrukim viđenjem tijela. Naglasak se nije stavljao samo na njegovo udvostručavanje već i na otuđivanje samog tijela kao robe i strojeva pod kapitalizmom. To otuđenje ljudskog tijela vodi ka pojmu Žena-roba⁸. Historijski posmatrano i mašina i roba su često posmatrane kao demonske, poremećene. Tu nastaje zbunjenost između pojmova život-smrt kojeg su nadrealisti nastojali razlučiti. U svojim primjedbama na fetišizam robe Marx tvrdi da i proizvođači ali i proizvodi prate izgled. U suštini, roba postaje upravo ta naša neobična dvostrukost. Sličnu pojavu imamo u tehničkoj historiji mašina. U savremenoj mjeri stroj postaje model a tijelo je „disciplinirano“. Oba oblika izvlače ljudski rad ali i volju.

Nadrealisti shvataju taj aspekt mehanizacije ali i prilagođavanja. Slijedeći tjelesne poremećaje nesvjesnoga smatraju da „grčevita ljepota“ nije ništa manje od „histerične ljepote“. Odupiru se dvostrukoj obnovi čak i ako istražuju psiho-fizičke učinke. Dakle, nadrealizam se ne bavi više isključivo pitanjem reprezentacije tj. dvosmislenog prikazivanja industrijskog otpada ili dvostrukog suosjećanja sa statusom robe kod prostitutke. Ovaj odnos vodi ka stvarnom, činjeničnom stanju tijela i njegovoj fragmentaciji. Groteskni prikazi postaju sve učestaliji koji se odnose na preispitivanjem ljudi i njihovih seksualnih osobina kao i nesvjesnih sukoba. Ova preispitivanja u nadrealizmu se gotovo neodvojiva od socioloških transformacija. Razlike između muškarca i žene su često predstavljeni kao razlika između čovjeka i stroja. Vrlo je značajan pojam „fetiša“ kao i fetišizma kako mašinskog tako i robnog. Nadrealizam, nasuprot tome želi da pokaže i naglasi moderne racionalnosti a to su želja i fantazija. Akcenat se stavlja na erotske vizije i sl. Šok i akcenat na momente „ponavljajućih šokova“ postali su vrlo opazajni u kapitalističkim gradovima.

V. Elsa Schiaparelli i moda u periodu nadrealizma

Kada je Elsa Schiaparelli stigla u Pariz 1922. ona je odstupila od svoje aristokratske i konzervativne talijanske porodice. Mlada Schiaparelli pobjegla je u London, zatim u New York gdje je bila privučena radom pokreta dada i gdje se ponajviše prijateljala sa Man Rayem. Kada su on i ostali članovi njihovog *kruga* otišli u Pariz ona ih je slijedila. Počeci njenog rada što će se vidjeti u nastavku će biti sportska odjeća kasnije se transformiraju u elegantne kreacije i „visoku“ modu. Sredinom 1930-tih postala je jedna od dvije najbolje pariške modne dizajnerice; druga je bila Coco Chanel.⁹ Njena rivalka je preferirala da ju naziva „ta talijanska umjetnica koja kreira odjeću“¹⁰

Sredinom 1930-tih nadrealizam je počeo da utječe na sferu mode i to kreacijama Else Schiaparell i njenom poznatom saradnjom sa članovima nadrealističke skupine. Schiaparelli je direktno radila sa nadrealističkim umjetnicima kako bi prevela njihove motive u modu.

Internacionalne izložba nadrealista u Londonu je održana 1936. godine. Internacionalni Nadrealistički Bulletin¹¹ je istovremeno sa izložbom publicirao :

*U nekoliko prošlih godina nekoliko individualaca su pokazali interes za rad nadrealističkog pokreta, ali je neophodno shvatiti da u mnogo slučajeva taj interes je bio znatiželja i da sada ti ljudi viču, da nadrealizam je „moda“.*¹²

Ovim se sugerira da se nadrealizam kroz oblike modnog izražavanja obilježi kao „ozbiljan“ pokret. Izložba je kristalizirala vezu između nadrealizma kao umjetničke prakse i njegov utjecaj na moderno odijevanje.

Za mnogo žena povezanih sa nadrealističkim pokretom ovo je bilo nešto što su shvatale ne jedino u prostorima modnih salona, umjetničkih galerija nego također na ulici u svakodnevnom životu.

Schiaparelli je shvatila taj princip specifičnosti za modni dizajn i razlikovanje od umjetnosti: „Haljina ne može samo visjeti kao slika na zidu, ili kao knjiga ostati netaknuta ili živjeti dug i odvojen život. Haljina nema život niti sebe sve dok nije odjevena, sve dok se ovo ne dogodi ta neka osobnost u vama, ili ju isprobava, glorificira ili uništava ju; ili pak pretvara je u pjesmu ljepote.“¹³ Dakle, Elsa sugerira da svaka osobnost pojedinca koji odijeva kreaciju animira ju svojom vlastitom osobnošću.

VI. Nadrealizam i moda

⁸ Foster, H.(1991). Equisite corpses. *Visual Anthropology Review*, 7(1):51-61.

⁹ Lewis, R, Lewis. S.I. (2013). *The power of art*. New York :Wadsworth Cengage Learning. str. 209.

¹⁰ Ibid. str 209.

¹¹ Od svog pojavljivanja u aprilu iste godine "Londonski Bulletin" preuzeo je poziciju jedine avangardne publikacije u toj zemlji koja se bavi suvremenom poezijom i umjetnošću. "Časopis će zapravo otvoriti svoje stranice ne-nadrealističkim avangardnim umjetnicima i pjesnicima, za rasprave o političkim pitanjima kao što su španjolski građanski rat i borba protiv fašizma. (preuzeto sa <http://www.ceuleersvandevelde.com/London-Bulletin-London-Bulletin-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=251422> 03.07.2017.)

¹² O'Neill, A.(2007). *London: After a fashion*. London: Reaction Books.str 78.

¹³ Ibid. str. 83.

Mnoge žene nakon I Svjetskog rata mijenjaju svoje uloge i prilagođavaju svoju odjeću. Život u društvu bio je obustavljen tijekom rata te su žene visoke i srednje klase provodile svoje vrijeme radi dobrotvornog rada a neke čak i zamijenile svoje muževe u trgovini. Osim toga, mnoge su žene provodile vrijeme u igranju sportova. Kao odgovor na taj trend, javljaju se primjeri sportske odjeće za žene, te se pojavljuju teniske suknje (slika 1.), sportske veste i odijela za plažu. Dok je odjeća postala praktičnija također je postala ujednačenija. Uvedena je specijalizirana oprema za proizvodnju. Nova tehnologija nije dopuštala toliko raznolikosti ili profinjnosti. Međutim, ovaj napredak u modnoj tehnologiji dopuštao je stvaranje sintetičkih tkanina koje su oslobodile žene od glomaznih vunjenih predmeta.

Sa svojim ranim zbirkama, Elsa Schiaparelli spremno je prihvatila ideju udobnosti i praktičnosti u dizajnu ženske odjeće, koristeći odijela, sportsku odjeću i večernje haljine kao temelj za svoje zbirke. Ipak, Elsa je reagirala na jednostavnost i zanemarene paleta boja Chanela i mnogih drugih suvremenih dizajnera s njezinom upotrebom, kontrastnih boja, uključujući i "šokantnu" rozu koja je njen vlastiti izum. Uvela je i ukrase, uzorke novinskog papira (utjecaj dadaizma) ili dugmeta u obliku sitnih puževa i ovratnika od perja. Često je preuveličavala određene osobine poput ramena dodavanjem jastučića na kaputima i jaknama. Schiaparelli je također bila inovativna kad je riječ o materijalima i elementima za pričvršćivanje tkanina. Niti jedna studija o nadrealizmu u modi ne može da bude potpuna bez spominjanja ove „pionirke“ novog stila u modi. Kako je to Elsa Schiaparelli ostvarila vezu između ovog umjetničkog pravca s modom i uvođenje nadrealističkih ideja u svoj dizajn? Kako i u kom smislu Elsu možemo smatrati avangardnom umjetnicom? Privlačnost nadrealističkih ideja modnoj industriji vrlo brzo je postala očigledna. To se ogledalo na niz načina: korištenjem novih materijala (npr. prozirnost celofana), tehnika printa, korištenja različitih predmeta u modne kreacije. Neki od poznatih primjera su npr. njene naočale napravljene od perja (slika 2.).

Ovo „miješanje“ nadrealizma i mode dovodi do pojave modnih kreacija koje od nepotpunih, ustaljenih postaju same sebi opravdane i dovoljne. Evolucijom nadrealizma u umjetnički stil tridesetih godina 20. stoljeća dolazi i do stvaranja novih odnosa između tijela i odjeće, stvarnosti i ono šta ona nije. Budući da je nadrealističkoj filozofiji bilo važno da zaintrigira posmatrača tako se i u modi akcent stavlja na kreacije koje više pokrivaju tijelo tkaninom nego što otkrivaju. Dakle, uprkos erotičnosti radova nadrealizma susresti ćemo se sa nizom primjera modnih kracija sa „skrivenim“ porukama koje provociraju i „šokiraju“.

Zamišljena žena i ljepota žene odavno je omiljena tema za nadrealističke umjetnike. Na temelju fotografija Man Rayove šivaćeg stroja i kišobrana (slika 3.) udareni su temelji nadrealističkoj studiji stroja za šivanje kao metafori za ženu. Sam stroj za šivanje je primarni „alat“ mode i kao takav je simbolizirao je žene, koje su u to vrijeme bili primarni radnici u odjevnoj industriji. Stoga, budući da se proces smatra ženskim, tako se i rezultat – moda, smatra prvenstveno ženskom. Sama priroda ponudila je nadrealistima niz simboličkih predmeta.

Dok su jedni odlučili napraviti svoje ekscentrične asocijacije, za šta je savršeni primjer Daliova udruživanja jastoga s telefonom. Dalijeva opsesija s jastogom utjecala je na Schiaparellijevu poznatu „Haljina jastog“ (slika 4.). Oslikani jastog namjerno je postavljen na prednju stranu haljine iznad ženskog preponskog područja. Nadrealisti su imali posebno zanimanje za fantaziju i svjetove unutar mašte. Imali su sklonost spajanju stvari iz prirode s ljudskim tijelom. Tražiti objekte unutar prirode da simboliziraju određene stvari kao što su seksualnost, ljepota, metamorfoze¹⁴. Radovi Else Schiaparelli su bili više strastveni i energični od same mode i dizajna. Kroz saradnički rad s nadrealističkim umjetnicima kao što su Jean Cocteauom, Man Rayem, Salvador Dalijem, uspjela je dovesti entuzijazam i spontanost u svoje zbirke. Njezin jednostavan i oštar dizajn dobro se uklopio u moderni životni stil u prilagođenim odijelima i večernjim haljinama. Ovakve kreacije manje šokiraju posmatrača, pokazuju sposobnost kreiranja haljina kao i odijela „sa ukusom“. Njezina duhovita ličnost izrodila je dizajne s vezom i komplementarnim bojama koje odgovaraju aktivnoj klijenteli. Iako je dizajnirala prateće ukrase sa svojim kracijama one su više bile namijenjene da prenesu neku poruku koju trebamo dešifrirati. Ti ukrasi su vrlo često nosili sa sobom neku dvosmislenost kao npr. njene ogrlice, broševi i sl. (slika 5.).

VII. Veza sa dadaizmom

U nekim radovima Else možemo uočiti utjecaj dadaizma na njen rad. Ponekad su njene kreacije sadržavale dijelove novinskog papira ili naboranom tkaninom neodoljivo su podsjećale na savijeni papir. Jedan od primjera novinski tiskanog tekstila je komad tkanine korišten za nepoznatu svrhu. Zna se da njeni ovakvi „komadi“ tiskanog tekstila nisu izazvali velike kontraverze niti reakcije publike.¹⁵ (slika 6.)

S tim u vezi valja spomenuti njene kreacije iz 1951. godine počevši od šešira (slika 7.) napravljenog od papira (kojima je posvetila tako mnogo pažnje u radu) do onih tkanina koje podsjećaju na papir bilo da se radi o haljinama ili kapama, šeširima i sl.¹⁶ Ovo eksperimentiranje s materijalima dovodi do nastanka nekih vrlo specifičnih njenih radova (slika 8.).

VIII. Avangardnost radova Else Schiaparelli

¹⁴ Uzmimo za primjer njenu opsjednutost sa cikadom (Cicadidae)- insektom koji čak od 13-17 godina provedu u stanju hibernacije pod zemljom nakon čega izlaze i mijenjaju svoj izgled; mijenjaju svoju „odjeću“.

¹⁵ Preuzeto sa <http://blog.fidmmuseum.org/museum/2011/01/newsprint-fashion.html#more> 03.07.2017.

¹⁶ Preuzeto sa <https://adlmagazin.wordpress.com/2013/10/09/elsa-schiaparelli/> 30.06.2017.

Elsa Schiaparelli usmjerila je svoj rad ka nadrealizmu u saradnji ponajviše sa Salvadorom Dalijem kako bi inkorporirala modu u nadrealistički pokret. „Ona je vjerovatno prvi modni dizajner koja je uistinu postala dio avangarde i ona je bila začetnik kasnijih strategija avangarde u modi kao npr. kako dekontekstualizirati i rekontekstualizirati objekte, kako izmiješati „visoko“ i „nisko“ te kako koristiti neuobičajene materijale i nijanske boje.“¹⁷

Analizirajući radove Else Schiaparelli mogu se pronaći neke od karakteristika avangarde po Bürgerovoj *Teoriji avangarde*. U svom radu ona akcenat stavlja na transformaciju ženske odjeće i da „mora“ biti funkcionalna. Sa njenim kreacijama jasno je da nema te odvojenosti, nema privilegiranih. Svi su učesnici umjetničkog izražaja. Naročito se ova tvrdnja odnosi na žene kojima je Elsa posvetila tako mnogo pažnje. Njena produkcija modnih kreacija išla je u smjeru revolta nad situacijom u modnom svijetu nastaloj nakon Svjetskog rata. Konzumacija njenih kreacija nije bila nikako individualna. Budući da se radi o odijevnim predmetima postavlja se pitanje da li je uopće i moguće govoriti o individualnoj konzumaciji? Odjeća kao takva na samom početku tvorila je „prihvatljivi šok“. U početku se može reći da su iskorak učinile smjele žene za kojima će uslijediti val nezadovoljnih žena koje su se protivile prije svega neudobnosti odjeće koje su „morale“ odijevati. Modne kreacije kasnije sve više usmjerava ka revoltu kulture kojom želi da kroz svoju duhovitost ismije „nadređeni“ položaj muškog spola nad „slabijim“ spolom. Ona će da aludira na mnogo toga: upoznavanje unutarnjeg bića žene, žene kao žrtve nasilja (seksualnog ili fizičkog), nježnost žena pokušavajući da akcentira njihovu dominaciju i snagu. U radovima sa izrazito nadrealističkim osobinama Elsa ide do mjere da ismijava muški spol težeći ka apsolutnom feminizmu.

Prvo čime je zadivila evropski ali i američki „modni svijet“ je svojom kolekcijom iz 1927. godine kada je prezentirala džemper sa uzorkom ispletene mašne i vrpce na njemu postavljajući dvodimenzionalnu formu uzorka za kojeg se očekuje da bude trodimenzionalan.¹⁸ Ona se ovdje igra sa percepcijom posmatrača ali i ismijava ustaljena pravila odijevanja. Tridesetih godina dvadesetog stoljeća, džemper je bio važan komad odjeće za novu vrstu „moderne“ žene koja je bi radije igrala tenis nego da uvijek sjedi kao posmatrač. No vunari tog vremena često su vrlo brzo izgubili finoću kvalitete materijala, što je rezultiralo neurednim izgledom vune. U proljeće 1927. Elsa Schiaparelli primijetila je ženu u Parizu s ali neobično tkanim slojem, koji se nije činilo „neurednim“.¹⁹ To će Schiaparelli kasnije opisati kao "stalan izgled". Otkrila je da je džemper plela armenska žena²⁰ pomoću posebnog dvostrukog sloja pletenja. Elsa je brzo angažirala mladu ženu da plete nekoliko prototipova za nju. Schiaparelli je skicirala bijelu traku oko vrata kako bi izgledao kao šal koji je na crnoj pozadini vezan oko vrata džempera sa dodatim detaljom mašne. Džemper je imao prvi javni „nastup“ kada ga je Elsa nosila na ručku koji je uključivao nekoliko uglednika modnog svijeta. Džemper je izazvao senzaciju, oduševljenje ali i šok kod posmatrača. Zna se da je naručeno ovakvih 40 primjeraka na licu mjesta²¹. Ovaj džemper će se pokazati kao pokretač promjena u modnom svijetu koje će uslijediti pod njenim potpisom. Ovdje već vidimo naznake Elsinе avangardnosti ali i komunikacije sa publikom.

Ona teži da recipijentima, u ovom slučaju ženama olakša svakodnevni život simulirajući print mašne i trake koje su bile gotovo imperativ za odijevanje ženskog spola. Sada je bilo lakše jednostavno odijevati džemper i zadovoljiti estetske potrebe društva „varajući“ oči posmatrača sa ispletenim printom. Žene su mogle sada da istupe iz pozicije posmatrača i učestvuju u javnim događajima zabava i sporta. Kreacija je doživjela veliki uspjeh, recepcija nije individualna a potrebe su zadovoljene (slika 9.). Moda za Schiaparelli više nije bila samo privilegija visokog sloja društva. Ona je namijenjena svim ženama. To se može opravdati sa njenim kreacijama koje su rado prihvaćene od svih slojeva društva mada mada to nikako ne znači da nije radila i za žene koje su bile članice visokog sloja društva što ćemo vidjeti na primjeru njenih „uredskih“ kompleta za žene koje su radile u kancelarijama i sl. Ona po Bürgeru ispunjava kriterij reintegracije umjetnosti u životnu praksu. Prvobitni efekat šoka kojeg ćemo sve više susretati u njenim radovima prelazi u društvenu angažiranost, nastojanje olakšavanja svakodnevnice ženama.

Elsine kreacije su namijenjene i poslovnim ženama, njihovom prilagodnom u slobodnom vremenu te bez mnoštva detalja (slika 10). Slijedećih nekoliko godina rada posvetila je kreacijama sportske odjeće kao i džempera. Ipak, ovi njeni rani radovi će se pokazati dosta konzervativnijim u odnosu na one kasnije radove. Iako Elsa preferira rezerviraniji, privatniji takoreći intimniji rad ipak bira da se njene kreacije „glasno“ čuju među publikom. Stvorila je stil za žene koji su se ili pridružile ratu ili na radnom mjestu. Žene duguju Elsi veliku zahvalnost za popularizaciju „labavih hlača“ koje završavaju odmah ispod koljena. Bile su kontroverzni u to doba zbog povećanja sposobnosti i mobilnosti koju su pružali smjelim ženama (slika 11.).

Žena je bila smjela ukoliko je istupala iz obrazaca društvenog kodeksa odijevanja. Suprotno tome, Schiaparelli je također stvorila malu kolekciju za sovjetske žene (1935.) koja se sastojala od obrezane crne haljine u paru s crvenim kaputom i beretkom. Dok se u SSSR-u nagađalo, ona je Staljinu rekla što misli o represiji nad ženama u komunizmu.²² U svojoj autobiografiji ona tvrdi

¹⁷ Svendsen, L. (2006.) *Fashion: A philosophy*. London : Reaktion Books Ltd. str 96.

¹⁸ Reeder, G. (2010.) *High style: Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at the Metropolitan Museum of Art*. New York : Metropolitan Museum of Art. str.93.

¹⁹ Blum, D.E. (2003). *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, str.254.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Bartlet, Dj. (2010). *FashionEast: The Spectre that Haunted Socialism*. Massachusetts: Massachusetts Institute of technology.str.86.

da nasuprot svim očekivanjima je iznenadila Sovjete dizajnirajući nešto tako „jednostavno“.²³ Na koncu, mnoge njene kracije u Rusiji su odbijene pod izgovorom da su nepraktične, sa prevelikim džepovima i sl.

Nadrealistička veza sa ljudskim tijelom, naročito ženskim tijelom, nesvjesno je značila da je cipela bila idealan objekt za fantaziju i maštu. Snaga Elsinog rada ogledaće se u korištenju boja, ironije i inovacije.

1937. godine Elsa je zajedno sa Dalijem dizajnirala *Šešir cipelu*. Šešir je sadržavao cipelu visoke pete sa crvenom potplatom zasnovane na cipeli koju je za Schiaparelli napravio Andre Perugia. Šešir cipela je bio dio kombinacije sa crnim odijelom koji je naglašavao vezu između odjeće i seksualnosti; roza, kožne usne postavljene oko džepova sakoa tako da njihovo otvaranje sugerira šokantnu dispoziciju dijelova tijela.²⁴(slika 12) Kada analiziramo *Šešir cipelu* ideja ova dva predmeta se spajaju s referencom nadralnog. Cipele, štikle možemo posmatrati kao fetiš. Ono što bi trebalo da je na nogama sada je na glavi. Dakle, utilitarni predmet se transformiše u šešir i tvori utisak apsurdna ali i iznenađenja, humora i šoka. „*Odjeća treba da progovara, da bude jasna i kontraverzna. Ona utjelovljuje novi identitet pojedinca koji je svjestan, emancipiran i okrenut napredku.*“²⁵ Međutim, ugao pete i mekoća materijala ukazuje na „mušku“ anatomiju. Zna se da je Dali bio opjedit ovakvom tematikom ali sada se radilo o ženi, ženskom šeširu koji se ironično posmatra kao zamjena za nešto što nedostaje. Žena kao i svaki pojedinac za Elsu postaju važni sudionici prostora u kome se nalaze. Ona želi poručiti da žena tadašnjeg doba može da bude i muško i žensko. Njena kolekcija šešira su bili simboli „ženske muškosti“. Novi ideal žene u periodu nadrealizma je androgen. Devojke sve više liče na muškarce. Kosa se skraćivala u kratku frizuru, sakrivale su se obline, linija struka se spuštala na kukove.²⁶

Elsa razvija semiotiku s novim pogledom na žensko tijelo naglašavajući da ono nije samo sredstvo konzumacije od strane muškaraca. Ona provokativno uvodi simbole seksualnosti rušeći konvencionalne oblike senzualnosti ali se sa sigurnošću može reći bez one tipične vulgarnosti. Pokazuje time veliki interes za žensko tijelo sa imperativom da se ono ne smije gledati samo kao objekat. Naglašava dostojanstvo ženskog tijela. Jednostavni dizajn odijela u kombinaciji sa Šešir cipelom odlikuje se tamnim, visokim vratom. Pokrivanje tijela potvrđuje i oslikava ono što je ispod odjeće. Oblikovanjem usnica-broševa (slika 13), detalja na džepovima, aludira na ženski spolni organ ispod odjeće, dok je falusna cipela s visokom petom ukazuje na čin penetracije²⁷ Odijelo izgleda dominantno i samouvjerenost dok šešir pruža nevjerovatan fetiš. To je zato što cipele mogu pružiti seksualni fetiš za oba spola. Stoga noga ili cipela posjeduje sklonost fetišu. Uzmimo u obzir okolnost da znatiželjnici promatraju ženske „atribute“ odozdo, od nogu, dakle i muškarcima su cipele fetiš jer one predstavljaju polaznu tačku puta njihove seksualne požude. Ono što je najvažnije, žena je postala ponosna pokazati svoju ženstvenost na način koji nikad prije nije postignut, uživajući u procesu igranja i glumeći lik koji je postala. Schiaparelli je stvorila ženu koja naglašava svoje „vlasništvo“, dok je ostala udobno odjevena, sigurna, seksualna i ženstvena. Doista, erotsko značenje cipela nastavilo se u suvremenom društvu, veća visina pete često određuje spolno samouvjerenost ženu. Cipele i visoke pete su time signal seksualnosti koji se manifestira kao prikaz spolno dominantne žene. Iako njeni radovi nemaju mnogo detalja oni sa sobom nose veliku priču. Znala je sa tako malo da kaže mnogo. Nadrealistički izražaj Schiaparellijeve je bio okrenut ka istraživanju ženskog tijela ne izlažući niti naglašavajući njenu nagost. Iako su joj djela stvorena s namjerom da pokriju tijelo i spriječe nepotrebno izlaganje bira pažljivo postavljene detalje i dodatke u cilju naglašavanja određenih područja anatomije, naglašavajući stidnu površinu ili povrativši nedostatak muškog falusa.²⁸ Elsa je prikazivala žensko tijelo kroz „razigranost“ udaljavajući njenu ulogu „objekta“ muške konzumacije i nastojajući da transformira žensko tijelo u nezavisnu cjelinu koja je uživala u seksualnom prikazu. Kao što je Blum rekla, ona je udaljila modu iz ormara i pretvorila ga u "odijevanje s stavom". U međuvremenu, Dali je poštovao Schiaparellijevu sposobnost da "stvori neku vrstu ženske ljepote koja odgovara muškoj erotskoj mašti"²⁹ ili kako su njene kreacije mogle fizički očitovati fantazije nesvjesnog uma. Interesantan je Woodov komentar o seksualnom značenju odjeće te kako "veliki broj predmeta odjeće, poput cipele, kravate, šešira, ovratnika, pa čak i velikih i opsežnijih odjevnih predmeta poput kaputa, hlača, plašta mogu biti označeni kao simboli muškog spolnog organa; a cipele, pojasevi i trake mogu biti gotovo odgovarajući „ženski simboli“.³⁰

Ono što je posebno važno jeste da Elsa interpretira modu kao refiguraciju tijela i njegovu podjelu na „unutrašnje“ i „vanjsko“. Najbolji primjer ove podjele možemo vidjeti na kraciji *Haljina kostur* iz 1938. (slika 14.). Radi se o haljini nastaloj također pod utjecajem Dalija. To je večernja haljina, crna, dugih rukava, visokog vrata. Zanimljivo je da je haljina sasvim priprijena uz tijelo te naglašava obline. Vidljive su strukture kostiju na haljini koje izazivaju efekat ponavljajućeg šoka kod posmatrača. Taj

²³ Ibid. str.86.

²⁴ Benstock, S., Ferris S. (2001). *Footnotes: on shoes.* : New Brunswick, New Jersey and London.: Rutgers University Press. str 42.

²⁵ Hošić, I. (2014) *Umjetnost, moda i mediji 19. i 20. vijeka u prizmi skandala i šoka.* Pažnja! odjeća umjetnost identitet. Zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa. Bihać : Tehnički fakultet Univerziteta u Bihaću: str.132.

²⁶ <http://blacksheep.rs/moda-zlatnih-dvadesetih-godina> pristupljeno 02.07.2017.

²⁷ Stent, S. (2011). *Fetishizing the Feminine: the Surreal Fashion of Elsa Schiaparelli.* Nottingham French Studies 50(3): str. 4.

²⁸ Ibid. str. 11.

²⁹ Blum, D.E. (2003). *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli,* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, str. 254.

³⁰ Wood, G. (2007) *The Surreal Body: Fashion & Fetish.* London : V&A Publications. str. 62.

detalj omogućio je da Elsa stvoriti izuzetno provokativnu haljinu. Ona pruža uvid u ono što leži ispod haljine, što ukazuje na mogući seksualni susret i vizualnu predigru.³¹

Lurie objašnjava ovu tjelesnu „podvojenost“ pokrivenog tijela poredeći ga sa paketom ili rođendanskim poklonom sa citatom: „Ljudi koji su odjeveni u sjajnim, obojenim omotima utječu na nas baš kao i rođendanski poklon: znatiželjni smo, uključeni; želimo otpakovati poklon“.³² Poruka je dosta jasna. Njome Elsa kritizira voajerski karakter muškaraca koji žele znati kako žensko tijelo izgleda ispod tkanine.

Razderana haljina (slika 15.) je inspirirana Dalijevom slikom *Tri mlade nadrealističke žene koje drže oruđe kože orkestra* (1936) (slika 16.). Posmatrač može tumačiti haljinu kao odraz nasilja nad ženama dok je Schiaparelli htjela da predstavi žensko tijelo kao osjetljivo. To je suprostavljanje pojavi nasilja nad ženama za razliku od *Haljine kostur* kojom ona prikazuje gotovo „skršenu“ ženu. Umjesto da to prikrije Haljina-kostur javno pokazuje svoje meso i kosti akcentirajući i sugerirajući na pojavi nasilja nad ženama. To je trebalo postati zaštitni znak Schiaparelli; utjelovljenje simbolike i odjeće kao jezika koji je povezo potisnutu unutarnju žensku nesvijest sa njenom vanjštinom.³³

Na još niz primjera Elsa nastoji da prezentira unutrašnjost jedne žene. Ona pokazuje unutrašnjost sa obojanim noktima (slika 17.), rukavicama sa iluzijom diseciranih ruku (pogled u unutrašnjost tijela ili nasilje nad ženama) ili koncept fatalne žene sa rukavicama žena-vampir. Ovdje, na rukavicama vidimo potkrijepljenje uvjerenju *Žena-roba* tj mašina i žena kao roba koja je demonizirana. Pored toga bitno je naglasiti izuzetnu eleganciju i ljepotu njenih večernih haljina kao što su *Većernja haljina i kišobran sa leptirima* koje su mogle aludirati na smrt, kratkoću života ali i mišljenje Else da svaka osoba iako ne mora da bude prelijepa fizički može da bude posebna sa svojom odjećom, šarenilom i lepršavošću kreacija koje mame poglede.³⁴ Također, u saradnji sa Andre Perugiom (koji je zaslužan za dizajn zelenih cipela) je kreirala izuzetno elegantnu zelenu haljinu sa diskretnim zlatnim ukrasima na kojima je najveća inovativnost upotreba rajfešlusa na rukavima i struku. (slika 18.) Radi se dakle, o kreacijama večernih haljina koje su u potpunosti utilitarne, elegantne bez izuzetnih akcenata na Elsinom „šoku“. Zнала je da žena voli biti posmatrana i da je svjesna te činjenice.

IX. Zaključak

Analizirajući rad Else Schiaparelli iz svega navedenog možemo zaključiti da se doista radi o avangardnoj umjetnici. Najbolje potkrepljenje ove tvrdnje su upravo njeni inovativni radovi koji govore sami za sebe. Upoznavši se sa nekoliko definicija avangarde kao pokretom koji ide korak naprijed ne obazirući se unatrag, društveno angažiranim pokretom došlo se do zaključka da se Elsa nikako nije vraćala natrag nego se bavila trenutnim problemima u društvu nastojeći da se kroz svoj rad aktivno uključi u društvena zbivanja. Često je, naročito nakon saradnje sa nadrealistima znala biti možda i preglasna u svojim porukama. Ona opominje javnost prvenstveno na potčinjeni položaj žene u periodu nakon I Svjetskog rata. Iz literaturnih podataka se do zaključka da se od tadašnje žene očekivalo mnogo.

Žena posmatrana kao objekat rada, rob ljepote, seksualnih požuda muškaraca je bila glavna inspiracija Elsi za akciju. Ona se odlučuje prije svega iz zasjede da „vara“ oči posmatrača sa svojim poznatim džemperom (slika 5.). To je bio prvi momenat šoka. Kroz analizu radova čini se da uz Elsinu ime gotovo uvijek stoji i imenica šok. Međutim, najočigledniji vid društvene angažiranosti vidimo u njenoj kreaciji „labavih“ hlača koje ne samo da su olakšale kretanje nego su ženama konačno pružile osjećaj slobode. Žene su ovu kolekciju kao i labave komplete za tenis prihvatile objeručke i konačno se osjetile vrijednim sudjelovanja u društvenom životu koji nije podrazumijevao samo prezentaciju njihove ljepote. Elsa svojim kreacijama istražuje tijelo kako žene tako i muškarca. Ironično ona istupa u odbranu žena koje nisu samo „mašine“ seksualnih žudnji muškaraca. Takve kreacije moramo dugo posmatrati da bismo dokučili njihovu poruku, ako uopće i možemo. Da li uistinu njen famozni Šešir-cipela osim što naglašava ulogu fetiša predstavlja spolni organ muškarca koji kao trijumf stoji na glavi žene? Na prvi pogled kreacije joj nisu uopće vulgarne. Svi mi prvo percipiramo štiklu okrenutu naopačke na ženskoj glavi ne razmišljajući o njenoj subliminalnosti. Čudimo se i analiziramo. Sa ovom kreacijom neodoljivo nas podsjeća na Duchampov pisoar, iako Duchamp koristi object trouve gdje on direktno preuzima predmete masovne produkcije i stavlja ih u drugi kontekst potpisivajući se na predmete. Ona eksperimentiše i intrigira nas. Bori se protiv iskorištavanja ženskog tijela, nasilja nad ženama ističući njihovu nježnost i krhkost. Odvažno i bez straha šalje poruku čak i Staljinu. Uvodi radost boja, oblika i materijala. Istražuje optičke efekte i mogućnosti boja za razliku od glavne rivalke Chanel koja je potencirala isključivo crnu boju. Avangardna je jer je istuknula korak naprijed, pobunila se protiv društvenih normi i svojim revoltom isticala psihološke efekte svojih radova. Njena inovativnost se ogleda u mnogo toga: šokantna roza boja, rajfešlusi, šeširi, upotreba celofana, novinskog papira i sl. u kreacijama sve do šokantnog parfema (po dizajnu bočice). Na koncu, bitno je naglasiti da njene večernje haljine su nerijetko fascinantne i po kroju i eleganciji bez suvišnih detalja. Za kraj parafrazirajući njene riječi zaključimo da haljina ili odijevni predmet sami po sebi su neprivlačni, grubo rečeno ružni dok ju/njega ne odijene jedna žena. Tek tada je kreacija lijepa i potpuna.

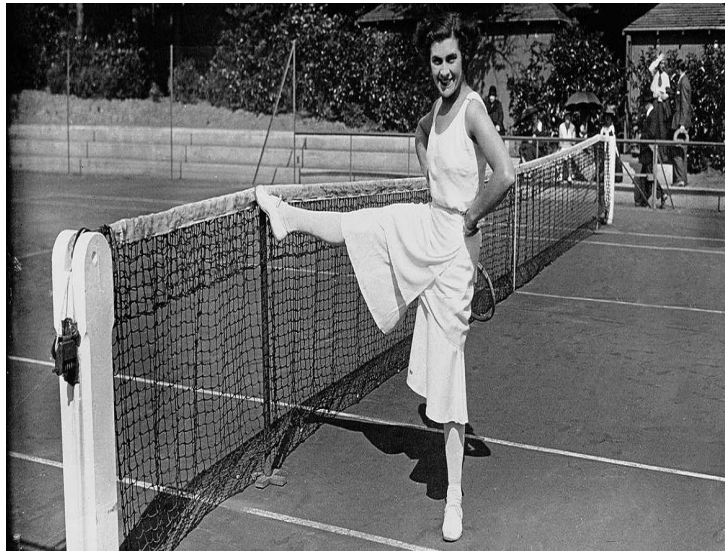
³¹ Stent, S. (2011). *Fetishizing the Feminine: the Surreal Fashion of Elsa Schiaparelli*. Nottingham French Studies 50(3): str. 78-87.

³² Lurie, A. (1992). *The Language of Clothes*. London : Bloomsbury. str. 213.

³³ Stent, S. (2011). *Fetishizing the Feminine: the Surreal Fashion of Elsa Schiaparelli*. Nottingham French Studies 50(3): str. 4.

³⁴ Reeder, G. (2010.) *High style: Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at the Metropolitan Museum of Art*. New York :Metropolitan Museum of Art. str. 101.

X. Prilog



Slika 1. Hlače za tenis (fotografija)



Slika 2. Elsa Schiaparelli. Sunčane naočale sa dugim plavim trepavicama i malim lećama iz 1951.



Slika 4. Elsa Schiaparelli i Salvador Dali, Haljina jastog, 1937.



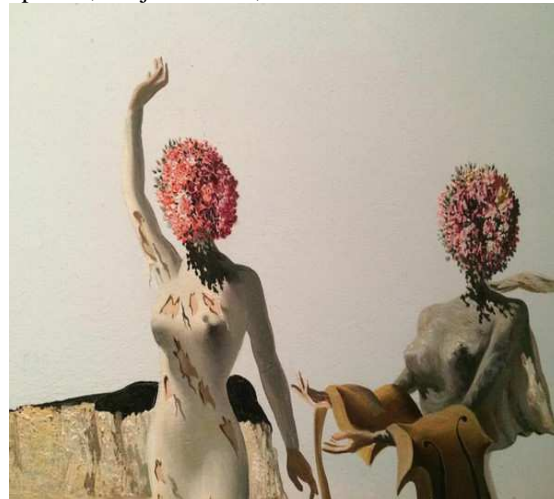
Slika 5. Elsa Schiaparelli. Ogrlica sa insektima, 1938.



Slika 8. Elsa Schiaparelli, fotografije Elsinih kreacija od strane Regi Relang iz 1951. god.



Slika 13. Elsa Schiaparelli, Haljina kostur, 1938.



Slika 15. Salvador Dalí, Tri mlade nadrealističke žene koje drže oruđe kože orkestra 1936. ulje na platnu, detalj (desno)



Slika 16. Elsa Schiaparelli, Rukavice sa obojanim noktima; Rukavice disekcija; Rukavice žena-vampir

XI. Literatura

Bartlett D.J. (2010). *Fashion East: The Spectre that Haunted Socialism*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

- Benstock S, Ferris S. (2001). *Footnotes: on shoes.* : New Brunswick, New Jersey and London.: Rutgers University Press.
- Birger, P. (1998). *Teorija avangarde.* Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Blum, D. E. (2003). *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli,* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- Caws, M. A., Kuenzli, R.E., Raaberg, G.(1993). *Surrealism and Women.* Cambridge: The MIT Press.
- Foster, H.(1991).Equisite corpses.*Visual Anthropology Review,* 7(1):51-61
- Grindon, G. (2011). Oxford art journal. *Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde,* Oxford University Press: 79-96
- Hošić. I. (2014). *Umjetnost, moda i mediji 19. i 20. vijeka u prizmi skandala i šoka.*Pažnja! odjeća umjetnost identitet. Zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa. Bihać :Tehnički fakultet Univerziteta u Bihaću.
- Huysen. A. (1986). *After the great divide:Modernism, Mass culture, Postmodernism.* USA: Indiana University Press.
- Lewis. R, Lewis. S.I. (2013). *The power of art.* New York : Wadsworth Cengage Learning
- Lurie, A. (1992). *The Language of Clothes.* London : Bloomsbury
- Nelson, R. S., Shiff, R.(2003). *Kritički termini istorije umjetnosti.* Chicago :The University of Chicago Press.
- Parkins, I. (2012). *Poiret, Dior and Sciaparelli.Fashion, Femininity and Modernity.*London: Berg
- Reeder.G. (2010). *High style: Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at the Metropolitan Museum of Art.* New York : Metropolitan Museum of Art.
- Stent, S. (2011). *Fetishizing the Feminine: the Surreal Fashion of Elsa Schiaparelli.* Nottingham French Studies 50(3).
- Svendsen, L.(2006). *Fashion: A philosophy.* London : Reaktion Books Ltd.
- Sweeney-Risko, J. (2015). Elsa Schiaparelli, The New Woman, and Surrealist Politics.*Interdisciplinary Literary Studies,* 17(3): 309-329.
- Wood, G. (2007). *The Surreal Body: Fashion & Fetish.* London : V&A Publications.
- Wood.P. (2002). *Modernism and the Idea of Avant-Garde.* In: Smith, P., Wilde, C. eds. (2002). *A companion to art theory.* Malden.USA: Blackwell Publishing Ltd.