

BA-Scriptie
Fleur Kroodsma
fleurkroodsma@gmail.com
Universiteit Utrecht
Geschiedenis
5933080
Carine van Rhijn
19 juni 2017
9008 woorden

Hoe modern was Coco Chanel?

Een onderzoek naar wat Coco Chanel modern maakte in het Interbellum.



Figuur 1: Gabrielle Chanel en Serge Ligar (1931).

Inhoudsopgave

Samenvatting	3
Inleiding	4
<i>Moderne mode in het Interbellum: simpel, jongensachtig en chic</i>	6
<i>Historiografisch debat</i>	8
<i>Methode</i>	9
1: De ‘Chanel look’	10
<i>De ‘Chanel look’ volgens Vogue</i>	10
<i>‘Chanel look’ volgens verschillende auteurs</i>	11
<i>Little black dress en massaproductie</i>	12
<i>Conclusie</i>	14
2: Chanel: uniek talent?	15
<i>Jean Patou</i>	15
<i>Paul Poiret</i>	16
<i>Eigenheid Chanel</i>	18
<i>Romantische periode</i>	19
<i>Conclusie</i>	20
3. Mythe Coco Chanel	21
<i>Generaliseerde interpretaties</i>	21
<i>Juiste interpretaties</i>	23
<i>Onterechte conclusie uit biografie</i>	24
<i>Plagiaat als teken van succes</i>	24
<i>Beeldvorming over Chanel aan het begin van haar carrière</i>	26
<i>Conclusie</i>	27
Conclusie	28
<i>Reflectie op de methode</i>	29
<i>Suggestie voor vervolgonderzoek</i>	29
Bibliografie	30
<i>Primaire bronnen</i>	30
<i>Afbeeldingen</i>	30
<i>Vogue artikelen</i>	31
<i>Overige bronnen</i>	31
<i>Secundaire literatuur</i>	32

Samenvatting

In dit onderzoek wordt de volgende vraag beantwoord: *Hoe historisch verantwoord is het idee dat Coco Chanel modern was in het Interbellum?* Om deze vraag te beantwoorden worden ideeën van verschillende auteurs over wat Chanel modern maakte onderzocht aan de hand van, met name, artikelen uit de Amerikaanse *Vogue*. Naast dat Channels ontwerpen typerend waren voor de moderne modebeweging van het Interbellum, blijkt er sprake te zijn van een mythe rondom Coco Chanel. Deze mythe is deels het gevolg van Channels marketingstrategie. Zo was Chanel de personificatie van haar eigen merk en een beroemdheid. Daarnaast wordt deze mythe in stand gehouden en versterkt door generaliserende uitspraken van verschillende historici op basis van tijdschriftartikelen.

Inleiding

Gabrielle Chanel – pseudoniem Coco Chanel – wordt vaak geroemd om haar rol als pionier op het gebied van mode. In de opkomende modernisering na de Eerste Wereldoorlog was zij één van de ontwerpers die het voortouw nam.¹ Gabrielle Chanel leefde van 1883-1971 en over haar leven zijn meerdere biografieën geschreven en zelfs een film gemaakt.² Hierin worden zowel zij als haar werk volop geprezen. Ze wordt in deze werken beschouwd als inspiratiebron en neergezet als buitengewoon innovatief. Vandaag de dag bouwt het merk Chanel nog steeds voort op deze mythe rondom Coco Chanel. Zo is er kort geleden een website gelanceerd met twintig korte filmpjes over het sprookjesachtige verhaal van het merk.³ Maar hoe vernieuwend was Coco Chanel nou eigenlijk voor haar tijd? Historica Valerie Steele vraagt zich af hoe historisch verantwoord het is om Chanel als pionier van de moderne mode te beschouwen. Zijn er geen andere ontwerpers bekend die vergelijkbare designs uitbrachten?⁴ Op deze vragen borduurt mijn onderzoek voort. De volgende vraag zal onderzocht worden: *Hoe historisch verantwoord is het idee dat Coco Chanel modern was in het Interbellum?* Wat was ‘modern’ in het Interbellum? Onder mode-historici is er overeenstemming dat in deze periode de overgang is ingezet naar een simpele, chique en meer jongensachtige mode voor vrouwen.⁵ In deze scriptie is dit dan ook het uitgangspunt voor ‘modern’. Echter, het is lastig te beoordelen wat simpel, chic en ‘jongensachtiger’ is. Dit is een van de knelpunten van dit onderzoek. Wat onder deze begrippen verstaan wordt, is voor een groot deel persoonsgebonden en wellicht tevens tijdgebonden. Later in deze inleiding zal meer uitleg volgen over de ontwikkeling van de mode in het Interbellum. De periode die geanalyseerd wordt is 1918-1940. Tijdens deze periode heeft de mode voor de vrouw een transformatie ondergaan. Modejournalist René Bizet schreef in 1925 dat de mode voor de vrouw was getransformeerd ten opzichte van wat het in 1900 was geweest.⁶ Het Interbellum wordt ook wel de Gouden Eeuw van de couturiers genoemd.⁷ In dit onderzoek ligt de nadruk op de jaren twintig omdat Chanel toen haar bloeiperiode doormaakte.⁸ In de jaren vijftig heeft ze een *comeback* gemaakt en daarna heeft ze tot haar dood doorgewerkt.⁹

¹ Veronique Pouillard, ‘Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years’, *The Business History Review*, 85 (2011) 2, 319-344.

² Twee bekende biografieën: Edmonde Charles-Roux, *The world of Coco Chanel: friends, fashion, fame* (Londen 2005); Axel Madsen, *Coco Chanel: A Biography* (Londen 1990); film: Anne Fontaine en Edmonde Charles-Roux, *Coco avant Chanel* (Warner Bros France 2009).

³ <http://inside.chanel.com/en/quest-for-freedom>

⁴ Valerie Steele, *Paris Fashion: a Cultural History* (New York 1988) 246-253.

⁵ Zie o.a.: Steele, *Paris Fashion: a Cultural History* (New York 1988) 246-253; Nancy Joslin Troy, *Couture culture: a study in modern art and fashion* (Cambridge 2003) 313; Mary E. Davis, *Classic Chic: Music, Fashion and Modernism* (Berkeley) 163-167.

⁶ René Bizet, *la Mode* (Parijs 1925) 20-22.

⁷ Cecile Beaton, *The Glass of Fashion* (Londen 1954) 132-135.

⁸ Marie Louise Roberts, ‘Samson and Delilah Revisited: The Politics of Women’s Fashion in 1920s France’, *The American Historical Review*, 98 (1993) 3, 659.

⁹ Charles-Roux, *The world of Coco Chanel*, 10-15.

Nadat de moderne mode is beschreven zal de onderzoeksvraag onderzocht worden aan de hand van verschillende deelvragen. Het is allereerst van belang om in beeld te krijgen wat wordt verstaan onder ‘typisch Chanel’. Wat houdt de ‘Chanel *look*’ in en hoe past deze bij de mode van het Interbellum? Dit zal worden besproken in hoofdstuk één. In hoofdstuk twee zal ik beantwoorden hoe uniek het werk van Chanel was in deze periode. Dit zal onder andere onderzocht worden aan de hand van de concurrentie van Chanel. Aansluitend zal in hoofdstuk drie worden ingegaan op de vraag hoe historisch verantwoord het romantische verhaal rondom Chanel is. Hoe is de mythe rondom Coco Chanel gecreëerd? Uiteindelijk zal in de conclusie blijken waarom tegenwoordig Chanel als modern voor het Interbellum wordt beschouwd en hoe historisch verantwoord deze ideeën zijn.

Moderne mode in het Interbellum: simpel, jongensachtig en chic

De mode voor de vrouw veranderde drastisch aan het begin van de twintigste eeuw. Waar het in de negentiende eeuw gebruikelijk was voor vrouwen om gekorsetteerde jurken met veel versiering als veren, juwelen en grote hoeden te dragen, werd deze verschijning in de twintigste eeuw versimpeld.¹⁰ In deze periode werden de termen ‘simpel’ en ‘chic’ aan elkaar gekoppeld. Het was chic om je simpel te kleden.¹¹ In 1914 bracht Sem (Georges Goursant) zijn boek *Le Vrai et le Faux Chic* uit. Hierin bespreekt hij, aan de hand van verschillende karikaturen, de laatste Parijse mode.¹² De karikaturen van Sem verbeelden wat mensen konden verstaan onder het concept ‘chic’. Voorbeelden van deze eerste veranderingen van de mode zijn te zien in onderstaande afbeeldingen. Afbeelding twee is een jurk in de oude stijl die gedragen diende te worden met een korset. Het is een rijk gedecoreerde avondjurk van Jean-Phillipe Worth uit 1908.¹³ Figuur 3 is een simpeler ontwerp – ook uit 1908 - van Paul Poiret. Deze jurk heeft al een recht silhouet, maar er zijn enkele decoraties toegevoegd.¹⁴



Figuur 2: Avondjurk Jean Paul Worth (1908-1910).



Figuur 3: Josephine Kostuum Paul Poiret (1908).

¹⁰ Troy, *Couture culture*, 313.

¹¹ Davis, *Classic Chic*, 163-167.

¹² Sem, *Le Vrai et le Faux Chic* (Parijs 1914) 1-84.

¹³ Avondjurk door Jean-Paul Worth (1908-1910) uit collectie MET Museum, beschikbaar: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/155992>. Geraadpleegd: 11 mei 2017.

¹⁴ Davis, *Classic Chic*, 22-48.

In de jaren twintig werd de mode verder vereenvoudigd. Het moderne ideaal prees jeugdigheid. Historica Mary Davis stelt dat het jeugdige ideaal zich uitte in een voorkeur voor een slank figuur en een sportieve uitstraling.¹⁵ Het ideaal werd in de mode vertaald naar een stijl die de ‘la garçonne’ look werd genoemd, naar het boek *la Garçonne* uit 1922 van Victor Margueritte. In dit – destijds schandalige – boek beschrijft Margueritte de sociale aspecten behorend bij het androgyne mode-ideaal. Zo raakt de hoofdpersoon verwickeld in een lesbische affaire.¹⁶ Volgens modehistorica Jane Mulvagh is deze look te omschrijven als: “*The physique of a young boy, straight, hipless, butless, waistless.*”¹⁷ De Franse stijl werd als voorbeeld gezien door Amerikaanse vrouwen.¹⁸ Zodoende werd in Amerika deze look overgenomen en de *flapper* genoemd. Volgens modehistoricus Daniel Delis Hill is de look van de jaren twintig te omschrijven aan de hand twee veranderingen: een verlaging van de taille naar een rechte taille op de heupen en een kortere rok lengte tot net onder de knie.¹⁹ Uiteindelijk werden de concepten simpel en chic — samen met het jongensachtige silhouet — de standaard in jaren twintig. Hierbij aansluitend begon *Vogue* in 1924 met een vaste column, ‘A Guide to Chic’, waarin de nieuwste ontwikkelingen rondom het concept besproken werden.²⁰ De volgende advertentie (figuur 4) is een voorbeeld van de nieuwe look volgens de omschrijving van Hill:



Figuur 4: Bonwit Teller advertentie (1923).

¹⁵ Davis, *Classic Chic*, 163. Nb. Davis baseert zich onder ander op Victor Margueritte, *La Garçonne* (Parijs 1922).

¹⁶ Margueritte, *La Garçonne*, 200-240.

¹⁷ Jane Mulvagh, *Vogue: History of Twentieth Century Fashion* (Londen 1988) 52.

¹⁸ Davis, *Classic Chic*, 165-167.

¹⁹ Daniel Delis Hill, *As Seen in Vogue: A Century of American Fashion in Advertising* (Lubbock 2004) 37-38, 44.

²⁰ Davis, *Classic Chic*, 165-167.

In het Interbellum vormde tijdschriften de bron voor het laatste nieuws over de laatste Parijse mode. De Amerikaanse tijdschriften *Vogue* en *Harpers Bazaar* bespraken voornamelijk de Franse couture.²¹ De trends geïnitieerd door de Franse designers waren bepalend voor wat modieuze vrouwen droegen in de jaren twintig.²² Zo werd het Franse magazine *L'Art et La Mode*, dat bestond van 1880 tot 1967, aan beide kanten van de Atlantische oceaan verkocht. Niet alleen de rijke vrouwen die couture droegen hadden toegang tot deze tijdschriften, ook vrouwen die hun kleding lieten maken door een naaister keken in de modetijdschriften voor inspiratie. Ze lieten de haute couture ontwerpen namaken. Deze gebruiken waren gangbaar in heel Europa.²³

Historiografisch debat

Hoe sluiten de veranderingen in de mode aan bij de politieke en sociaal-culturele veranderingen in het Interbellum? Volgens historica Mary Louise Roberts is de modernisering in de mode niet los te zien van politieke veranderingen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog waren veel vrouwen genoodzaakt de banen van de mannen over te nemen om zo de economie draaiende te houden. De veranderende rol van de vrouw had ook op andere terreinen invloed, zoals op de mode. Deze werd simpeler. Roberts stelt dat de nieuwe mode op twee manieren begrepen kan worden: het maakt duidelijk dat er iets is veranderd in de sociale verhoudingen én de vrouwen zagen er ook daadwerkelijk anders en 'vrijer' uit.²⁴ Hiermee probeert Roberts uit te leggen dat zowel feministen, vrouwen die de kleding droegen, als designers de kleding zagen als een uiting van vrijheid. De nieuwe mode fungeerde zowel als een maker van de moderne vrouw en als een middel om de moderne vrouw aan te herkennen.²⁵ Hill sluit zich hierbij aan. Hij stelt dat de modebeweging niet los gezien kan worden van andere nieuwe elementen van vrijheid voor de vrouw. Als voorbeelden noemt hij: het recht om te stemmen en te studeren.²⁶

Hoewel men het eens lijkt te zijn over politieke en sociaal-culturele actoren die de mode beïnvloedden, zijn er verschillende invalshoeken om deze invloed te beschrijven.²⁷ Zoals beschreven leggen Roberts en Hill vooral de nadruk op hoe de politiek invloed had op de mode. Valerie Steele gaat hierin mee maar analyseert de mode ook vanuit een bredere culturele invalshoek. Steele geeft als verklaring voor het eenvoudiger kleden dat vrouwen dit deden omdat het als ongepast werd gezien om zich uitbundig en luxueus te kleden tijdens en na een oorlog.²⁸ Daarnaast was het simpeler kleden ook terug te zien bij de Russische aristocraten die hun rijkdom verloren waren en naar Parijs emigreerden.²⁹ De Russen hadden wellicht simpelweg geen geld meer om zich luxueus te kleden. Externe factoren zouden op deze manier de versimpeling van de mode hebben veroorzaakt.

²¹ Joanne Olian, *Authentic French Fashions of the Twenties: 413 Costume Designs from L'Art et la Mode* (New York 1990) Iiv-vi.

²² Valerie Steele, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age* (New York, 1985) 17-18.

²³ Olian, *Authentic French Fashions*, Iiv-vi; Roberts, 'The Politics of Women's Fashion', 665.

²⁴ Roberts, 'The Politics of Women's Fashion', 661.

²⁵ Ibidem, 665.

²⁶ Hill, *As Seen in Vogue*, 34.

²⁷ Verschillende auteurs die zich in grote lijnen bij Roberts en Hill aansluiten: Steele, *Paris Fashion*, 246-254; Troy, *Couture culture*, 2-18; Davis, *Classic Chic*, 1-21.

²⁸ Steele, *Paris Fashion*, 246-254; Roberts, 'The Politics of Women's Fashion', 667.

²⁹ Steele, *Paris Fashion*, 246-254.

Historici Nancy Troy en Mary Davis betrekken beiden andere culturele disciplines in hun analyse. Zo analyseert Troy de modernistische stroming in de mode in relatie met de kunst en richt Davis zich op de vergelijking tussen mode, muziek en het modernisme.³⁰ Door de analyses van Troy en Davis in dit onderzoek te betrekken ontstaat een vollediger overzicht van de culturele ontwikkelingen en wordt er duidelijk gemaakt hoe de disciplines elkaar beïnvloedden. Dit plaatst de moderne mode in perspectief. De veranderingen in de mode waren niet de enige culturele veranderingen van het Interbellum.

Methodie

In de geanalyseerde secundaire literatuur – over de moderne mode in het Interbellum en over Chanel – baseren historici zich geregeld op modetijdschriften, biografieën en afbeeldingen van de kleding. Wat mij opvalt is dat veel auteurs dezelfde bronnen aanhalen en op basis hiervan overeenkomstige conclusies trekken over Chanels invloed in het Interbellum. Het lijkt het geval te zijn dat veel historici en biografen elkaar volgen in hun opvattingen. Met dit onderzoek wil ik aantonen in hoeverre dit het geval is en heb daarom de primaire bronnen nagezocht. Daarnaast kan ik met het bekijken van de primaire bronnen tot nieuwe bevindingen komen, misschien trekken veel historici conclusies die niet kloppen.

In dit onderzoek zullen zodoende uitspraken van verschillende historici over waarom Chanel modern werd gevonden in het Interbellum onderzocht worden aan de tijdschriftartikelen waarop zij zich baseren. Afbeeldingen van de ontwerpen zullen gebruikt worden om beschrijvingen uit de lopende tekst te verhelderen. Met referenties naar biografieën wordt voorzichtig omgegaan, het zijn immers geen wetenschappelijke artikelen. Daar waar mogelijk zullen uitspraken op basis van biografieën worden nagezocht. Op deze manier worden de aannames uit de secundaire literatuur in de historische context geplaatst. Uiteindelijk zal blijken in welke opzichten Chanel modern is te noemen voor het Interbellum en of de lovende woorden over Chanel historisch terecht zijn.

³⁰ Troy, *Couture culture*, 2-18; Mary E. Davis, *Classic Chic*, 1-21. Voor recensies zie: Jim Findley, 'Reviewed work: Paris Fashion: a Cultural History by Valerie Steele', *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 8 (1989) 1, 44; Bonnie Jo Dopp, 'Reviewed work Classic Chic: Music, Fashion and Modernism by Mary E. Davis', *Notes*, 64, (2007) 2, 288-291.

1: De ‘Chanel look’

In dit hoofdstuk beantwoord ik de deelvraag: wat hield de ‘Chanel look’ in en was deze typerend voor de mode van het Interbellum? De typische ‘Chanel look’ uit het Interbellum zal beschreven worden aan de hand van ‘Fashion: Chanel Designs Again’, een artikel uit de Amerikaanse *Vogue*.³¹ Vervolgens zullen de opvattingen van verschillende mode-experts en historici over de ‘Chanel look’ uiteengezet worden. Sommige auteurs typeren de *little black dress* als kenmerkend voor Chanel in deze periode. Dit kledingitem zal geanalyseerd worden aan de hand het artikel ‘The Debut of the Winter Mode’, tevens uit de Amerikaanse *Vogue*.³² Zodoende worden de bronnen waarop de auteurs zich baseren geanalyseerd waarna een kritische conclusie zal volgen.

De ‘Chanel look’ volgens *Vogue*

Na de Tweede Wereldoorlog maakte Coco Chanel een *comeback*. Daarom publiceerde *Vogue* in 1954 het volgende artikel dat volledig gewijd was aan Coco Chanel. Opvallend is dat pas in dit jaar de ‘Chanel look’ van het Interbellum werd beschreven. Dit is logisch te verklaren omdat pas na verloop van tijd geconcludeerd kan worden wat typerend is voor een ontwerper. Er moet eerst een scala aan werk beschikbaar zijn voordat er generaliserende uitspraken gedaan kunnen worden. *Vogue* omschrijft de essentie van de ‘Chanel look’ als volgt:

The Chanel Look, as specific as H2O meant a combination of youth, comfort, jersey, pearls, of luxury hidden away in the perfection of detail, such as sable lining a collar and revealed only when the collar was turned up. The essence of the Chanel Look was Chanel herself (a small, black-haired woman with brilliant dark eyes, beige skin, who looked like a Spanish gipsy), wearing a loose jersey jacket, cut like a cardigan, over a white shirt or a sweater. (The cuffs turned back above the wrist bone.) With the easy jacket, a swing skirt, pleated and really short. Combining the true and the false, she wrapped her throat and filled in the V of the jacket with a mass of real pearl ropes, jumbled with red or green stones, obviously fake; for Mlle. Chanel, who really invented the chic of costume jewels, often kept her magnificent jewels locked away. (Those who copied parts of the Chanel Look, attaining a lesser effect, sometimes actually used emeralds or rubies.) In one way or another, that look was the look of the 1920's even, with some variation, of the thirties.

33

In dit fragment zijn de volgende elementen te onderscheiden: jeugdigheid, comfort, luxe in details en de combinatie van echte en namaak juwelen. Volgens dit artikel was Gabrielle Chanel zelf de essentie van de ‘Chanel look’. Daarnaast maak ik uit de laatste zin op dat de ‘Chanel look’ kenmerkend was voor het Interbellum.

³¹ Jessica Daves, ‘Fashion: Chanel designs again’, *Vogue New York* (15 februari 1954) 82-82, 128-129.

³² Edna Woolman Chase, ‘The Debut of the Winter Mode’, *Vogue New York* (1 oktober 1926) 69.

³³ Daves, ‘Fashion: Chanel designs again’, 81-82, 128-129.

‘Chanel look’ volgens verschillende auteurs

Harold Koda schrijft in zijn boek — behorende bij de expositie Chanel van het MET Museum uit 2005 — dat de *little black dress*, het handgemaakte mantelpakje en de namaakjuwelen voorbeelden van de typische ‘Chanel look’ zijn. Volgens Koda is het een moderne, praktische en bescheiden stijl die de mode van de twintigste eeuw stuurde. Daarnaast is hij van mening dat Chaneels functionele sportkleding en haar afleidingen uit mannenkleding een breuk vormden met de typische uitbundige haute couture stijlen.³⁴ Hiernaast bracht ze vrouwen ook enige vrijheid. Haar *sportswear*, gemaakt van de soepele stof jersey en bestaande uit losse rokken en truien, gaf vrouwen de mogelijkheid om ‘s avonds en overdag hetzelfde te dragen. Aan het handgemaakte mantelpakje, geïnspireerd op de ‘dandystijl’, was geen enkele decoratie toegevoegd.³⁵ Volgens Roberts paste het handgemaakte mantelpakje in de nieuwe stijl van het Interbellum. Vrouwen droegen steeds functionelere kleding.³⁶ Volgens Steele refereren de op de dandy-stijl geïnspireerde mantelpakjes van Chanel aan iets anders. In navolging van de dichter Charles Baudelaire stelt Steele dat *dandyism* draait om perfectie in details. Dit staat symbool voor de aristocratische superioriteit van de dandy.³⁷ De omschrijving met verwijzing naar de dandy sluit beter aan bij de omschrijving in ‘The Debut of the Winter Mode’, dan de Chanelstijl volgens Koda. Echter, Koda voegt wel aan zijn omschrijving toe dat er moderne technieken als vlechten en vergulde knopen toegevoegd zijn aan de kledingstukken.³⁸ Dit sluit al beter aan bij ‘The Debut of the Winter Mode’. Bij *sportswear* denken wij vandaag de dag aan een trainingspak, een voorbeeld van een ontwerp dat onder de *sportswear* uit het Interbellum valt is te zien in de onderstaande afbeelding:



Figuur 5: *sportswear* door Gabrielle Chanel (1922-1928).

³⁴ Harold Koda en Andrew Bolton, *Chanel, The Metropolitan museum of art* (New Haven 2005) 38.

³⁵ Ibidem, 38.

³⁶ Roberts, ‘The Politics of Women’s Fashion’, 659-669.

³⁷ Steele, Chanel in context in Julie Ash en Elizabeth Wilson, *Chic Thrills a Fashion Reader* (Berkeley 1992) 119. Voor nadere uitleg zie: Caroline Evans en Minna Thornton, *Chanel: The New Woman as Dandy in Women and Fashion: a New Look* (Londen 1989) 122-132.

³⁸ Koda, *Chanel*, 38.

Ik vind dat Koda hier op een te eenvoudige manier omgaat met de ontwerpen van Chanel. Hij stelt dat er geen enkele decoratie is toegevoegd aan de *sportswear*, maar er zijn geribbelde randjes aangebracht. Vandaag de dag zou dit ontwerp wellicht niet meer als simpel worden gezien. Koda benadrukt met name de bescheidenheid en de draagbaarheid van Chanel's ontwerpen. Dit sluit aan bij de door *Vogue* benoemde eigenschappen: jeugdigheid en comfort. Omdat Chanel's *sportswear* erg draagbaar was. Daarnaast kun je de vraag stellen in hoeverre deze ontwerpen daadwerkelijk zorgden voor meer bewegingsvrijheid. Roberts stelt dat er vanzelfsprekend meer bewegingsvrijheid is in vergelijking met ontwerpen met een korset. Maar het comfort is relatief, de nauwe rokken en de hoge hakken belemmerden nog steeds de mobiliteit.³⁹

Elizabeth Ewing gaat nog een stap verder dan Koda. Volgens Ewing valt er zelfs te stellen dat Chanel's ontwerpen meer zijn dan mode, het was een levenswijze. Wat Chanel uitdroeg was de antithese van wat mode betekende voor de Eerste Wereldoorlog. Ze creëerde een 'arme look' die oneindig chic was.⁴⁰ Dit aspect van de 'Chanel look' is door *Vogue* omschreven als de luxe in details en in de combinatie van echte met namaak juwelen. Wanneer we Koda en Ewing combineren is te zien dat er niet veel discussie over de essentie van de 'Chanel look' bestaat. Toch constateer ik dat beide auteurs een te oppervlakkig oordeel geven over de 'Chanel look'. Door de historische achtergrond die Steele en Roberts beschrijven ontstaat er een vollediger beeld. Toch blijft als uitgangspunt voor het beschrijven van de 'Chanel look' belangrijk om de beschrijving van *Vogue* te hanteren. Deze omschrijving geeft een goed beeld van hoe de Chanelstijl uit het Interbellum in 1954 werd begrepen. Voor een uitgebreidere omschrijving kunnen meningen van verschillende mode-historici en experts hieraan worden toegevoegd.⁴¹

Little black dress en massaproductie

Passend bij het simpele mode-ideaal uit het Interbellum, werd het gewenst dat kleding uniform was in plaats van uniek. Volgens Mary Davis is het perfecte voorbeeld hiervan Chanel's *little black dress*, een simpele zwarte jurk. Vernieuwend hieraan was volgens Davis de originele manier van het uitdragen van simpelheid. De jurk was niet gedecoreerd en had een structuur die bestond uit strakke lijnen. Het vakmanschap van de couturier was goed zichtbaar. Dit zijn aspecten waar Chanel gedurende haar hele carrière veel waarde aan hechtte. Verder was de *little black dress* geschikt voor elke gelegenheid. Wanneer een vrouw zo'n jurk in haar bezit had, had zij altijd iets om aan te trekken. Volgens Mary Davis is chic het concept om dit ontwerp en Chanel's originaliteit te omschrijven.⁴² Davis baseert zich op het artikel 'The Debut of the Winter Mode' uit de *Vogue* uit 1926.⁴³ Hierin wordt de *little black dress* vergeleken met de Ford. Volgens Davis is uit dit artikel af te leiden dat de *little black dress* een uniform is voor alle vrouwen met smaak. Verder werd, net zoals voor auto's bij Ford, de kwaliteit van de kleding gegarandeerd door het merk Chanel. Davis stelt tevens dat Chanel geen moeite had met

³⁹ Roberts, 'The Politics of Women's Fashion', 678.

⁴⁰ Elizabeth Ewing, *History of twentieth century fashion* (Madison 1975) 100-101.

⁴¹ Zie bijvoorbeeld de beschrijvingen van verschillende experts in Koda, *Chanel*, 14, 18, 22, 26, 30, 38, 92, 134.

⁴² Davis, *Classic Chic*, 164-167. Nb: Davis gebruikt de term chic om de nieuwe stijl van het Interbellum te omschrijven.

⁴³ Chase, 'The Debut of the Winter Mode', 69.

het feit dat haar ontwerpen werden gekopieerd.⁴⁴ De jurk werd opgenomen in de massaproductie.⁴⁵ Na het lezen van dit artikel blijkt dat Chanel enkel wordt genoemd in een bijschrift bij een illustratie van haar ontwerp. Aan andere modehuizen, zoals Worth en Patou, wordt daarentegen een hele kolom tekst gewijd. Dit geeft aan dat *Vogue* in 1926 de nieuwe ontwerpen van Worth en Patou belangrijker vond. Hieronder de desbetreffende afbeelding met het bijschrift.



Figuur 6: *The Chanel "Ford"* (1926).

In het bijschrift staat: "*Chanel "Ford" – the frock that all the world will wear.*" Het bijschrift 'de jurk die de hele wereld zal dragen' is uiteraard heel lovend en ook in het bijschrift staat de verwijzing met Ford. Het is echter een klein onderdeel van het artikel. De nadruk die Davis legt op de rol van Chanel is groter dan in het oorspronkelijke artikel.⁴⁶ De link tussen de mode, de vrouw en de auto is niet ongebruikelijk. Net als de auto zelf zorgde deze 'gemakkelijke' mode voor een mentaliteit van mobiliteit en snelheid, die paste bij de vrijheid van het moderne leven.⁴⁷ Davis suggereert dat alleen Chanele's *little black dress* massaal werd gekopieerd en geproduceerd, maar wanneer we de historische context in acht nemen, blijkt dat na de Eerste Wereldoorlog alle kleding op steeds massalere schaal werd geproduceerd. Waar mode eerst een privilege was voor rijken, werd het steeds toegankelijker voor alle lagen van de maatschappij.⁴⁸

⁴⁴ Davis gebaseerd op Charles-Roux, *Chanel and Her World*; Madsen, *Coco Chanel: A Biography*. Nb. Het is niet duidelijk om welke Ford het gaat.

⁴⁵ Davis, *Classic Chic*, 164-165.

⁴⁶ Voor auteurs die dezelfde generalisatie maken op basis van 'The Debut of the Winter Mode', zie: Anne Hollander, *Feeding the Eye, essays* (New York 1999) 25; Troy, *Couture Culture*, 316-317.

⁴⁷ Roberts, 'The Politics of Women's Fashion', 674-675.

⁴⁸ *Ibidem*, 666.

Daarnaast bestonden er ook vergelijkbare producten. Een voorbeeld hiervan is de *la Garçonne* jurk uit 1922, vernoemd naar het boek *la Garçonne*, genoemd in het werk *Paris on Parade* van Robert Forrest Wilson. Dit was een zwarte satijnen jurk waarvan er miljoenen zijn geproduceerd. Wilson noemt niet de ontwerper van de jurk, wat aangeeft hoe gebruikelijk dit soort jurken waren.⁴⁹ Aansluitend bij Wilson stelt Steele dat de jongensachtige mode ook had bestaan zonder Gabrielle Chaneels invloed.⁵⁰ De ontwerpen van Chanel zijn typerend voor de mode uit het Interbellum, maar zeker niet uniek.

Conclusie

Het is het meest verantwoord om de ‘Chanel *look*’ te formuleren op de manier van *Vogue* in 1954. Omdat deze een betrouwbaar overzicht geeft van hoe de ‘Chanel *look*’ van het Interbellum werd gedefinieerd tijdens Chaneels *comeback*. De verschillende auteurs die zijn besproken in dit hoofdstuk gebruiken deze definitie maar hebben daarnaast hun eigen invulling. Dat Gabrielle Chanel zelf een groot deel van de ‘Chanel *look*’ was zal in hoofdstuk drie aan bod komen. De mode in het Interbellum werd gekenmerkt door jongensachtige en simpelere mode die chic was. Chaneels simpele ontwerpen zoals haar *sportswear* en *little black dress* passen hier goed bij, maar zij was niet uniek in haar ontwerpen. Daarnaast overdrijven auteurs als Davis wellicht de invloed van Chanel op de mode destijds.

⁴⁹ Robert Forrest Wilson, *Paris on Parade* (Indianapolis 1924) 53.

⁵⁰ Steele, *Chic Thrills*, 122.

2: Chanel: uniek talent?

In het vorige hoofdstuk is uiteengezet wat onder de ‘Chanel *look*’ wordt verstaan. Zoals al eerder is aangekaart, is het populaire beeld dat bestaat van Chanel dat van een genie die zonder invloeden van buitenaf haar unieke ontwerpen creëerde. Hoe terecht is dit? Een modeontwikkeling ontstaat onmogelijk in isolatie. Trends zijn onderdeel van de gehele culturele context.⁵¹ Deze kwestie wordt daarom allereerst geanalyseerd aan de hand van de volgende vraag: In hoeverre valt Coco Chanel te beschouwen als de uitvinder van de informele ‘jongensachtige’ mode voor vrouwen? Om deze vraag te beantwoorden zal er nader ingegaan worden op de concurrentie van Coco Chanel: Jean Patou en Paul Poiret. Patou en Poiret worden samen met Chanel vaak benoemd tot de grondleggers van de moderne mode in het Interbellum.⁵² Verder is het van belang om uiteen te zetten in welke elementen Chanel uniek was. Ten slotte zal er onderzocht worden hoe stijlvast Chanel was. Zijn er ook ontwerpen bekend waarin zij afweek van de simpele stijl?

Jean Patou

Volgens Joanna Olian, curator kostuumcollectie van het Museum of the City New York, is Coco Chanel niet te beschouwen als de uitvinder van de sportieve, jongensachtige, jeugdige mode voor vrouwen. Op basis van *La Garçonne* stelt Olian dat in de jaren twintig kleding steeds mannelijker werd. Daarnaast verwijst Olian naar artikelen en afbeeldingen uit het Franse modetijdschrift *L’Art et la Mode*. De mode van de jaren twintig was volgens Olian vooral jong en de *sportswear* reflecteerde dit. Volgens Olian is de *sportswear* beweging ontstaan toen Suzanne Lenglen op Wimbledon in 1921 in een mouwloze trui en een korte rok van Patou verscheen (figuur 7). Hierna werd deze stijl, volgens Olian, algemeen geaccepteerd. Zodoende ziet Olian Jean Patou als uitvinder van de sportieve, jeugdige mode voor vrouwen.



Figuur 7: Suzanne Lenglen op Wimbledon (1921).

⁵¹ Steele, *Chic Thrills*, 118.

⁵² Zie onder andere: Olian, *Authentic French Fashions*, iiv-vi; Roberts, ‘The Politics of Women’s Fashion’, 658; Steele, *Paris Fashion* (1988) 37- 80; Hill, *As Seen in Vogue*, 44.

Olian ontkent niet dat Chanel ook een aandeel had in de *sportswear* trend. Het kenmerkende verschil tussen Patou en Chanel zit volgens Olian in hun doelgroep. Olian stelt dat de doelgroep van Chanel rijke vrouwen waren die er eenvoudig en modern uit wilden zien. Patou had een breder publiek en richtte zich op jonge en internationale klanten.⁵³ Valerie Steele sluit zich aan bij JoAnne Olian. Echter, Steele is van mening dat Patou en Chanel beiden even bekend zijn om hun sportkleding.⁵⁴ *Vogue* besteedde geen aandacht aan de bedenker van de sportkleding maar legde de nadruk op het erkennen van de trend. Zo staat in *Vogue* uit 1922 dat de sportkleding in de collectie van elk groot modehuis was opgenomen.⁵⁵ Ik denk dat Patou zeker een groot aandeel heeft gehad in de ontwikkeling van de moderne *look* van het Interbellum. Echter, de *sportswear* zijn hier enkel een onderdeel van. Zodoende vind ik dat Chanel een groter aandeel had in het uitvinden van de moderne mode omdat veel van haar ontwerpen typerend waren voor deze *look*.

Paul Poiret

Een tweede concurrent van Coco Chanel is Paul Poiret. Kostuumhistorica Amy de la Haye stelt dat Poiret is begonnen met mannelijkere ontwerpen voor vrouwen. Poiret begon al voor de Eerste Wereldoorlog met het uitdragen van de ‘nieuwe stijl’, in zijn geval een herleving van de neoklassieke stijl.⁵⁶ De la Haye stelt dat hij een pionier was doordat hij koos voor een rechte ontwerpen met een hoge taille (figuur 3). Geïnspireerd door de *Orient* introduceerde Poiret gewaagde kleuren, tunieken, harembroeken en ontwerpen zonder korset.⁵⁷ Ook Roberts stelt dat Poiret de pionier was van de minimalistische stijl in de haute couture wereld.⁵⁸ Hoogleraar sociologie Diana Crane vindt dat door deze innovaties Poiret de mode voor vrouwen aan het begin van de twintigste eeuw getransformeerd heeft.⁵⁹ Volgens Hill passen de ontwerpen van Poiret goed in de jaren twintig, omdat – door de populariteit van het Russische Ballet – men geïnspireerd werd tot het gebruik van felle kleuren en etnische decoraties. Daarnaast zorgde de ontdekking van de tombe van Toetanchamon in 1922 voor een rage van oosterse invloeden.⁶⁰ Een voorbeeld van een modern ontwerp, de harembroek, van Poiret is te zien op de onderstaande afbeelding (figuur 8).

⁵³ Olian, *Authentic French Fashions*, iiv-vi.

⁵⁴ Steele, *Paris Fashion*, 246-248.

⁵⁵ Chase, ‘The Grandes Maisons Take a Sporting Chance’, *Vogue New York* (15 mei 1922) 38.

⁵⁶ Nb. Neoklassiek betekent geïnspireerd op de Oudheid, Amy De la Haye en Shelley Tobin, *Chanel: the couturiere at work* (New York 1995) 13.

⁵⁷ De La Haye, *the couturiere at work*, 13.

⁵⁸ Roberts, ‘The Politics of Women’s Fashion’, 658.

⁵⁹ Diana Crane, ‘Fashion Design and Social Change: Women Designers and Stylistic Innovation’, *Journal of American Culture*, 22 (1999) 1, 65.

⁶⁰ Hill, *As Seen in Vogue*, 44.



Figuur 8: Harembroeken door Paul Poiret (1911).

Poiret wordt dus door verschillende auteurs benoemd als pionier. Toch bestaat er ook twijfel over zijn invloed. Zo noemt Valerie Steele in *Paris Fashion* dat Poiret de uitvinder is van de moderne mode terwijl ze in haar eerdere boek *Fashion and Eroticism* stelt dat zijn rol vaak wordt overdreven.⁶¹ Het feit dat Steele zichzelf tegensprekt geeft aan dat de vraag wat wordt beschouwd als modern, een ingewikkelde kwestie is. Voor de bovengenoemde auteurs zijn ontwerpen zonder korset en vernieuwende aspecten zoals een harembroek elementen van moderniteit. Afgaande op deze criteria is Poiret erg vernieuwend. Maar de idealen van de jaren twintig: jong, onafhankelijk, atletisch en jongensachtig, sluiten beter aan bij de ontwerpen van Chanel.⁶² Wellicht is te stellen dat Chanel heeft voortgeborduurd op de innovaties van Poiret.⁶³ Aanvullend stelt Roberts dat Poiret verantwoordelijk is voor de eerste moderne haute couture ontwerpen. Later werd de moderne stijl voor een breder publiek toegankelijk door de ontwerpen van Chanel.⁶⁴

⁶¹ Steele, *Paris Fashion* (1988) 37- 80; *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age* (New York 1985) 56-74.

⁶² Voorbeelden van een ontwerpen die aan deze idealen voldoen zijn naar mijn mening: figuur 5 (*sportswear*) en figuur 6 (*little black dress*). De harembroek van Poiret is daarentegen niet erg atletisch.

⁶³ Ter illustratie, ontwerpen van Chanel bevatten net als de innovatie ontwerpen van Poiret geen korset.

⁶⁴ Roberts, 'The Politics of Women's Fashion', 658-659, 667. Nb. Chaneels ontwerpen werden op grote schaal gekopieerd.

Eigenheid Chanel

De jeugdigheid, het comfort en de simpelheid van de ontwerpen van Chanel passen zeker bij de moderne mode van het Interbellum. Volgens Fred Davis kleepte Chanel vrouwen zo simpel als haar dienstmeisje. Maar dit suggereert wel dat de vrouw een dienstmeisje heeft.⁶⁵ Dit laat een paradox in de Chanel-stijl zien. Valerie Steele sluit zich bij Fred Davis aan; de kern van de Chanel-stijl draait volgens haar om het doel de rijke klasse er jong en *casual* uit te laten zien. Volgens Steele weerspiegelden Chaneels ontwerpen de wereld van die tijd. Zo vormden de geëmigreerde Russische aristocraten in Parijs een geschikte doelgroep voor Chanel aangezien deze mensen minder te besteden hadden en Chanel het chic maakte om er 'arm' uit te zien. Ook hier komt weer de paradox naar voren, want niemand ziet er arm uit in een ontwerp van Chanel. Dit is voornamelijk het geval doordat men weet van de hoge prijs van haar kleding.⁶⁶

De aangehaalde voorbeelden in dit hoofdstuk doen vermoeden dat Coco Chanel één van de weinige succesvolle vrouwelijke couturiers was in het Interbellum. Zo hing Chanel zelf haar succes op aan het feit dat ze de ervaringen van vrouwen uit haar generatie begreep. Zelf zei ze hierover: "*I set fashions precisely because I went out, because I was the first woman to live fully the life of her times.*"⁶⁷ Echter, Diana Crane stelt dat de meerderheid van de couturiers vrouw was, namelijk 55% van alle couturiers.⁶⁸ Steele wijdt in haar boek een episode aan Elsa Schiaparelli, wat impliceert dat zij als een belangrijke concurrente van Coco Chanel beschouwd kan worden.⁶⁹ Net als Steele is Beaton van mening dat tijdens het Interbellum twee vrouwen de wereld van haute couture domineerden: Schiaparelli en Chanel.⁷⁰ Hill reageerde hierop door te stellen dat Schiaparelli's ontwerpen typerend waren voor de mode van de jaren '30. Na de economische crisis, vanaf 1933, kwamen kleuren en prints weer in de mode. Schiaparelli's surrealistische ontwerpen speelden onmiskenbaar op deze trend in.⁷¹ Toch is in navolging van Roberts te beargumenteren dat Chanel de eerste succesvolle vrouwelijke couturier was.⁷² Om deze reden geven veel auteurs Chanel de titel pionier van de moderne mode.

⁶⁵ Fred Davis, *Fashion, culture and identity* (Chicago 1992) 57.

⁶⁶ Steele, *Paris Fashion*, 246-253.

⁶⁷ Alice Mackrell, *Coco Chanel* (Londen 1992) 45-50.

⁶⁸ Crane, 'Fashion Design and Social Change', 63; Steele, *Chic Thrills*, 123.

⁶⁹ Steele, *Paris Fashion*, 246-253. Nb. Steele beschrijft verschillende innovatieve ontwerpen van Schiaparelli en tevens haar invloed in de kunstwereld.

⁷⁰ Beaton, *The Glass of Fashion*, 161.

⁷¹ Hill, *As Seen in Vogue*, 53.

⁷² Roberts, 'The Politics of Women's Fashion', 666. Nb. Chanel is volgens Roberts de eerste vrouwelijke couturier die veel wordt genoemd in de secundaire literatuur. Daarnaast was Chanel al in de jaren '20 al modeontwerpster en Schiaparelli pas in de jaren '30 uit Steele, *Paris Fashion*, 246-253.

Romantische periode

Gebaseerd op de collectie van de tentoonstelling *Chanel* valt mij op dat Chanel ook weelderigere ontwerpen heeft gemaakt.⁷³ Zo stelt Andrew Bolton, hoofdcurator van het kostuuminstituut MET, dat Chanel in haar ontwerpstyl ook een romantische periode heeft gekend. Volgens Bolton vond deze plaats tijdens de jaren '30 en maakte zij tijdens deze periode meer gebruik van tule en kant, geïnspireerd door negentiende-eeuwse kostuums.⁷⁴

De volgende afbeelding (figuur 9) is een ontwerp uit 1937:



Figuur 9: avondjurk door Gabrielle Chanel (1937).

Wat opvalt is dat dit een jurk uit 1937 is, maar volgens Hill past bij een trend uit de jaren twintig. De hoepelrok was – door de populariteit van het Russische ballet – een trend geïnspireerd op historische kostuums.⁷⁵ *Vogue* schreef in 1920: “Some of the houses show gowns with immense trains, such as we have not seen in many seasons.”⁷⁶ Zodoende ging Chanel in deze periode terug naar een trend van zeventien jaar eerder. Door hier een deel van de tentoonstelling aan te wijden gaat Bolton mee in de letterlijke romantisering rondom Chanel. Met de erkenning van deze afwijkende ontwerpen stelt Hill desondanks dat Coco Chanel het best begreep wat de jongensachtige informele mode voor vrouwen inhield en dit liet zien in haar ontwerpen.⁷⁷ Daarnaast stelt Hill dat Chanel stijlvast was. Dit baseert hij op haar ontwerpen en hij noemt het volgende citaat uit de *Vogue* uit 1921: “Delightfully wearable clothes are always to be found in the collection of Chanel.”⁷⁸ Ik denk dat Hill het woord

⁷³ *Chanel* tentoonstelling The Metropolitan Museum of Art (New York 2005).

⁷⁴ Bolton, *Chanel*, 93.

⁷⁵ Hill, *As Seen in Vogue*, 36, 44.

⁷⁶ Chase, ‘The Spring Mode Adds Glories to Paris Nights’, *Vogue New York* (15 april 1920) 62.

⁷⁷ Hill, *As Seen in Vogue*, 36.

⁷⁸ Chase, ‘Chanel Attains Chic by Avoiding Extremes’, *Vogue New York* (15 oktober 1921) 42.

wearable heeft geïnterpreteerd als simpel. Dan klopt zijn redenering over Chanel's stijlvastheid en sluit ik me op basis van Chanel's ontwerpen bij hem aan.

Conclusie

De vraag van dit hoofdstuk was: hoe terecht is het dat Coco Chanel wordt beschouwd als een genie die afzonderlijk unieke ontwerpen creëerde? Chanel was een ontwerpster die genoemd kan worden als één van de uitvinders van de informele jongensachtige mode voor vrouwen in het Interbellum. Zij was samen met Paul Poiret en Jean Patou verantwoordelijk voor deze modebeweging. Desondanks is dit geen volledig antwoord. Ik denk dat er niet één of drie ontwerpers benoemd kunnen worden tot de uitvinders van een beweging. Er is immers sprake van een collectieve beweging waar talloze ontwerpers onderdeel van zijn. Zo sluit ik me aan bij Roberts en Steele door te stellen dat mode niet los gezien kan worden van andere maatschappelijke ontwikkelingen.⁷⁹ Chanel's ontwerpen zijn grotendeels typerend voor de trend maar kennen ook afwijkingen. Zodoende was Chanel niet de uitvinder van de informele jongensachtige mode voor vrouwen maar had zij wel een groot aandeel in deze modebeweging in het Interbellum.

⁷⁹ Roberts, 'The Politics of Women's Fashion', 684; Steele, *Chic Thrills*, 118.

3. Mythe Coco Chanel

Auteurs spreken vaak lovende woorden over Coco Chanel met argumenten die ze baseren op tijdschriftartikelen. Niettemin blijkt bij het lezen van deze artikelen dat er sprake is van een generalisatie. Ik vind dat het verhaal rondom Coco Chanel geromantiseerd is. In dit hoofdstuk zal de volgende deelvraag beantwoord worden: hoe is de mythe rondom Coco Chanel gecreëerd? Ten eerste zullen er een paar kwesties besproken worden die door auteurs ten onrechte in het voordeel van Chanel geïnterpreteerd zijn. Vervolgens zal een artikel besproken worden waarover door historici wel de juiste conclusies zijn getrokken. Aansluitend zal 'Fashion: Chanel Designs Again' opnieuw worden aangehaald.⁸⁰ De auteur erkent dat Chanel zelf een groot deel van haar succes was. Het is merkwaardig dat in veel secundaire literatuur over Chanel meer aandacht wordt besteed aan haar persoonlijke leven dan aan haar carrière.⁸¹ Waarom is dit? Had haar persoonlijke leven zo veel invloed op haar werk? Omdat meerdere auteurs zich baseren op biografieën zal ik een voorbeeld noemen waarover een onterechte conclusie is getrokken. Verder wordt uit deze biografieën duidelijk hoe Chanel bijdroeg aan de mythe rondom zichzelf. Vervolgens zal een karikatuur van Sem uit 1913 besproken worden.⁸² Deze karikatuur geeft inzicht in hoe Chanel aan het begin van haar carrière werd ontvangen in de pers. Aansluitend wordt geconcludeerd hoe het geromantiseerd beeld rondom Coco Chanel ontstaan is.

Generaliseerde interpretaties

Het eerste voorbeeld waarin een auteur een veralgemeende conclusie trekt is Olian in het voorwoord van *Authentic French Fashions*. In dit inleidende stuk over de mode van de jaren '20 wordt Chanel vaak aangehaald door Olian. Interessant is dat bij het bekijken van *Authentic French Fashions* blijkt dat dit boek enkel drie illustraties van ontwerpen van Chanel bevat.⁸³ Dit laat zien dat Olian Chanel erg invloedrijk vindt maar dat de geselecteerde illustraties uit *L'Art et la Mode* in *Authentic French Fashions* dit niet representeren.

Een tweede voorbeeld waarin wordt ggeneraliseerd is Davis over het artikel 'Fashion: Before and After Taking Paris' uit de *Vogue* uit 1924.⁸⁴ Dit artikel gaat over de fictieve 'Mrs. Littletown of America' die in Parijs het verschil ontdekt tussen het Parijse chic en de mode van thuis.⁸⁵ Volgens Davis is het hoogtepunt van deze trip het bezoek aan de Chanelboetiek waarna 'Mrs. Littletown' de Franse stijl begrijpt.⁸⁶ Na het lezen van dit artikel blijkt dat er ook andere modehuizen, Vionnet en Reboux, worden genoemd als uitdragers van de simpele stijl.⁸⁷ Toch staat op de eerste pagina: "There was one that had always had a special appeal for her-Chanel." Vervolgens wordt uitgelegd hoe stijlvast Chanel was. De jeugdige en jongensachtige

⁸⁰ Daves, 'Fashion: Chanel Designs Again', 82-82, 128-129.

⁸¹ Zie o.a. de biografieën: Madsen, Charles-Roux, Lilou Marquand, *Chanel m'a dit* (Parijs 1990).

⁸² Sem, Karikatuur van Gabrielle Chanel en Arthur Capel (1913) uit Davis, *Classic Chic*, 159.

⁸³ Olian, *Authentic French Fashions of the Twenties*, Iiv-vi. Nb in totaal staan er 413 illustraties in dit boek.

⁸⁴ Chase, 'Fashion: Before and After Taking Paris', *Vogue* New York (1 november 1924) 47-49, 100, 102.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Davis, *Classic Chic*, 165-167.

⁸⁷ Chase, 'Fashion: Before and After Taking Paris', 47-49, 100, 102.

elementen van haar kleding worden benadrukt. Het is niet duidelijk of het bezoek aan de Chanel boetiek het hoogtepunt was van deze trip. Zo wordt er evenveel aandacht besteed aan het nieuwe kapsel van ‘Mrs. Littletown’. Feit is wel dat een bezoek aan de Chanel-boetiek volgens *Vogue* niet mag worden overgeslagen tijdens een tripje naar Parijs. Onderstaande afbeelding (figuur 10) laat zien hoe ‘Mrs. Littletown’ zich kleepte voor en na haar bezoek aan Parijs.⁸⁸ Zodoende heeft Davis onjuist uit dit artikel geïnterpreteerd dat ‘Mrs. Littletown’ de Franse stijl begreep door een bezoek aan de Chanelboetiek. ‘Mrs. Littletown’ begreep deze stijl door het geheel van activiteiten tijdens haar reisje naar Parijs.



Figuur 10: ‘Mrs. Littletown’ voor en na haar bezoek aan Parijs.

Een derde voorbeeld waarbij sprake is van een onjuiste interpretatie is Valerie Steele’s verwijzing naar een mantelpakje van Chanel in *Le Vrai et le Faux Chic*.⁸⁹ Valerie Steele ziet een illustratie aan voor een design van Coco Chanel. Nancy Troy verwijt Valerie Steele dat deze verwijzing incorrect is. Troy beargumenteert dat Chanel tijdens de lancering van *Le Vrai et le Faux Chic* in 1914 nog enkel een hoedenontwerpster was. Chanel kwam überhaupt niet voor in *Le Vrai et le Faux Chic*.⁹⁰ Deze gegeneraliseerde interpretaties laten zien dat de auteurs op deze manier proberen om de mythe kloppend te houden.

⁸⁸ Chase, ‘Fashion: Before and After Taking Paris’, 47-49, 100, 102.

⁸⁹ Steele, *Paris Fashion*, 244.

⁹⁰ Troy, *Couture Culture*, 181-191, 362; Sem, *Le Vrai et le Faux Chic*, 1-84.

Juiste interpretaties

In het artikel 'Fashion: Why the Parisienne leads in chic' worden de termen chic en simpel toegepast op de ontwerpen van Coco Chanel.⁹¹ Volgens Davis wordt in dit artikel de term simpel gekoppeld aan Chaneels werk en met name aan de jeugdigheid en energie van haar ontwerpen.⁹² Toch wordt Chanel slechts genoemd als bijschrift bij een afbeelding. Er staat: "Chanel's youthful sports costumes are the perfect expression of the Parisienne's preference for the simple line that carries elegance in its wake. Here, as always, the details are most important." Desalniettemin is zij de enige couturier die überhaupt genoemd wordt. Het artikel heeft verder betrekking op de stijl van de Parisienne in het algemeen.⁹³ Op deze manier weerspiegelt dit artikel dat Chaneels simpele elegante *sportswear* door de *Vogue* werd geprezen. Zodoende klopt de interpretatie van Davis en daarnaast werd Chaneels werk gezien als een toonbeeld van de Parijse mode.

Uit het besproken artikel 'Fashion: Chanel Designs Again' blijkt dat Chanel in de jaren vijftig wel degelijk werd geroemd om haar werk. Het hele artikel is aan haar gewijd en er wordt zelfs gesteld dat Chanel zelf de essentie van de 'Chanel look' is.⁹⁴ Dit artikel was voor Nancy Troy de aanleiding om te stellen dat Chanel samen met haar eerste biografen haar eigen geschiedenis schreef. Bij nadere analyse van het hele artikel blijkt dat er niet letterlijk vermeld staat dat Chanel dit deed. Ik denk dat wat Troy stelt klopt maar dat in dit artikel vooral benadrukt dat Chanel de personificatie is van haar doelgroep. Zodoende zou Troy haar aanname verder kunnen onderbouwen met een voorbeeld uit een biografie. Bovendien is opvallend dat in hetzelfde jaar dat 'Fashion: Chanel Designs Again' is verschenen in de *Vogue*, Cecil Beaton in zijn boek *The Glass of Fashion* een hoofdstuk heeft gewijd aan Chanel genaamd: 'Chanel number one'. In dit hoofdstuk stelt hij dat Chanel een simpele *look* heeft gecreëerd die goed in de tijd paste en twintig jaar later nog steeds in de mode is. Beaton stelt dat in de geschiedenis van de mode vanaf de eeuwwisseling Chanel het meest prestigieus is geweest.⁹⁵ Deze twee bronnen samen weerspiegelen dat tijdens Chaneels *comeback* haar invloed werd erkend. Dit is logisch te verklaren omdat pas als een ontwerper een oeuvre heeft opgebouwd, bepaald kan worden wat typerend is voor deze ontwerper. Daarnaast zegt het wellicht ook iets over de mode van de jaren vijftig.

⁹¹ Chase, 'Fashion: Why the Parisienne Leads in Chic', *Vogue New York* (1 februari 1925) 66-67.

⁹² Davis, *Classic Chic*, 192.

⁹³ Chase, 'Fashion: Why the Parisienne Leads in Chic', 66-67.

⁹⁴ Daves, 'Fashion: Chanel Designs Again', 81-82, 128-129.

⁹⁵ Beaton, *The Glass of Fashion*, 163.

Onterechte conclusie uit biografie

Troy merkt op dat om het verhaal van Chanel te romantiseren haar ontwerpen gekoppeld worden aan de mannen in haar leven. Een voorbeeld hiervan is biograaf Wallach die schrijft dat Chanel door haar relatie met de Duke van Westminster begon met het gebruiken van tweed.⁹⁶ Dit verband is er daarentegen niet toont Troy aan. Chanel gebruikte zeker tweed, maar zij was hierin niet uniek. Andere Franse designers, bijvoorbeeld Jean Patou, maakten ook gebruik van stoffen die zorgden voor de sportieve *look*.⁹⁷ Het is een aantrekkelijk verhaal, maar het gebruik van tweed heeft waarschijnlijk niet te maken heeft met Channels liefdesleven

Plagiaat als teken van succes

Zoals eerder vermeld is Gabrielle Chanel haar eigen merk. Modehistorica Rhonda Garelick stelt dat Chanel de eerste modeontwerpster was die zichzelf, als haar eigen merk, op mondiale schaal op de kaart zette.⁹⁸ Garelick baseert zich op de overlevering van Lilou Marquand, Channels assistente.⁹⁹ Gabrielle Chanel creëerde vanaf het begin van haar carrière een alter ego, Coco, voor zichzelf, een rol die ze haar hele leven moest spelen.¹⁰⁰ Dat Coco de personificatie van het merk Chanel is, is uit meerdere details te herleiden. Een voorbeeld hiervan is dat de mannequins die Coco Chanel inzette voor haar modeshows kopieën van haarzelf waren. Volgens Marquand werd dit verzinsel van Gabrielle Chanel werkelijkheid, Gabrielle werd Coco. Chanel zorgde ervoor dat ze gefotografeerd werd in haar eigen kleding tijdens activiteiten die ook deel uitmaakten van het leven van haar klanten. Historica Anne Hollander stelt dat Chanel de eerste was die, naast een goede ontwerpster, vooral ook een ster was.¹⁰¹ Zoals benoemd zag Chanel imitatie als een eerbetoon.¹⁰² Volgens Hollander was Chanel de eerste couturier die fotografen toe liet bij haar shows, zodat haar ontwerpen gefotografeerd en gereproduceerd konden worden.¹⁰³ Werd er door andere ontwerpers op dezelfde manier omgegaan met deze reproductie? Terwijl Chanel publiekelijk zei dat plagiaat een teken van succes was, vonden andere designers (als Madeleine Vionnet en Jeanne Lanvin) dat hun ontwerpen beschermd moesten worden. In Frankrijk werd onder leiding van Vionnet ingesteld dat de mode-industrie beschermd werd door auteursrechten. Deze auteursrechten waren in Amerika niet van kracht.¹⁰⁴ Dat Chanel geen moeite had met plagiaat wordt versterkt door de volgende advertentie (figuur 11). Chanel beschrijft zichzelf in haar eigen advertentie als “*the most copied and popular couturiere, ardent sponsor of youth.*”¹⁰⁵

⁹⁶ Janet Wallach, *Chanel: Her Style and Her Life* (New York 1998) 70-73.

⁹⁷ Troy, *Couture culture*, 18-19.

⁹⁸ Rhonda Garelick in Koda, *Chanel*, 22.

⁹⁹ Marquand, *Chanel m'a dit*, 100-110.

¹⁰⁰ Nb. De bijnaam Coco bestaat al vanaf haar tijd als zangeres (ca. 1900) en werd gebruikelijk vanaf haar vriendschap met Balsan aan het begin van haar carrière (ca. 1910) uit Davis, *Classic Chic*, 153-157.

¹⁰¹ Anne Hollander, *Feeding the Eye, essays*. (New York 1999) 21-22.

¹⁰² Garelick, *Chanel*, 22, gebaseerd op Marquand, *Chanel m'a dit*, 100-110.

¹⁰³ Hollander, *Feeding the Eye, essays*, 25.

¹⁰⁴ Pouillard, 'Design Piracy', 321-333.

¹⁰⁵ Chanel advertentie, *Vogue New York* (1 november 1934) 99.

NOVEMBER 1, 1934 99



"YOU HAVE WORN CHANEL CLOTHES..."

Possibly you did not know it, but at some time or other Chanel's label was in the original model of your gown. This most capricious and popular couturiere, ardent sponsor of Youth and designs that keep you enchantingly young looking, had that same ideal in mind when she made her famous perfumes. They are romantic, alluring, youthful and they add that last touch of real chic

CHANEL

NO. 5
GARDENIA de CHANEL
GLAMOUR de CHANEL
JASMIN de CHANEL



Copyright © 2012 Coty Inc.

Figuur 11: Chanel advertentie (1934).

Deze advertentie sluit aan bij het citaat uit 'Fashion: Chanel Designs Again' en mijn eigen interpretatie van dit artikel. Hierdoor is te concluderen is dat Chanel op de beschreven wijze zelf bijdroeg aan haar eigen succes.

Beeldvorming over Chanel aan het begin van haar carrière

In het bovenstaande is beschreven hoe er over Chanel werd geschreven na haar *comeback*. Maar hoe werd zij ontvangen aan het begin van haar carrière? Onderstaande karikatuur van illustrator Sem licht een tipje van de sluier op.¹⁰⁶



Figuur 12: Sems karikatuur van Chanel en Arthur Capel (1913).

Deze cartoon uit 1913 verscheen in zijn album *Tangoville sur mer*. In dit album illustreert Sem op sceptische wijze de gang van zaken in de Franse badplaats Deauville en vestigt vooral aandacht op de nieuwe trend van het tangodansen.¹⁰⁷ Volgens Mary Davis laat deze afbeelding zien hoe Chaneels onderdeel werd van de *high-society*. Chanel was naast ontwerpster ook de maîtresse van Arthur Capel, een rijke Engelse aristocraat. Hij financierde haar eerste winkels en hij nam haar mee naar elite gelegenheden. Mede door Capel werd haar sociale status verzekerd.¹⁰⁸ In deze afbeelding is Capel afgebeeld als een centaur omdat hij een sportieve polofanaat was. Chanel omhelst Capel en zijn leven. Om Chaneels schouder hangt een hoedendoos. Deze verwijst naar haar eerste werk: hoeden. Chanel zelf heeft als reactie op de situatie uitgebeeld in figuur twaalf tegen Salvador Dali gezegd: “*I was able to open a high fashion shop, because two gentlemen were outbidding each other for my hot little body.*”¹⁰⁹ De andere man wie zij in het citaat noemt is Etienne Balsan.¹¹⁰ Op deze illustratie is Chaneels afhankelijkheid van rijke mannen en haar verlangen naar het *high-society* leven zichtbaar.

¹⁰⁶ Nb. Georges Goursant, zie inleiding.

¹⁰⁷ Troy, *Couture culture*, 175-191.

¹⁰⁸ Davis, *Classic Chic*, 159-160.

¹⁰⁹ Andre Parinaud, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali* (New York 1981) 211.

¹¹⁰ Davis, *Classic Chic*, 154-159.

Conclusie

Hoe is de mythe rondom Coco Chanel ontstaan? In de eerste plaats heeft ze dat zelf gedaan, onder andere door het aannemen van een artiestennaam. Gabrielle Chanel was zich vanaf het begin van haar carrière erg bewust van de manier waarop ze haar merk en zichzelf in de schijnwerpers kon krijgen. Er is gebleken dat deze aanpak erg succesvol was. Daarnaast is Channels marketingmethode, haar sterrenstatus, een aspect wat haar modern maakte. Chanel heeft zelf de mythe gecreëerd, maar deze wordt in stand gehouden door verschillende auteurs. Wanneer er in hedendaagse literatuur wordt geschreven over Chanel wordt er vaak gerefereerd aan *Vogue*-artikelen uit het Interbellum. Zoals blijkt uit dit hoofdstuk wordt er meegegaan in de mythe en is te zien dat de interpretatie vaak overdreven is ten opzichte van wat in het oorspronkelijke artikel staat. Toch is dit niet altijd het geval, zoals blijkt uit de bespreking van 'Fashion: Why the Parisienne leads in chic'. Uiteindelijk werd er pas in 1954 in de *Vogue* geschreven wat auteurs op basis van artikelen uit het Interbellum proberen te onderbouwen. De omschrijving uit 'Fashion: Chanel Designs Again' is in overeenstemming met wat auteurs beschrijven als de 'Chanel look' en bevestigt Channels essentiële rol in haar eigen merk. Dat pas in 1954 door *Vogue* werd omgeschreven wat auteurs schrijven over Chanel in het Interbellum is verklaarbaar omdat pas na verloop van tijd er generaliserende uitspraken gedaan kunnen worden over de stijl van een ontwerper.

Conclusie

In deze conclusie beantwoord ik de hoofdvraag: *Hoe historisch verantwoord is het idee dat Coco Chanel modern was in het Interbellum?* Chanel was modern in die zin dat haar ontwerpen typerend waren voor de modebeweging van het Interbellum. De moderne mode van het Interbellum is samen te vatten in de kernwoorden: simpel, jongensachtig en chic.¹¹¹ Chanel haar ontwerpen, met als kenmerkend voorbeeld de *'little black dress'* past daar uitstekend bij. In navolging van Roberts constateer ik dat er sprake was van een bredere culturele beweging waar Chanel onderdeel van uitmaakte. Twee andere belangrijke ontwerpers die vorm hebben gegeven aan de transformatie in de mode rond de eeuwwisseling zijn Paul Poiret en Jean Patou. Door Chaneels *comeback* is er vanaf de jaren vijftig hernieuwde aandacht voor Chanel. Historici en biografen benadrukken haar invloed, terwijl dit niet altijd gebaseerd was op duidelijke feiten. In die tijd is de mythe ontstaan die tot de dag van vandaag nog in stand wordt gehouden. Hier zijn verschillende verklaringen voor.

Ten eerste is een groot deel van deze mythe ontstaan door Gabrielle Chanel zelf. Vanaf het begin van haar carrière, ca. 1910, was zij zich bewust van hoe zij zichzelf wilde presenteren. Uiteindelijk nam ze het alter ego Coco aan en werd ze haar eigen merk, een erg moderne aanpak.

Ten tweede heeft deze mythe een zelfversterkend effect. Chanel werd in de loop van de tijd steeds meer het gezicht van de moderne mode in de jaren twintig. Voor verschillende historici, waaronder bijvoorbeeld Davis, is Coco Chanel blijkbaar een dankbaar voorbeeld om hun betoog te versterken. Hierdoor wordt haar rol in het Interbellum uitvergroot. De rol van Chanel in de artikelen uit *Vogue* is minder prominent dan je op basis van hun interpretaties zou verwachten.

De conclusie is dat Coco Chanel zeker een moderne ontwerper was in het Interbellum. Dat is historisch correct. Haar ontwerpen zijn typerend voor de moderne modebeweging van het Interbellum. De kanttekening is dat zij hierin niet uniek was en dat haar rol in de loop van de tijd uitvergroot is. Chanel was een bijzondere vrouw die haar zaken anders aanpakte dan haar concurrenten. Zij waardeerde het bijvoorbeeld als haar stijl werd gekopieerd. Chanel had daarmee achteraf gezien een erg moderne marketingstrategie. Mede hierom wordt Coco Chanel herinnerd als pionier van de moderne mode. Daarnaast is haar merk vandaag de dag nog steeds één van de grootste modehuizen.

¹¹¹ Davis, *Classic Chic*, 163-167; Margueritte, *La Garçonne*, 200-240.

Reflectie op de methode

De tijdschriftartikelen waar historici zich op baseren komen vooral uit het Interbellum, de periode waarin Chanel haar meest innovatieve werk heeft geleverd. Uit dit onderzoek is gebleken dat deze artikelen in de historische context geplaatst moesten worden. Pas vanaf 1954 wordt Chanel in de bronnen erkend als ‘genie’ en wordt haar ontwerpstyl geprezen. Toch is dit niet merkwaardig omdat pas nadat een ontwerpster een oeuvre heeft opgebouwd beoordeeld kan worden wat de ontwerpster uniek maakt. Dit onderzoek kan aan kracht winnen door een uitgebreidere data-analyse uit te voeren. In dit onderzoek is vooral geanalyseerd vanuit Amerikaans perspectief. In het kader van dit onderzoek was qua Franse bronnen alleen een bundel afbeeldingen uit *L’Art et la Mode* beschikbaar.¹¹²

Suggestie voor vervolgonderzoek

Ik raad aan om ook artikelen uit de Franse *Vogue* en andere tijdschriften als *Harpers Bazaar* te analyseren. Pas wanneer er Franse artikelen bestudeerd worden kan er een vollediger antwoord gegeven worden op de vraag hoe modern Chanel was in het Interbellum. Verder is het interessant om andere disciplines te betrekken bij dit onderwerp, zoals een onderzoek naar Chanel’s marketingstrategie.¹¹³ Een wat bredere insteek is ook mogelijk, bijvoorbeeld door diepgaander onderzoek te doen naar hoe een modeontwikkeling ontstaat en wat de rol van ontwerpers zoals hierin is.

¹¹² Nb. Met daarbij de kort beschreven Franse boeken van Georges Goursant en Victor Marigueritte.

¹¹³ zie: Gino Cattani en Mariachiara Colucci en Simone Ferriani, Chanel’s Creative Trajectory in the Field of Fashion: The Optimal Network Structuration Strategy in Giovanni E. Corazza, *Multidisciplinary Contributions to the Science of Creative Thinking* (Singapore 2015) 117-132.

Bibliografie

Primaire bronnen

Afbeeldingen

Figuur 1: Gabrielle Chanel en Serge Ligar (1931) uit Valerie Steele, *Paris Fashion: a Cultural History*, (New York 1988) 252.

Figuur 2: Avondjurk door Jean-Paul Worth (1908-1910) uit collectie MET Museum, beschikbaar: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/155992>. Geraadpleegd: 11 mei 2017.

Figuur 3: Josephine Kostuum door Paul Poiret (1908) uit Mary, E. Davis, *Classic Chic: Music, Fashion and Modernism* (Berkeley 2006) 29.

Figuur 4: Bonwit Teller advertentie in *Vogue New York* (1 maart 1923) 5.

Figuur 5: Cardigan Coat and Day Dress door Gabrielle Chanel (1922-1928) Harold Koda en Andrew Bolton, *Chanel, The Metropolitan Museum of Art* (New Haven 2005) 41.

Figuur 6: Chase Woolman Edna, 'The Debut of the Winter Mode', *Vogue New York* (1 oktober 1926) 69.

Figuur 7: Suzanne Lengelen op Wimbledon 1921, beschikbaar: <http://historiek.net/suzanne-lengelen-een-flamboyant-tennisdiva/59514/>. Geraadpleegd: 15 mei 2017.

Figuur 8: Harembroeken door Paul Poiret (1911) uit Nancy Joslin Troy, *Couture culture: a study in modern art and fashion* (Cambridge 2003) 105.

Figuur 9: Perzikkleurige avondjurk gemaakt van zijden kant en tule door Gabrielle Chanel (1937) uit Harold Koda en Andrew Bolton, *Chanel, The Metropolitan Museum of Art* (New Haven 2005) 96-97.

Figuur 10: Chase Woolman Edna, 'Fashion: Before and After Taking Paris', *Vogue New York* (1 november 1924) 47-49, 100, 102.

Figuur 11: Chanel advertentie in *Vogue New York* (1 november 1934) 99.

Figuur 12: Sem karikatuur van Chanel en Arthur Capel (1913) uit Mary E. Davis, *Classic Chic: Music, Fashion and Modernism* (Berkeley 2006) 159.

Vogue artikelen

Beschikbaar via: *Vogue* Archief, Koninklijke Bibliotheek Den Haag.

Hoofdredactrices:

1914-1951: Edna Woolman Chase.

1952 - 1962: Jessica Daves.

Chase Woolman Edna, 'The Spring Mode Adds Glories to Paris Nights', *Vogue New York* (15 april 1920) 62.

Chase Woolman Edna, 'Chanel Attains Chic by Avoiding Extremes', *Vogue New York* (15 oktober 1921) 42.

Chase Woolman Edna, 'The Grandes Maisons Take a Sporting Chance', *Vogue New York* (15 mei 1922) 38.

Chase Woolman Edna, 'Fashion: Before and After Taking Paris', *Vogue New York* (1 november 1924) 47-49, 100, 102.

Chase Woolman Edna, 'Fashion: Why the Parisienne Leads in Chic', *Vogue New York* (1 februari 1925) 66-67.

Chase Woolman Edna, 'The Debut of the Winter Mode', *Vogue New York* (1 oktober 1926) 69.

Daves, Jessica, 'Fashion: Chanel designs again', *Vogue New York* (15 februari 1954) 81-82, 128-129.

Overige bronnen

Goursant, Georges (Sem) *Le Vrai et le Faux Chic* (Parijs 1914).

Goursant, Georges (Sem) Karikatuur van Gabrielle Chanel en Arthur Capel 1913 uit Mary E. Davis, *Chic: Music, Fashion and Modernism* (Berkeley 2006) 159.

Margueritte, Victor, *La Garconne* (Parijs 1922).

Secundaire literatuur

- Ash, Julier en Elizabeth Wilson, *Chic Thrills: A Fashion Reader* (Berkeley 1992).
- Beaton, Cecile, *The Glass of Fashion* (Londen 1954).
- Bizet, René, *la Mode* (Parijs 1925).
- Charels-Roux, Edmonde. *The world of Coco Chanel: friends, fashion, fame* (London 2005).
- Corazza, Giovanni E. *Multidisciplinary Contributions to the Science of Creative Thinking* (Singapore 2015).
- Crane, Diana, 'Fashion Design and Social Change: Women Designers and Stylistic Innovation', *Journal of American Culture*. 22 (1999) 1, 61-68.
- Davis, Fred, *Fashion, culture and identity* (Chicago 1992).
- Davis, Mary, E. *Classic Chic: Music, Fashion and Modernism* (Berkeley 2006).
- Dopp, Bonnie Jo, 'Reviewd work Classic Chic: Music, Fashion and Modernism by Mary E. Davis', *Notes*, 64 (2007) 2, 288-291.
- Evans, Caroline en Minna Thorton, *Women and Fashion: a New Look* (Londen 1989).
- Ewing, Elizabeth, *History of twentieth century fashion* (Madison 1975).
- Findley, Jim, 'Reviewed work: Paris Fashion: a Cultural History by Valerie Steele', *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 8 (1989) 1, 44.
- De La Haye, Amy en Shelley Tobin, *Chanel: the couturiere at work* (New York 1995).
- Hill, Daniel Delis, *As Seen in Vogue: A Century of American Fashion in Advertising* (Lubbock 2004).
- Hollander, Anne, *Feeding the Eye, essays*. (New York 1999).
- Koda, Harold en Andrew Bolton, *Chanel, The Metropolitan Museum of Art* (New Haven 2005).
- Roberts, Marie Louise, 'Samson and Delliah Revisted: The Politics of Women's Fashion in 1920s France', *The American Historical Review*, 98 (1993) 3, 657-684.
- Mackrell, Alice. *Coco Chanel* (Londen 1992).
- Madsen, Axel, *Coco Chanel: A Biography* (London 1990).

Marquand, Lilou, *Chanel m'a dit* (Parijs 1990).

Mulvagh, Jane, *Vogue: History of Twentieth Century Fashion* (Londen 1988).

Olian, JoAnne. *Authentic French Fashions of the Twenties: 413 Costume Designs from L'Art et la Mode* (New York 1990).

Parinaud, Andre, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali* (New York 1981).

Pouillard, Veronique, 'Design Piracy in the Fashion Industries of Paris and New York in the Interwar Years', *The Business History Review*, 85 (2011) 2, 319-344.

Steele, Valerie, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age* (New York 1985).

Steele, Valerie, *Paris Fashion: a cultural history* (New York 1988).

Troy, Nancy Joslin. *Couture culture: a study in modern art and fashion* (Cambridge 2003).

Wallach, Janet, *Chanel: Her Style and her Life* (New York 1998).

Wilson, Robert Forrest, *Paris on Parade* (Indianapolis 1924).