

SURREALISMUS

Veronika Vašátková

Bakalářská práce
2006

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav produktového designu

akademický rok: 2005/2006

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Veronika VAŠÁTKOVÁ**

Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**

Studijní obor: **Multimedia a design**

Téma práce: **Teoretická část: Surrealismus – nejužší spojení umění a módy**
Praktická část: Zpracování vizí a surrealistických snů, které se proměňují v realitu

Zásady pro vypracování:

Pokyny pro vypracování:

Výtvarné zpracování a realizace vybraných finálních návrhů, cca 3 ks modelů.

Technická a teoretická příprava projektu, sběr potřebných informací a vyhotovení práce dle zadaných parametrů.

Celou práci také odevzdat na cd rom v elektronické podobě.

Prostudování a analýza dostupných materiálů a informací, vlastní závěry

Rozsah práce:

Výtvarné řešení designu oděvu ve variantách, finální řešení, výběr materiálu, stříhové řešení, realizace vybraných modelů, výtvarná dokumentace

10 stran textu na téma teoretické části, cca 20 stran přípravné skicy a fotodokumentace, vše formát A4. Odevzdejte ve 4 stejnopisech v pevné vazbě

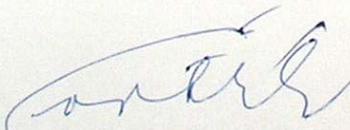
Rozsah práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

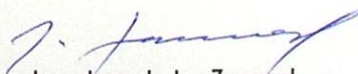
Kybalová, L., Dějiny odívání – Renaissance. Lidové noviny. ISBN 80-71-06-143-3
Kybalová, L., Dějiny odívání – Středověk. Lidové noviny. ISBN 80-7106-146-8
Máchalová, J., Móda 20. století. Lidové noviny. ISBN 80-7106-587-0
Fashion – The collection of the Kyoto costume institute. Taschen. ISBN 3-8228-1206-4
Mode! – Das 20. Jahrhundert. Prestel. ISBN 3-7913-2191-9
Kolesár, Z. Kapitoly z dějin designu. vydala VŠUP Praha. ISBN 80-86863-03-4
Umění 20. století. Taschen. ISBN 80-7209-521-8

Vedoucí teoretické části: **Ing. Jana Máchalová**
Ústav produktového designu
Vedoucí praktické části: ak. mal. Šárka Šišková
Ústav produktového designu
Datum zadání bakalářské práce: 6. února 2006
Termín odevzdání bakalářské práce: 19. května 2006

Ve Zlíně dne 6. února 2006


doc. Ing. Jaroslav Světlík, Ph.D.
děkan




doc. ak. soch. Jan Zamazal
vedoucí katedry

ABSTRAKT

V první části své bakalářské práce bych Vás ráda na okamžik, na křídlech vážek s barevnými křídly, přenesla do třicátých let 20. století, mezi skupinu lidí v jejichž světě mluví ryby a věci dostávají nepochopitelné významy. Do říše snů a podvědomí, kde můžeme skrze kresby, malby, oděv, či poezii nahlížet do nejhlubších nekontrolovaných niter srdcí.. Mezi skupinu surrealistů..

V části druhé se budu snažit přiblížit podněty, které mě inspirovaly k vytvoření tří textilních modelů volně navazujících na myšlenku surrealismu. Tuto filozofii doprovází střihová dokumentace s vizualizacemi.

Klíčová slova: Surrealismus v umění a módní tvorbě; vůdčí osobnosti surrealismu.

Poděkování...

Úvodem děkuji všem mi blízkým lidem, kteří mi pomohli a přispěli tak ke vzniku této práce. Ze srdce děkuji mé rodině a přátelům za podporu a trpělivost nejen během psaní této práce, ale i po dobu celého studia. Můj dík patří vedoucí ateliéru akad.mal. Šárce Šiškové, která se mnou i celým ateliérem společně sdílela tři roky, děkuji.. a vedoucí teoretické práce ing. Janě Máchalové..

“Umění smývá z duše prach každodennosti.“

Pablo Picasso

OBSAH

ÚVOD	7
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 IDEJE SURREALISMU	10
1.1 NOVÁ DEKLARACE LIDSKÝCH PRÁV	10
1.2 KRÁL JE MRTEV, AŽ ŽIJE KRÁL	11
1.3 NÁHODNÉ SETKÁNÍ ŠICÍHO STROJE A DEŠTNÍKU NA PITEVNÍM STOLE	12
1.4 „ÚŘAD PRO SURREALISTICKÝ VÝZKUM“	13
1.5 „PRVNÍ SKANDÁLY“	14
1.6 MOTÝLI S POSELSTVÍM.....	14
1.7 „REVOLUCE POŽÍRAJÍCÍ SVÉ DĚTI“	15
2 SURREALISMUS V UMĚNÍ	16
2.1 SURREALISMUS A MALÍŘSTVÍ	16
2.2 „PARANOIDNĚ KRITICKÁ METODA“ SALVADORA DALÍHO	18
2.3 SURREALISMUS V MÓDNÍ TVORBĚ	19
2.3.1 Meziválečné období, historie, rok 1920- 1940	19
2.3.2 Surrealismus v módě	21
2.3.3 Elsa Schiaparelli.....	24
2.4 GÉNIOVÉ NEBO BLÁZNI ?!	25
2.4.1 Salvador Dalí.....	25
2.4.2 Man Ray	27
2.4.3 René Magritte.....	28
II PRAKTICKÁ ČÁST	31
3 POZDĚ K RÁNU	32
3.1 OPILÁ SOUHVĚZDÍ	32
3.2 OD ČERNÉ NOCI K REALITĚ.....	32
3.3 KONCEPCE.....	33
III PROJEKTOVÁ ČÁST	35
4 SURREALISTICKÉ VIZE „POZDĚ K RÁNU“	36
4.1 SEN 37	
4.2 PROBOUZENÍ	39
4.3 DEN.....	41
ZÁVĚR	43
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	44
SEZNAM OBRÁZKŮ	45

ÚVOD

Chceš vidět.. Temný tvar slunce.. Obrysy života.. Anebo se nechat oslnit.. Ohněm který vše smísí.. Pochodeň převozník stydlivosti.. To krásné gesto z masa a zlata.. Blud je neznám právě tak.. Jako hranice jara.. Pokušení je zázračné.. Všechno má styčný bod vše tě prolíná.. Byla to zprvu jen hromová rána kadidla.. Co nejvíc miluješ.. Chvalozpěv krásný ve čtyřhlase.. Nehybnou nahou krasavici.. Němé ale hmatatelné housle.. Mluví s tebou o tom co vidím..

(Paul Éluard, ŽENA, PRINCIP ŽIVOTA, IDEÁLNÍ SPOLEČNICE V HOVORU, Veřejná říže)

Slovo *surrealismus* přičarovává vidiny čehosi nadpřirozeného a zázračného.. Fantaskní zvířata, mysticismus.. Opuštěná náměstí, absurdita a odcizenost.. Nepochopitelnost lehká jako vánek. Čirý automatismus.. Nekonečno..

Představíme si světy, kde ryby proplouvají oblohou, nemá ústa promlouvají, nebo se nám nehybné předměty mění přímo před očima v bytosti. Projevy těchto představ ožívají téměř ve všech druzích umění. V malbách Giorgia de Chirica- v tajemných a melancholických ulicích, ovládaných hlubokým tichem, či ve zvláštním vzduchoprázdnu Dalího vesmírů plných zvířat číhajících pod víčky snů, symbolicky vytvářejících mozaiku vlastního *já*. Klíče ke snům Reného Magritta, působící tak banálně, diváky nutí hledat prvotní hádanky..



1, 2, 3

Surrealismus v módě, filmu i fotografii je spjat velmi úzce. Asociace a automatismus, absurdita je jejich základními principy. Módní tvůrci překračují hranice možností do té doby nepřekročitelné a tak vznikají 'astrologické' modely jejichž podstatou je myšlenka přechodu mezi reálným a fiktivním, nikoli účelovost a užitek. Jednou z nejvzácnějších 'tvůrkyň okamžiku' surrealistické módní scény třicátých let 20. století byla bezesporu Elsa Schiaparelli. Módu ani tak nerozvíjela, jako ji převracela. Její atypická dráha se neutvářela díky francouzským luxusním ateliérům, utvářela se uprostřed uměleckého prostředí, se kterým tato vzdělaná žena uměla navázat kontakty. Spolupracovala s tvůrci filmu jako byl např. Luis Buñuel, fotografem Man Rayem či básníkem Jeanem Cocteau. Tato spolupráce vnáší do módní tvorby humor a řadu doplňků, předznamenávajících nejuvstřednější nápady současné pret-a-porter.



4, 5, 6, 7

I. TEORETICKÁ ČÁST

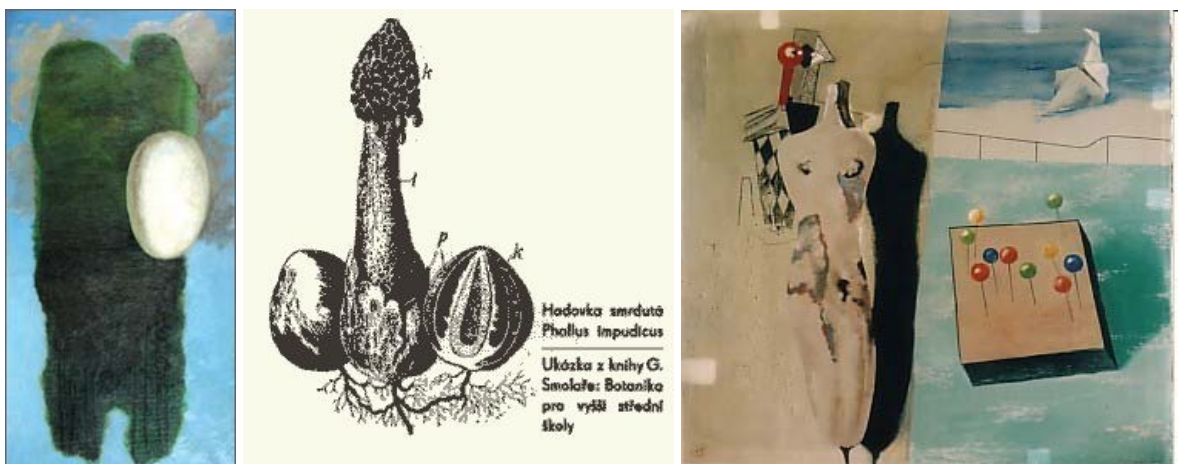
1 IDEJE SURREALISMU

1.1 Nová deklarace lidských práv

Co je surrealismus?

Surrealismus je umělecko- literární hnutí, jež vzniklo ve Francii ve dvacátých letech 20. století. Snahou bylo vyjádřit čisté myšlení nebo city nezávisle na jakékoli logické, morální nebo estetické myšlence. Jeho program formuloval André Breton roku 1924 ve svém prvním „Manifestu surrealismu“. Uměleckým a koncepčním předchůdcem mu byl dadaismus. Pojem „surrealismus“ pochází od Guillaumea Apollinaira, jenž s ním přišel v roce 1917. Poprvé ho použil v programu k baletu Erika Satieho „Parade“, aby poté označil své vlastní drama „Prsy Tiresiovy“ za „surrealistické drama“.

Surrealismus vychází z víry ve vyšší existenci určitých, až dosud opomíjených asociací, ve všemocnost snu a v bezúčelnou hru myšlení. Jeho cílem je definitivní destrukce všech psychických mechanismů a při řešení hlavních životních problému se chce prosadit na jejich místo. K absolutnímu surrealismu se přihlásili literáti: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault a Vitrac. Umění zastupuje Dalí, Arp, Bellemer, Brassai, Delvaux, Giacometti, Magritte, Miró a Tanguy. Českými předními surrealisty byli: Štýrský, Toyen a Šíma.



8, 9, 10

Výtvarnými umělci, které Breton zařadil do skupiny „*aniž by kdy slyšeli hlas surrealismu*“ jsou: Matisse, Derain, Picasso, Braque, Duchamp, Picabia, de Chirico, Klee, Man Ray, Ernst, Masson.

Je zvláštní, že Breton se soustředí i na minulost. Zdá se, jako by i Ucello, Seurat, Moreau, Bosh a např. Dante zaujímali podobný myšlenkový postoj, existující po staletí. Inspiraci sny, nadsmyslovou skutečností, iracionálnem a absurdnem.



11, 12, 13

1.2 Král je mrtev, ať žije král

Aneb Kritika společnosti společností.

Nehledě na sebeniternější pohnutky, nutkání a přesvědčení surrealistického hnutí, nedílným podnětem pro jeho vznik byla i skutečnost, že umělci dvacátých let, spojení v Paříži, sdíleli hluboké opovržení buržoazií a materialistickou společností. Ta nesla dle jejich mínění nejen vinu na první světové válce s jejími děsivými následky, ale která v povrchním sebeuspokojení vlastního způsobu života, ve své víře ve všemocnost technického a přírodovědeckého pokroku podlehla degeneraci, proti které se může postavit jen revoluční, nové antiumění.

Ústřední roli v nové koncepci sehrály poznatky Sigmunda Freuda, které ovšem Breton přizpůsoboval vlastním účelům. Na Freudovy poznatky nahlížel pouze jako na „náhodné znovuobjevení“ sil imaginace a snů, které byly dlouho ukryty za racionálním pohledem současnosti a podle Bretona se opět hlásily o slovo. Nyní se měly vymanit z kontroly rozumu. Jestliže Freud definoval a popsal podvědomí jako realitu ovládající naše myšlení,

pak Breton tento názor převedl do bojovné pozice, jež vidí své ohrožení v super-egu a cenzuře současné společnosti.

1.3 Náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole..

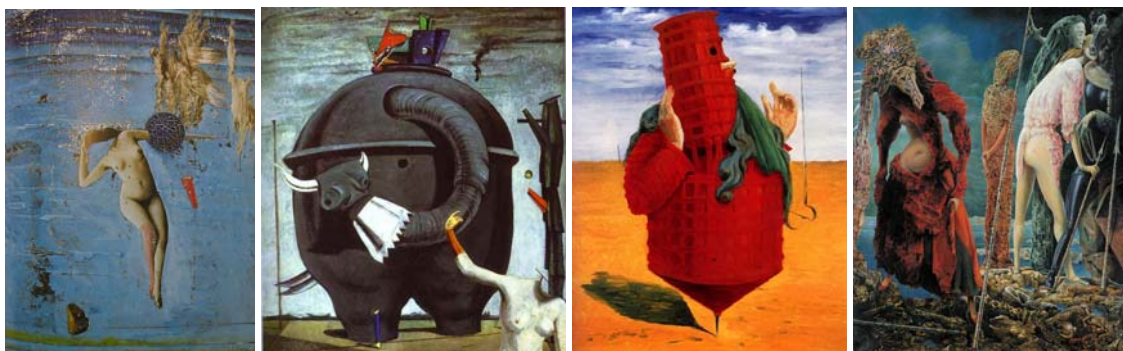
..vzniká v souvislosti se surrealistickou metodou „*écriture automatique*“. Tato často uváděná metoda měla daleko více symbolický než praktický význam. Na poli básnickém klade za cíl čerpat kreativitu z hlubin podvědomí, ze snů a halucinací vyřazujících racionální kontrolu. Ve výtvarném umění preferuje postup, jenž přináší nové iracionální zdroje tvůrčí činnosti.

„Malířům i sochařům připadalo od začátku nesnadné nalézt postup odpovídající 'écriture automatique', přiměřený jejich technickým možnostem vyjadřování a umožňující dosažení poetické objektivity, tzn. jenž by vyjádřil z procesu vzniku uměleckého díla rozum, vkus a vědomou vůli. Teoretické zkoumání přitom pomoci nemohlo, jen praktické pokusy a jejich výsledky. 'Náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole' (Lautréamont) je dnes už dávno známý, téměř zklasičtělý příklad fenoménu objeveného surrealisty, že totiž sblížení dvou (nebo několika) zdánlivě bytostně si cizích prvků v jim naprosto cizím prostředí může vyvolat velice silné poetické podněty. Použitelnost tohoto postupu prokázal bezpočet individuálních i kolektivních experimentů. Ukázalo se přitom, že čím svévolnější dáme prvky dohromady, tím jistěji musí přeskočení poetických jisker vyvolat úplnou nebo částečnou změnu jejich významu.“ (Max Ernst)

Typickým příkladem tohoto procesu je koláž, jejímž nejvýznamnějším představitelem byl Max Ernst. Ten již v roce 1919 vystupoval v Kolíně nad Rýnem ještě jako protagonista hnutí dada. Objevil halucinogenní účinek, který vycházel z obrazných prvků různých smyslových kombinací. Surový materiál pro koláže mu poskytovaly motivy z katalogů zboží, anatomické obrázky či staré rytiny. Rozstříhal je, nově zkombinoval a prezentoval tyto překvapivé kombinace před novým pozadím.

Další technikou, objevenou Ernstem v roce 1925, je frotáž. Postup dobře známý už dětem, který stejně jako koláž otvírá tvořivé činnosti umělce široký prostor. Malíř tře tužku nebo téměř suchý štětec o plochu papíru nebo látky, jež je položená na strukturované podložce. *„Moje zvědavost byla probuzena a já jsem začal v úžasu a spontánně používat všechny materiály, které jsem kolem sebe viděl: listy a jejich žebroví, roztřepené plátno z pytlů..*

Moje oči viděly nyní lidské hlavy, různá zvířata, bitvu, která se skončila polibkem.. (Max Ernst)



14, 15, 16, 17

1.4 „Úřad pro surrealistický výzkum“

Aktivita surrealistů se neomezovala na literaturu, básnictví a výtvarné umění.. Krátce před vydáním „Prvního manifestu surrealismu“ v roce 1924 byl v Paříži na rue de Grenelle otevřen „Úřad pro surrealistický výzkum“. Později byl představován v časopise „La Révolution surréaliste“.



18, 19

Tento *úřad pro surrealistický výzkum* si kladl za cíl přispívat všemi dostupnými prostředky k vyjádření různých forem, které jsou schopny zachytit nevědomou činnost ducha. Šlo o iniciativu, jež se zaměřovala na praktický účinek surrealismu. „*Plastiku ženy jsme zavěsili ke stropu pokoje, v němž nás každý den vyhledávají lidé, které trápí tajné myšlenky nebo je žene neklid..*“ V rue de Grenelle 15 zařídili romantický azyl pro všechny ideje, které se vzpíraly zařazení do tradičnosti, plytkosti..do stávajícího řádu současné společnosti. Zraky

k tomuto svatostánku upíralo vše, co v onom zoufalém světě ještě zbylo z nadějí. Toto bylo cílem.

1.5 „První skandály“

I když se členové surrealistické skupiny stále měnili a jejich zájmy sahaly od literárních otázek přes politické postoje po politické problémy, cítili silný pocit sounáležitosti. Členové surrealismus pokládali za životní směr, za způsob vlastní existence, která neubíjí hravost a tvořivost. Uchovává duši myšlekovou volnost a svobodu.

Všichni se scházeli v „Certá“, „Le Petit Grillon“ v pasáži opery, nebo také v „Cyranovi“ na Place Blanche, nedaleko Bretonova bytu. Tyto kavárny měly daleko k uměleckým kavárnám na Montmartu, které máme spojené s Toulouse-Lautrekem a Picassovým modrým obdobím. „Cyrano“ bylo prostředím prostitutek a pasáků, pokoutných směnárníků a obchodníků s drogami. Toto místo přitahovalo svou špatnou pověstí mezi outsidersy a excentriky.

Kavárna „Closerie des Lilas“ na bulváru Montparnasse byla dějištěm prvních skandálů, rozpoutaných surrealisty. Bitky, rozbíjení nábytku, nádobí i okenních tabulí vedlo spoustu rozvášněných nadšenců bouřlivých hesel do chladné noci ve vězení. Tyto anarchistické útoky byly směřovány proti buržoazii.

1.6 Motýli s poselstvím

Za zmínku stojí slavní surrealističtí *papillons* (= motýli). Malé pestré letáčky především na duchovně literární úrovni s hesly jako: „Rodiče, vyprávějte dětem své sny“ nebo „Když jste pro lásku, jste pro surrealismus“. Tyto duchaplné akce, v morální rovině, hýčící fantazií, znali po celé Paříži.



1.7 „Revoluce požírající své děti“

Vzhledem k rozdílům v názorech a nesouhlasy vyplvajícím na povrch, se Breton rozhodl napsat „Druhý manifest“ ve kterém útočí na různé osobnosti vlastního hnutí. Stejně jako dříve vyzdvihoval, nyní odvrhuje vzory minulosti. Např. Baudelaira, Poea, Rimbauda i de Sada a zároveň provádí čistku současníků. Z hnutí vylučuje Picabia, Tzaru, Artauda, Soupaulta, Massona i Desnose. Shromáždění roku 1929 má scénář jakéhosi soudního řízení nad smýšlením jednotlivců vlastního hnutí.

Tímto se hnutí na nedlouho přesouvá do pozdní fáze, pro níž jsou tak příhodné Magrittovy obrazy. Nová orientace uvolnila mysticismus bezduchého.. Od *odhalování podivuhodného symbolického života zcela obyčejných a jasně pojmenovatelných předmětů*, Breton ve „Druhém manifestu“ již vytváří *vlastní surrealistické objekty*. Na další výstavě jsou prezentovány ty nejhádankovitější a nejfantastičtější věci. *Sušák na láhve* od Marcela Duchampa, předmět denní potřeby prohlášený za umělecké dílo. *Snídaně v kožešině*, šálek v kožešině od Meret Oppenheimové, africké plastiky a nejrůznější drátěné konstrukce.



21, 22, 23

2 SURREALISMUS V UMĚNÍ

Surrealismus se projevil téměř ve všech disciplínách umění. Na stejném principu byl založen i v literatuře, poezii, módě či filmu.

2.1 Surrealismus a malířství

Breton, který byl otcem surrealismu a tvůrcem prvního manifestu, sám sestavoval v „Révolution surréaliste“ dějiny moderního umění, kde zkoumal vazby umělců k surrealismu a jeho přesnému řádu a pojetí. Jako první na sebe upoutal Bretonův zájem Giorgio de Chirico, který se hrdě vzepřel ztročenému vnímání vnějšího světa, jež akceptovali všichni umělci jeho doby a to včetně novátorů jakými byli Picasso a Matisse. Jeho duch ovlivněný Sokratem a Nietzsche se vzpíral jakékoli výzvě nevycházející ze skrytého života věcí.. Malířství, jež se z vnějších jevů přidrží pouze toho, co se týká tajemství nebo co umožňuje vyplynout předtuse a hodlá neoddělitelně spojit umění s věštestvím a podvědomím.. *„Jediným omylem tohoto umělce bylo,“* napsal o Chiricovi Breton, *„že zabloudil mezi obléhatele města, které pomáhal sám budovat a učinil je nedobytným! Jak často jsem se snažil projít touto budovou, byť je to nemožné, a představovat si jak vychází a zapadá slunce ducha! Čas sloupových síní, čas strašidel, čas panen s pohyblivými údy, čas vnitřních prostorů v tajemném, chronologickém pořadí v němž se mi zjevuje..“*

Picassa, jehož práce byly v „Révolution surréaliste“ hojně otiskávány, nelze snadno označit za malíře tajemství vzdáleného reality. Proto byl Breton s výslovným označením Picassa za surrealistu více než opatrný. Picassovu malířství Breton přiznává výrazovou sílu, jež se vyrovná síle výrazu jazyka, jakmile malíř přestává napodobovat vnější svět a soustředí se na svůj vnitřní obraz..Breton si byl vědom toho, jaký význam by mělo zapojení Picassa do surrealistického tábora pro popularitu hnutí, a roku 1925 věnoval článku „Surrealismus a malířství“ právě Picassovi několik podrobných úvah: *„Nemusíme ani mít představu o jeho mimořádném poslání, abychom se u něho neobávali jistého odpadlictví a zároveň v ně nedoufali.“*

Od roku 1920 se v kroužku surrealistů v Paříži schází celá řada dalších výtvarných umělců. Například Max Ernst, který nejprve v Kolíně inicioval dadaistické aktivity, se účastní na výstavě v Paříži svými prvními kolážemi. Sám svá díla označuje za div úplné přeměny

živých bytostí a předmětů, se změnou jejich psychické a anatomické podoby nebo bez ní. To jsou slova, která v překvapujícím a surrealistickém smyslu shrnují mysteriózní charakter těchto prací. V tomto roce navázal Max Ernst rovněž kontakt s básníkem Paulem Éluardem. Ze setkání se vyvinulo trvalé přátelství, které rovněž vedlo k významným knižním projektům surrealismu, jež geniálně spojují text a ilustrace.

Existovala i další charakteristická přátelství. Např. malíře Yvese Tanguyho a vydavatele románů řady o Fantomasovi, jichž si surrealisté nemálo cenili, Marcela Duhamela, s nímž Tanguy po jistý čas společně obýval malý pavilón v rue du Chateau v Paříži a díky jehož finanční podpoře se mohl věnovat umělecké činnosti.

V roce 1922 přijali surrealisté nadšeně mezi sebe i Tristana Tzaru. Ten byl v roce 1916 spoluzakladatelem dada hnutí v Curychu. Spolu s Manem Rayem vydal svazek „Champs délicieux“. Man Ray vynalezl roku 1921 rayografii, fotografickou metodu, při níž se reprodukováný předmět položí přímo na papír citlivý na světlo, takže nevznikne obraz předmětu samého, ale negativ jeho aury, tedy jakýsi stínový obraz. Kniha spojovala Tzarovy texty s rayografiemi Mana Raye a měla veliký ohlas.



24, 25, 26, 27

Roku 1924 na uskutečněné výstavě surrealistů v pařížské Galerii Pierre, již bylo hnutí zastoupeno jmény jako Miró, Klee, Arp, spolu s Picassem, de Chiricem, atd... Šlo o první akci jako takovou, akci věnovanou surrealismu v malířství, zformovanou ve svém prvním „héroickém“ období- mezi Prvním (1924) a Druhým (1929) manifestem.

Nejvýznamnější myšlenkovou koncepcí byl automatismus (kreslířský protipól volné asociace slov), jenž vedl k „abstraktnímu surrealismu“ Massona, Miróa a Arpa. Vládly zde biomorfni, měkké tvary a zčásti nezvyklá materiálnost. Znázorňování snových obrazů zase stylově určovalo surrealismus Magritta, Tanguyho a Dalího. Malířů, kteří se

k surrealistickému kroužku přidali později. Společným jmenovatelem všech těchto malířů však byla práce s předměty vizionářského, poetického, metaforického druhu. Surrealisté nemalovali nepředmětné obrazy. Všechna díla Miróa, Massona či Arpa mají bez ohledu na veškerou svou abstraktnost alespoň v náznaku vztah k nějakému předmětu. Pokoušeli se dopracovat k vnitřnímu obrazu, jenž byl opět improvizován cestou automatismu nebo byl iluzionistickou vizí toho, co viděli ve svém nitru.

2.2 „Paranoidně kritická metoda“ Salvadora Dalího

Podobně jako sochař Alberto Giacometti či René Magritte patřil Salvador Dalí k umělcům, kteří ovlivnili surrealismus třicátých let. Jeho paranoidně kritická metoda vedla k novým podnětům, které prohlubovaly překvapivé výsledky a to především na poli surrealistického objektu. Znamenala významný přínos k ozvláštňení každodenní skutečnosti. *„Neustálé, nezadržitelné proměny, jimiž předmět duchovního zájmu způsobí, že všechny jevy vnějšího světa jsou nestálé, přecházejí rychle od jednoho vztahu k druhému..“*

Tato schopnost je v Dalího umění vyjádřena pestrobarevným způsobem, malbou iracionální a světa fantazie vůbec. Projevuje se ve velmi specifickém pohledu, jímž se dívá na svět a deformuje ho, takže dodává realitě tajuplné a dosud neobjevené dimenze.



28, 29, 30

2.3 Surrealismus v módní tvorbě

2.3.1 Meziválečné období, historie, rok 1920- 1940

Základ mýtu, že Paříž je hlavním městem světové módy, vznikl ve dvacátých a třicátých letech 20. století. Zasloužila se o to skupina velkých pařížských módních salónů, jež ji zdobily. V módě, podobně jako i v dalších oblastech, se revoluční změny ohlašovaly již před válkou, před rokem 1914, ale až po návratu míru se projevíly hluboké změny, které určovaly hranici mezi módou minulosti, módou velkých evropských dynastií a tradic, a novou módou, spolu s níž se vynořily kromě nových společenských tříd i zvyky a názory odporující společnosti 19. století. Kočáry ustupovaly automobilům, složité účesy krátce ostříhaným vlasům a róby s vlečkou šatům po kolena. Mnoho korunovaných o svou korunu přišli. Ženy odložily korzety. Po *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta následoval čas *Spěchajícího člověka* popsany Paulem Morandem. Celá společnost otvírala okna a opalovala se, užívala venkova, rozrážela mořské vlny. Těla se měnila a srdce taky. Zatímco se ženy, inspirované pánskými šatníky, začínaly podobat chlapcům, *haute couture* získávala novou klientelu mezi filmovými herečkami, bohatými americkými dědičkami a ženami a dcerami velkých průmyslníků. K zámožným se přidávali noví zbohatlíci. Karty se promíchaly, hráči si vyměnili místa. Jean Cocteau a Joséphine Bakerová, Picasso, Hemingway, Maurice Ravel, Colette; všichni, kteří se scházeli v podniku *Boef sur la toit*, objevovali s nadšením jazzbandy, africké umění, zaoceánské plavby, pokrok v kinematografii a komunikaci, stále se zvyšující rychlost. Užívat si života plnými doušky znamenalo rovněž podporovat novou, netradiční módu. Žádné závoje, méně klobouků, mužatky převažovali nad muži, kteří zemřeli v mládí na frontě. Návrháři nad novým, androgynním stylem zprvu váhali, ale v roce 1925 rozehráli svou partii. Byl to rok velké pařížské výstavy užitého umění, která dala jméno stylu *Art déco*. K tomu patří nerozlučně siluety bez pasu a bez poprsí. Ačkoli chlapecký typ nezavrhoval snahu líbit se, prostředky se změnily. Strohý styl zjemňovala krásná boa, zdobily ho výšivky a cinkající doplňky. *Femme fatale* se stýkala s avantgardou a ukazovala svou inteligenci.. Podle příkladu nových uměleckých hnutí se i každé nové období módy ohlašovalo skandálem. Trendy začínají náhle a stejně náhle mizí, definované ani ne tak tím, co hlásají, jako tím, co zavrhuje.



31, 32, 33

Euforie bláznivých let a její touha po změnách se rozbily o krizi v roce 1929. Ta vypukla na newyorské burze a způsobila, že se milionáři vrhali ze špiček mrakodrapů. Pak dostihla Evropu, kterou vydala na pospas nezaměstnanosti, inflací a nejrůznějším totalismům. Skromná žena, pro niž nebyla dostupná elegance, se teď často uchýlovala k šicímu stroji. Vlastní vynalézavosti a šikovností si Pařížanky dokázaly vyrobit toalety, díky jejichž půvabu bylo jejich město v meziválečném období uznáváno jako centrum distingovaného erotismu.

Po éře *charlestonu* s potlačovanými tvary ocenila dámská elegance třicátých let znovu půvabnou postavu.. Móda byla méně teoretická, vrátilo se do ní více ženskosti a znovu se objevila rafinovanost elegance. Období krize výstřelkům moc nepřeje. A tak se pas vrátil na své místo a vlasy, často naondulované, dorostly do polodlouhé délky. Postava sice zůstala štíhlá, pevná a sportovní, ale opět se začalo zdůrazňovat poprsí. Nejaktuálnějšími hodnotami byly přirozenost, harmonie a jednoduchost.

Zavedení placené dovolené ve Francii v roce 1936 rychle přivedlo nadšené davy k první cestě na mořské pobřeží. Nová móda pobytu na vzduchu inspirovala tvůrce k vývoji oblečení, které dnes běžně nazýváme sportovním. O *pret-a-porter* se ještě mluvit nedá, ale používá se již termín „butik“ v souvislosti s oblečením „pro sport“. S nabídkou od kalhot po plavky, od parea po svetr, se obchodní domy začínají přizpůsobovat dlouhým prázdninám krásných dam. V celé historii návrhářství je meziválečné období jedinou epochou, ve které dominují ženy. Mezi nimi vynikají Madeleine Vionnetová a Gabrielle Chanelová. Vyjimečné a naprosto rozdílné osobnosti. První byla vynalézavou a zručnou odbornicí, zaměřenou hlavně na výrobu. Druhá, kterou znala celá Paříž jako „Coco“, byla nespoutaná žena prosazující nové trendy a snažící se vytvořit a propracovat styl oblečení vlastní no-

vému typu ženy. Další osobností, která do módní tvorby vnese humor a neuvěřitelnou škálu doplňků, je Elsa Schiaparelli. Nejavantgardnější a nejměstřednější.

2.3.2 Surrealismus v módě

Do módní tvorby pronikl surrealismus v třicátých letech. Tato móda spočívala v samém srdci všech surrealistických metafor, snů a přesvědčení. Dotýkala se představ o ženě jako takové, vzájemných vztahů konkrétních předmětů a niterné imaginace. Šicí stroje, které byly přítomny v mnoha surrealistických představách ženu znázorňovaly. Symbolizovaly její plodnost, a současně připomínaly ono zmiňované náhodné setkání šicího stroje a deštníku na operačním stole, které vytváří ony nové spojení a zákonitosti náhody. Dalšími objekty, symbolizující spříznění s módou, byly náprstky, věšáky, nůžky a krejčovské panny.

Max Ernst ve svých litografiích z cyklu *Budiž móda, pryč s uměním*, vyzdvihuje tvůrčí energii módy, její svěžest, humor a proměnlivost. Upřednostňuje tak prchavost okamžiku, náhodu a originalitu před trvalými neměnnými pravidly a klasickými kritérii.

V surrealistické imaginaci hrála také svou roli i hudba, i když v hudební kompozici se příliš neuchytil. Ovšem, řadě výtvarných umělců tvar ženského těla připomínal hudební nástroje, viz. Man Ray.

Podobně i módní tvůrci vytvářeli oděvy podobající se hudebním nástrojům. Paul Colin na počátku třicátých let oblékal tanečnický baletního představení *Oživlý orchestr* do kostýmů píšťal, trubek, fléten a houslí. Tyto náměty pak znovu rozvíjel v osmdesátých letech Karl Lagerfeld a také Christian Lacroix. Společenské šaty Elsy Schiaparelli, hudební záznamy, jakoby zaznívaly ve víru pohybu a tance. Abstraktní hudba dostávala konkrétní podobu. Sny a zázraky, zrcátka, klamy oka a iluzionismus. Triku velmi ráda v módě využívala právě Elsa. Používala zrcátka místo knoflíků, ve kterých se odrážela skutečnost a prostředí. Šaty pracovaly s příběhem, tajemstvím a fantazií. Rozehrávaly hru s reálnem a nereálnem.



34, 35, 36

Podstatou odívání, souvislostí mezi oblečeným a nahým tělem se zabýval i zmíněný Salvador Dalí, na svém pozoruhodném obraze Noční a denní šaty těla. Možná se právě jim inspirovali návrháři, pohrávající s myšlenkou zastírání a odhalování těla. Objevovaly se i oděvy potištěné aktem, nebo takové, které měly v klínových partiích kožesinový trojúhelník. Intimní se stává veřejným. Tyto náměty zpracovával v devadesátých letech také Giovanni Versace.

Surrealisté byli fascinováni nejen tělem, ale i jednotlivými jeho částmi. **OKO**, okno do duše, mohlo dosáhnout absolutní nezávislosti na těle. Stávalo se vidoucím i viděným. Elsa je kombinovala s nebeskými náměty ve své *Astrologické kolekci*, inspirované možnostmi ukrytými v motivu oka, které může být „vševidoucí“, „kosmické“ nebo zcela intimní.



37, 38, 39, 40

RTY se objevily v surrealismu nejdříve jako otisky rtěnky, než se vydaly na dobrodružnou cestu výtvarných aktivit. Jejich smyslnost a symbolický náboj se objevily v módě. Odlou-

čeny od těla se ocitly v prostoru. Jako pohovka od Dalího v salónku Elsy, nebo rty na fotografii Mana Raye, plující oblohou.



41, 42, 43

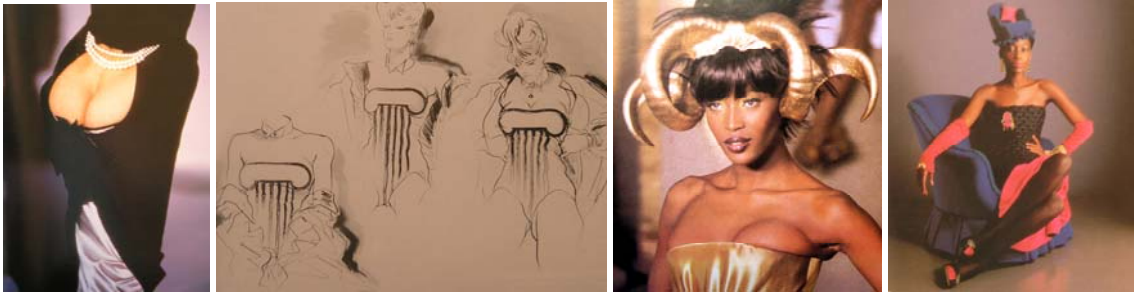
I symbol něhy, křehká a zranitelná **RUKA** dostávala na oděvu zvláštní kouzlo. Např. Na Elsině kabátku s výšivkou od Jeana Cocteaua, kde pas obepíná výšivka ruky.

NOHY se v surrealistické podobě také přesunuly na oděv. Inspirací byl Magritův obraz *Červený model*, na kterém jsou vyobrazeny boty s obnaženými lidskými prsty.

Surrealistický předmět vyjmutý ze svého prostředí byl zásadním. Dostával nový smysl, nové prostředí.. Se stejným principem jako např. na Magritově obraze *Klíč snícího*, kde je záměrně pod kresbou vejce napsáno „toto je akát“ si pohrávala i móda. S tím, že hodiny, či vějíř se můžou bez problémů stát klidně kabelkou, či kloboukem.



44, 45, 46



47, 48, 49, 50

2.3.3 Elsa Schiaparelli

V roce 1926 představila tato Italka svou první naprosto fascinující kolekci po níž ji tisk začal oslavovat jako tvůrkyni okamžiku. O deset let později ji německá invaze vyhnala do Spojených států. Do té doby však byla její práce vášnivým dobrodružstvím. Schiap, jak ji pokřtila Paříž, vnesla do módy vítr. Bortila staré pravidla.. Její dráha byla atypická, protože se vytvářela v intelektuálních kruzích, mezi umělci a avantgardou.

Elsa se narodila v roce 1890 v římské patricijské rodině. Ve svých čtyřiaadvaceti letech se provdala a nejdříve odjela do Spojených států. Tam se stýkala s umělci jako Marcel Duchamp, Picabia, Man Ray, Stiglitz..V roce 1922 se usadila v Paříži, kde navrhovala a potom s obtížemi prodávala své první úplety. Roku 1927 otevřela vlastní butik na rue de la Paix. První svetr se značkou Schiaparelli, z černého úpletu, zdobený vyplétanou kravatou, způsobil senzaci. Brzy následovaly další kolekce. Elsa svou klientelu nejprve šokovala, avšak poté si ji zcela získala. V roce 1936 ji Jean-Michel Frank novátorským stylem zařizoval módní salon na náměstí Vendôme. Celička Paříž navštěvovala tento chrám elegance. Roku 1938 Elsa uvedla svůj parfém *Shocking* , jehož tvar měl poprsí slavné Mae Westové.



51, 52, 53, 54

Dílnami této úžasné tvůrkyně prošla slavná jména. Pierre Cardin , Hubert de Givenchy. ..

V roce 1954 ji finanční problémy vedly k tomu, že musela zastavit veškerou činnost. Před smrtí, v roce 1973, ve věku třiaosmdesáti let sepsala vlastní knihu vzpomínek pod titulem *Shocking*, podle svého oblíbeného odstínu růžové, jemuž dala jméno..

2.4 Géniové nebo blázni ?!

2.4.1 Salvador Dalí

„Klaun nejsem já, ale tato obłudně cynická a tak nevědomě naivní společnost, jež si hraje na serióznost, aby lépe zakryla své šílenství.“ Dalí (1904 Fieguras- 1989 Fieguras)



55, 56, 57, 58

Lze- li pochopit dílo Salvadora Dalího na základě zjištění, že malíř nacházel inspiraci, nepochopitelné múzy a obrazy ve vlastním psychickém rozpoložení, z něhož čerpal náměty a vědomě vytvářel malbu, působící iracionálně, hádankovitě a složitě, pak nás neudiví, že Dalí zobrazuje na těchto zobrazeních sám sebe, zdeformovaného, nebo s deformovanou fyziognomií. Na obraze *Tajemství touhy* rovněž najdeme jeho autoportrét. Dalí leží se zavřenýma očima na zemi, zdánlivě spící, nebo napůl mrtvý- mravenci, kteří mu vylézají z ucha, symbolizují zmar a rozpad, zatímco jeho monstrózní tělo, vyplňující téměř celý obraz, je již na pokraji malíře ochromit a rozmáčknot. Tato nejasnost a neurčitost připomíná na jedné straně zárodek, formu embrya schopnou dosud dalšího rozvoje, na druhé straně však probouzí asociace na tuhé, geologické struktury. Zajatec vlastního těla pokrytého oválnými prohlubeninami a otvory, v nichž se stále opakují slova: „ma mére“ Ty jsou

klíčem k výkladu obrazu, a jsou doplněny dalším základním prvkem, lví hlavičkou staženou v grimasu. Ta je odkazem na otce, který je jakoby v triumfu přilepen na nevyšším místě nesmírného těla a nám připadá, jako by právě on tiskl synovu tvář k zemi.

Lví hlavu vidíme na obraze ještě jednou, nad Dalího autoportrétem, jako součást složité skupiny postav. Rozeznáme zde také skloněnou bělovlasou hlavu starého muže, kterého objímá štíhlá postava mladíka obráceného k nám zády. Vedle vidíme rybí hlavu, na níž sedí luční kobylka, ruku s hrozivě zdviženým nožem a hlavu ženy- snad matky, která se zoufalým výrazem pozoruje dění, do něhož nemůže zasáhnout. Agresivní lví hlava a bílá hlava starého muže jsou dvě tváře otce. Sklání se k synovi, jež se k němu úzkostlivě tiskne a netuší nic o dýce, kterou ho otec zezadu ohrožuje. Snad ho však chce bránit a chránit před monstry, která ho obklopují, před rybou a pavoukem. Hlavní smysl zobrazení se podle všeho stále vrací k trpící tváři malíře, která leží ochromeně na zemi, jako k hlavní postavě. Jak se chce vykoupit???



59, 60

2.4.2 Man Ray



61, 62, 63

„Fotografuji, co nemohu malovat, totiž věci, které již existují.“ Ray (1890 Philadelphia – 1976 Paříž)

Vlastním jménem Emmanuel Rudnitsky patřil k zakladatelům dadaismu ve Spojených státech, jenž se poté, co se v létě 1921 přestěhoval do Paříže, připojil k surrealistům. Nejprve se jako fotograf věnoval snímkům kolegů a přátel, portrétům, jimž propůjčoval zvláštním působením světla magickou atmosféru. Díky zprostředkování Jeana Cocteaua se Man Ray stal portrétním fotografem intelektuálních a uměleckých celebrit Paříže. Portrétoval mimo jiné i Gertrudu Steinovou, Constantina Brancusiho a Marcela Prousta. Po přestěhování do rue Campagne- Première, kde bydlel také fotograf Eugène Atget, objevil Man Ray postup ready-made fotografie, metodu po níž jsou obrazy reality produkovány samotnými objekty, aniž by umělec – a fotoaparát- do tohoto procesu zasahoval. Man Ray vystavoval své „rayografie“, otisky předmětu na fotograficky citlivém papíře, poprvé na jaře 1922.

Rayografie s objektem, jenž zanechal svůj otisk, se tvářila jako dílo samotného světla. Bylo to zdánlivě náhodné dílo, které vyprodukovalo samo sebe. Byl to obraz přeměny a ozvláštnění, koncepce, jež ideálně odpovídala myšlenkovému světu surrealismu. Mezi prvními publikacemi tohoto nového fotografického postupu bylo v roce 1922 vydáno portfolio s dvanácti obrazy Mana Raye, jež doprovázely text Tristana Tzary „Les Champs délicieux“.

Naproti tomu ozvlášťující účinek jiných snímků Man Raye se zprvu opíral o hru vzájemného působení obrazu a názvu. Fotografii do deky zabaleného a svázaného objektu nazval například *Záhada Isidora Ducasse*. Označení *Violon d'Ingres* se vztahuje k oběma ozvuč-

nicovým otvorům, které Man Ray umístil na fotografii zády otočeného ženského aktu. Man Ray tak převádí oblé tvary mladé ženy do rezonanční skříně hudebního nástroje, čímž zároveň spouští celý řetězec asociací, k nimž nabádá i název díla. Připomíná mimoděk, jaký význam měly hudební nástroje pro kubisty, kteří do svých složitých zátiší zpracovávali housle, mandolíny a kytary. Nástroje byly však v těchto studiích analyzujících prostor je neživým inventářem bez smyslového účinku, zatímco Ma Ray propůjčuje svým fotografiím erotický nádech. Ten je zvýrazněn odkazem na klasicistického malíře Jeana Dominiagua Ingrese, jehož slavný akt ženy otočené k divákovi zády v Turecké lázni vděčí za své erotické vyzařování právě střízlivé preciznosti zachycení obrysů. Man Ray převzal do fotografie s turbanem modelu i orientální prostředí zachycené Ingresem, neodpustil si však při zpracování klasicisticky chladné erotiky jeho orientálních scén jistou ironii. Název nám rovněž připomíná, že hudební výjevy sloužily v evropském malířství jako alegorie milostné hry- pro Raye bylo důležité že nástroj je vždy sólistovi přímo k dispozici.



64, 65, 66

2.4.3 René Magritte

„Moje malířské dílo je tvořeno viditelnými obrazy, které nic neskrývají; dovolávají se tajemna... Ani tajemno nic neznamená, vymyká se věděni.“ Magritte (1898 Lessines, Belgie – 1967 Brusel)



67

René Magritte, jež po absolvování umělecké akademie v Bruselu pracoval jako kreslíř plakátů a na poli reklamy, vytvořil pod dojmem Giorgia de Chirika v roce 1925 první vlastní surrealistické obrazy. V Paříži se přidal ke kroužku surrealistů okolo André Bretona a v letech 1927 až 1930 žil v Perrux-sur-Marne nedaleko francouzského hlavního města. Dlouho zde však nepobyl a záhy se vrátil do Bruselu, kde vedl až do smrti nenápadný život v ústraní, zachováváje zdání normálnosti a určité měšťanskosti.

Život malíře jehož veřejné vystupování vědomě posouvalo pohled na jeho „skutečnou“, jen umění zasvěcenou existenci, lze chápat jako odraz jeho umění, jako zrcadlo jeho obrazů, jejichž vlastním cílem při všem zdání banality je odkaz na něco zkrutého, znejistění před obrazem, vyvolání jeho tajemné stránky. Této problematice jsou věnovány Magrittovy krajiny, jež tvoří značnou část jeho díla, jakkoli se zprvu zdá, že jsou mnohem transparentnější než tradiční krajinomalby. Již sám realistický, „plakátový“ styl Magrittovy malby, prostý a jasný způsob jeho kompozice, koncentrace na to, co je podstatné, působí jako zřetelná řeč bez skrytého smyslu. Dvojakost jeho výtvorů se projeví až při přesnějším rozboru.

Klíč k polím (La clef des champs) je jasným příkladem skryté přítomnosti tajemna: díváme se oknem do zvlněné krajiny pokryté šťavnatou zelení. Na konci rozlehlé louky stoupající do mírného kopce vidíme několik listnatých stromů. Nad nimi se klene něžná modrá obloha. Nic by nerušilo poklid obrazu, kdybychom neměli dojem, že se právě před našima očima rozbil: okenní tabulka, skrze kterou se díváme, se v okamžiku našeho pohledu rozskočí na tisíc kousků. Rozpadne se na střepy, které však tajemným způsobem reprodukuje obraz, před nímž leží jako průhledná fólie. Střepy, které spadly na zem, nejsou průhledné; působí jako prvky puzzle, jež opakuje krajinu, kterou vidíme oknem.

Byl tedy pohled do krajiny pouze malován na okenní tabulku? Nešlo vůbec o průhlednou tabulku, ale o obraz? Jak zjišťujeme, jednoznačné vysvětlení není možné. Nebt ve střepech na obraze je rozpor; krajina zůstává neporušená a dobře viditelná, třebaže je okno rozbité. Střeby jež spadly na zem však zároveň nejsou průhledné, neboť ukazují dílčí výřezy z pohledu na krajinu, zatímco kousky rozbité tabulky, které zůstaly v rámu, průhledné jsou. Divák pociťuje jakoby výzvu, aby se pokusil o optickou rekonstrukci, jež však při vší snaze neposkytuje žádnou absolutní jistotu.

Vztah mezi realitou a malířstvím je trvale narušen; navzdory iluzionistickému způsobu malby nedokáže Magritův obraz přesvědčit o totožnosti obrazu. Tato ve starším malířství po staletí zaručená jistota, na niž upomínají závěsy odtažené před oknemke straně jako motiv *trompe-l'ceil*, již neplatí.



II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 POZDĚ K RÁNU

3.1 Opilá souhvězdí..

.. Zarudlá luna stoupá na obzor, opilé louky v mlze usínají..

..a na zelený rákos větry hrají, ze sítin rozléhá se žabí chór..

..Na vodách se květy zavírají k spánku, tam v dálce proti nebi profily..

..přízračných topolů se rozpily a v keřích bloudí světla svatojánků..

..Sovy se budí, jdou tmám na pomoc, těžkými křídly veslují tiše..

..tlumená záře se rozlévá z výše..Venuše bílá do snů vchází – a toť noc..

(Paul Verlaine; Chvilé pro milence)

3.2 Od černé noci k realitě..

..Jako tragický sen, do kterého vplouváme v opilém korábu..můry..

..opilá souhvězdí provádí naši plavbu.. a v naší moci není přestat snít..

..nebe bez úst.. ústa bez kliky..

Cílem mé bakalářské práce bylo tiše veplout do temných vod surrealistických jezer.. Zhmotnit vlastní dojmy.. vůně a atmosféru, kterou ve mne surrealismus vyvolává. Není to onen šokující absurdní moment, náhodně vytvářející nové souvislosti předmětů, pocitů či myšlenek, který mě tak fascinoval. Je to Freud, neznámá moc podvědomí.. odvrácená strana kontrolované mysli... asociace unášející do světů, které realita nezná a nechápe. Jsou to touhy.. sny.. jež mají svou symboliku a hlubší význam, jež je ukrytý rouškou tajemství..

3.3 Koncepce

K tomuto tématu jsem vytvořila tři textilní modely, které na sebe navazují. Asociují sen a podvědomí, probouzení, a realitu dne. **Sen** je tragickou černou lodí proplouvající naší myslí, plížící se představami.. Neznámá krajina létajících ryb s lidskýma očima.. jsou to ryby? .. létající ptáci? ..můry..

Černý model zahaluje tělo a odepírá mu identitu.. Korzet svazuje nohy a znemožňuje chůzi.. zakrývá obličej.. Suknice modelu stahující kolena je variabilní.. To proto, abychom se pomalu mohli probouzet.. Celý model je „prošpikován“ zipy, skutečnými.. které odhalují nejintimnější místa těla, a falešnými.. které představují slepotu a nedotknutelnost.. neskutecnost..

Fáze **Probouzení** zlehounka otevírá oči zpod řas, probouzí se do chladného rána z tajemných snů a z tajemné chladivé černé se stává telpe stříbřitý odstín. Model se z rozevlátosti pomalu ocitá v konfekčních rovinách.. je prostoupen mlžnou realitou..Černé oči a létající ryby se rozplývají.. přilétá hejno motýlů, poletujících ve vířivých tanečcích.. Obličej již není zastřen a na tvář padají paprsky slunka..

Den je lehounkým modelem, ve kterém po tragickém snu zbývají jen obrazy opilých loděk, a ryb s očima. Modelem jsou šaty, zářivé a bílé jako každé narození nového dne. Tělo je přiznáno.. vyniká oblast ramen, krk a šíje.. Rub šatů má černočernou podšívku invertující líc.. Poslední známky snění, něco, co je v nás uvnitř.. skryto očím druhých.. nedílnou součástí vlastního *já*.. Tento model se zároveň stává plnohodnotným konfekčním výrobkem, se zpracovanou grafikou..



III. PROJEKTOVÁ ČÁST

4 SURREALISTICKÉ VIZE „POZDĚ K RÁNU“

Autorem fotografií je Lenka Grossmanová

4.1 Sen



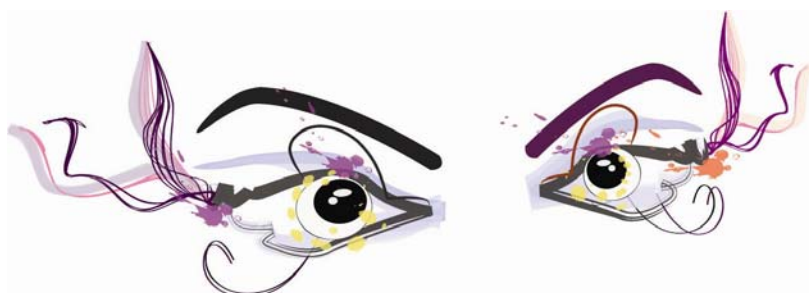


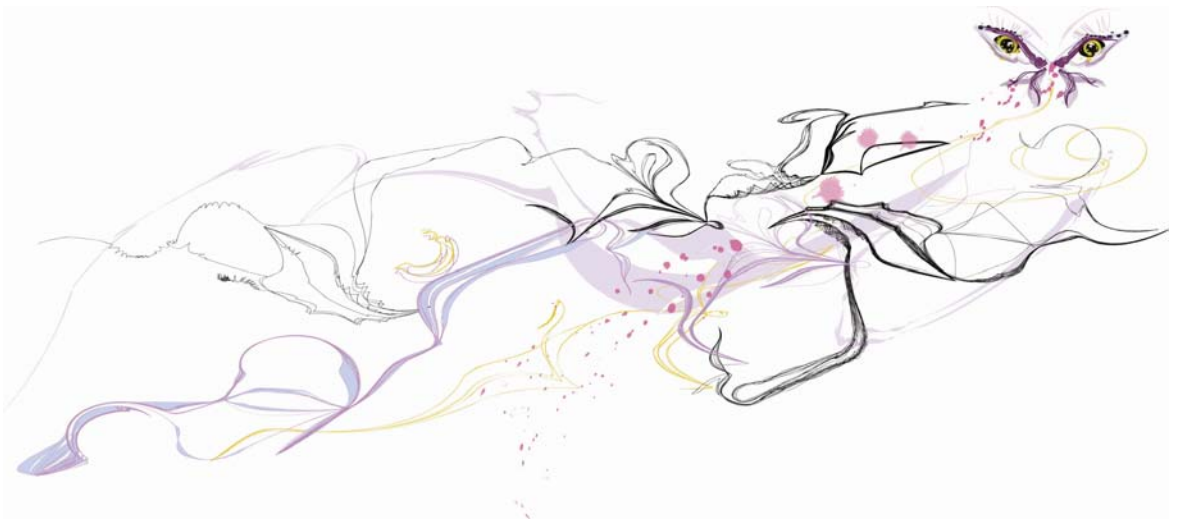
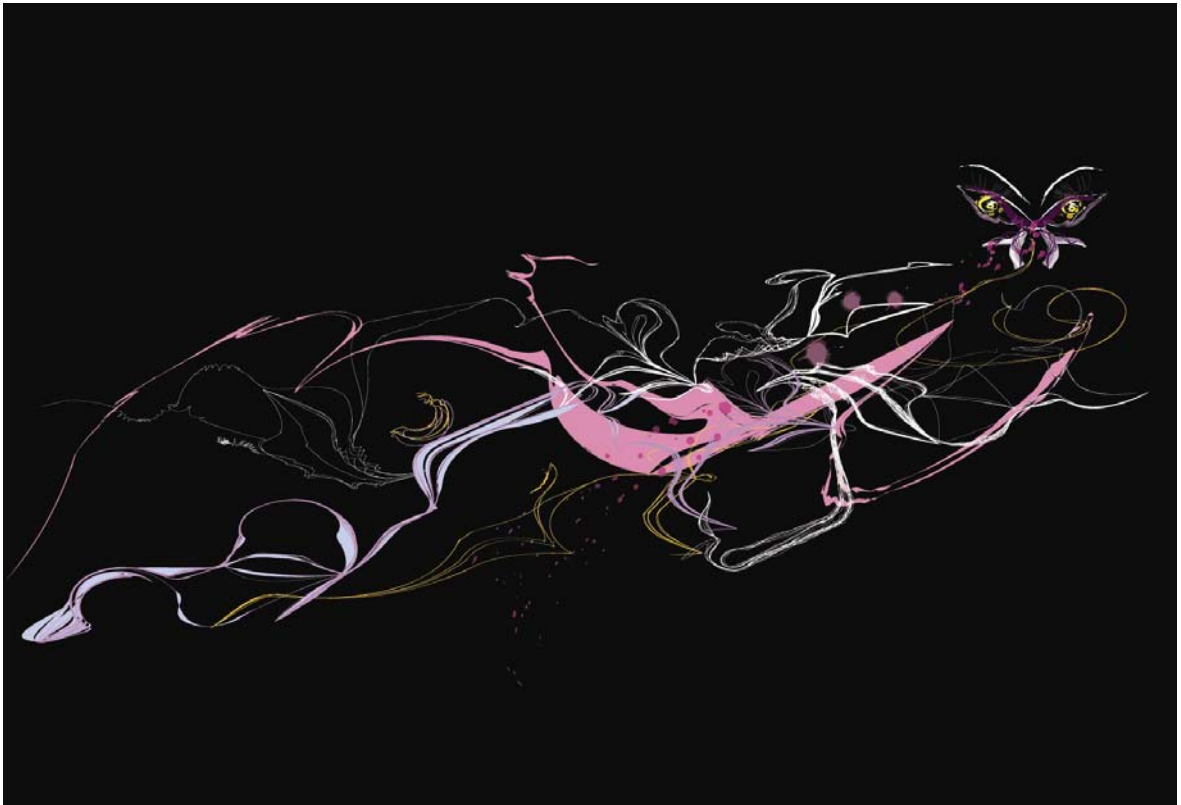
4.2 Probouzení





4.3 Den





ZÁVĚR

S touto bakalářskou prací jsem se ponořila do vlastního *já* .. Nechala jsem se unášet proudem nekončících představ a snění, které jsem se snažila i zrealizovat. Miluji tajemné světy, ve kterých je všechno dovoleno.. kde se objevují neexistující zvířata a divoké vůně.. divoké kraje plné něhy i strachu.. Plné mrazení v těle.. Tyto představy ve mě nevyvolávají děje a souvislosti.. Zanechávají v mém nitru obrazy, vůně a slova..

Zároveň mě nesmírně těšilo pročítat se životy bláznů, bohémů a umělců schopných následovat svá přesvědčení skrze zdi.. Nahlédnout alespoň trošku do jejich myslí a jejich životů.. Důkazy své vášnivé a často i smutné existence, svého intelektu.. svého boje proti *něčemu* nám podávají skrze svá díla, skrze tvorbu, která je nejvěrohodnější a nejniternější zповědí *sebe sa*..

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Móda 20. století, Jana Máchalová, ISBN 80-7106-587-0

Móda století, Francois Baudot, ISBN 80-7202-943-6

Surrealismus, Cathrin Klingsohr- Leroyová, ISBN 80-7209-656-7

Dalí, Gilles Néret, ISBN 80-7209-530-7

SEZNAM OBRÁZKŮ

- 1- Giorgio de Chirico, Tajemství a melancholie jedné ulice
- 2- Salvador Dalí, Pokušení svatého Antonína
- 3- René Magritte, Klíč k polím
- 4- Man Ray, Bazaar Years
- 5- Elsa Schiaparelli, portrét
- 6- Elsa Schiaparelli
- 7- Elsa Schiaparelli
- 8- Šíma
- 9- Toyen
- 10- Štýrský
- 11- Gustave Moreau
- 12- Hugo Bosh
- 13- Hugo Bosh
- 14- Max Ernst
- 15- Max Ernst
- 16- Max Ernst
- 17- Max Ernst
- 18- Úřad pro surrealistický výzkum
- 19- ManRay, Úřad pro surrealistický výzkum
- 20- Surrealisté v Paříži
- 21- André Breton, Druhý manifest surrealismu
- 22- Marcel Duchamp
- 23- Meret Oppenheimové
- 24- Marcel Duchamp
- 25- Hans Arp
- 26- Paul Klee
- 27- Brassai
- 28- Salvador Dalí, Madona z Port Lligatu
- 29- Salvador Dalí, Antropomorfní chléb
- 30- Salvador Dalí, Sen vyvolaný letem včely okolo granátového jablka, vteřinu před procitnutím
- 31- Manekýnka na trase v Monte Carlu, 1928
- 32- Žena v oblečení s účesem chlapeckého stylu
- 33- Kresba ze salónů francouzské couture, linie šatů, 1931
- 34- Model od Schiap pro Daisy Felloves z roku 1938, výšivka podle návrhu Jeana Cocteau
- 35- Tři siluety načrtnuté malířem Christianem Bérardem
- 36- Náhrdelník Elsy Schiaparelli
- 37- Scéna vytvořená Salvadorem Dalím
- 38- Pocta Elsinu tvůrčímu vidění, model Yves Saint Laurent, 1985
- 39- Buñuel, Andaluzský pes
- 40- Phillipe Halsman, 1981
- 41- Fotografie Mae Westové
- 42- Obličej Mae Westové použitý jako surrealistické apartmá, 1934-35
- 43- Pohovka ve tvaru rtů Mae Westové
- 44- Jean Cocteau
- 45- Elsa Schiaparelli

- 46- Elsa Schiappareli, portrét
- 47- Alexander McQuin
- 48- Plavky v podobě iónského sloupu, Antonio Lopez
- 49- Animal
- 50- Klobouk z kolekce Karla Lagerfelda, 1985
- 51- Šaty od Elsy Schiaparelli, krab s petrželovou natí
- 52- Elsa Schiappareli
- 53- Flakón parfému Shocking, Elsa Schiappareli
- 54- Elsa Schiappareli, návrhy klobouku inspirované Dalím
- 55- Salvador Dalí
- 56- Salvador Dalí a Gala
- 57- Salvador Dalí
- 58- Salvador Dalí a Gala
- 59- Salvador Dalí, Tajemství touhy- moje matka, moje matka, moje matka..
- 60- Salvador Dalí, Měkká konstrukce s vařenými boby- Předtucha občanské války
- 61- Man Ray
- 62- Man Ray
- 63- Man Ray
- 64- Man Ray, Le violon d'Ingres
- 65- Man Ray, rayogramy
- 66- Man Ray
- 67- René Magritte
- 68- René Magritte, Klíč k polím
- 69- René Magritte, Klíč ke snům