

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra nederlandistiky

Studijní rok 2021/2022



René Magritte en Tsjechische surrealisten Toyen a Jindřich Štyrský

René Magritte and Czech surrealists Toyen a Jindřich Štyrský

René Magritte a čeští surrealisté Toyen a Jindřich Štyrský

Bakalářská práce

Praktická nizozemská filologie

Lucie Skalková

Vedoucí práce: **prof. dr. Wilken Engelbrecht, cand. litt.**

Olomouc 2022

Verklaring

Ik verklaar dat ik mijn scriptie zelfstandig heb geschreven en dat ik alle literatuur en bronnen die ik heb gebruikt in de literatuurlijst heb vermeld.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou práci napsala samostatně a že uvedla veškerou literaturu a zdroje, které jsem v ní použila.

V Olomouci dne 28. 4. 2022

Lucie Skalková

Dankbetuiging

Ik wil graag van harte mijn dank betuigen aan mijn begeleider prof. dr. Wilken Engelbrecht, cand. litt. voor zijn waardevolle adviezen en opmerkingen die mij hebben geholpen bij het schrijven van mijn scriptie.

1 Obsah

Inleiding	5
1. Surrealisme.....	7
1.1. Surrealisme in kunst	8
2 René Magritte	11
2.1 Leven	11
2.2 Werk	15
2.2.1 Vaak voorkomende motieven.....	22
3 Toyen.....	26
3.1 Leven	26
3.2 Werk	29
3.2.1 Vaak voorkomende motieven.....	32
4 Jindřich Štyrský.....	35
4.1 Leven	35
4.2 Werk	37
4.3 Vaak voorkomende motieven	39
4.3.1 Hangende torso of kledingstuk.....	39
4.3.2 Deel van het menselijk lichaam	40
4.3.3 Scheuren (in rotsen)	41
4.3.4 Natuurlijke motieven.....	41
Conclusie.....	42
Rezumé.....	45
Abstract	46
LITERATUUR EN BRONNEN	47
Anotace.....	53

Inleiding

In deze bachelorscriptie behandel ik surrealistische schilders, namelijk de Belgische René Magritte en twee Tsjechische surrealistenaars, Toyen en Jindřich Štýrský. Het werk van alle drie deze kunstenaars is zeer verschillend en gevarieerd, maar toch hebben ze één dominante richting in hun werk gemeen en dat is het surrealisme. Daarom concentreer ik me alleen op hun werk uit de surrealistische periode.

Het doel van mijn bachelorscriptie is deze drie kunstenaars voor te stellen en onderzoeken of er een verband tussen hen bestaat. Deze interesse is gebaseerd op het feit dat zij in verschillende landen woonden, waar stromingen zich altijd anders ontwikkelen, maar gewoonlijk is er toch een doordringbaarheid en vertegenwoordigers van andere landen elkaar vaak bezoeken, bevriend raken en elkaar inspireren. En ook omdat hun schilderijen zeer verschillend zijn, en toch vallen alle drie de kunstenaars onder het surrealisme. Mijn doel is niet om hun werk artistiek te vergelijken, maar om erachter te komen of er iets gemeenschappelijks is in hun schijnbaar verschillende schilderijen, zoals vergelijkbare thema's, dezelfde motieven of een gemeenschappelijke inspiratiebron. Toyen en Jindřich Štýrský worden in veel literaturen genoemd als een onafscheidelijk paar, dat is de reden waarom ik voor hen beiden heb gekozen en niet alleen voor één van hen. Het feit dat ik over drie schrijf, geeft me nieuwe mogelijkheden om overeenkomsten te vinden. Het is daarom mogelijk dat er overeenkomsten zullen zijn alleen tussen twee, maar niet tussen de derde. Toyen's werk wordt natuurlijk voortdurend vergeleken met dat werk van Štýrský en vice versa, daarom wil ik niet hun relatie behandelen en zal ik me alleen wijden op hun relatie tot Magritte.

Ik heb dit onderwerp gekozen omdat ik altijd geïnteresseerd was in kunst en vooral René Magritte beschouw ik als één van mijn favoriete kunstenaars. Hetzelfde geldt voor Toyen en mijn motivatie was om deze kunstenaars in een parallel te plaatsen en een soort relatie te creëren tussen het Belgische en het Tsjechische surrealistenaars. Ik heb Jindřich Štýrský toegevoegd, zoals ik hierboven al schreef, omdat hij onlosmakelijk verbonden is met Toyen.

De scriptie bestaat uit 4 hoofdstukken. Aangezien ik het surrealistische werk van deze kunstenaars behandel, zal ik in het eerste hoofdstuk de kwestie van het surrealisme belichten. Ik zal beschrijven hoe het is ontstaan, wie de grondlegger ervan was en vervolgens hoe het zich specifiek in de schilderkunst heeft vertoond. Het volgende hoofdstuk is gewijd aan René Magritte. Eerst stel ik zijn leven voor, daarna zijn werk. Ik probeer ook te karakteriseren wat er typisch aan is en welke motieven er vaak in voorkomen. De besproken schilderijen worden meestal in de tekst geplaatst. De volgorde van deze schilderijen is niet chronologisch, maar ze zijn gerangschikt volgens thematiek. Ook is dit geen overzicht van alle surrealistische werken, maar alleen schilderijen uit mijn eigen selectie, die ik als belangrijk beschouw, of die goed

gebruikt kunnen worden om afzonderlijke karakteristieke verschijnselen te tonen. In de hoofdstukken 3 en 4, die over Toyen en Štyrský gaan, werk ik op een zelfde manier. Het leven en werk van Toyen en Štyrský waren zeer met elkaar verweven, zodat ik reeds in het hoofdstuk over Štyrský, dat na Toyen's komt, sommige dingen weglaat omdat ze dubbel zouden zijn en in plaats daarvan ik sommige dingen toevoeg die nog niet worden vermeld of waarin de kunstenaars verschilden.

De methode van mijn onderzoek bestaat uit het bestuderen van informatie over elke kunstenaar en hun werk uit verschillende bronnen, zowel boeken en internetbronnen. Voor Magritte waren mijn grootste bronnen de publicatie *Magritte* (2009) van kunstcriticus David Sylvester en de gelijknamige publicatie *Magritte* (1972) van schrijfster en kunstenares Suzi Gablik. Voor Toyen en Štyrský heb ik gewerkt onder andere met de uitgebreide monografieën, de enige in hun soort, *Toyen* (2000) en *Jindřich Štyrský* (2007) van Karel Srp en Lenka Bydžovská. Bij alle drie heb ik ook met audio opnamen gewerkt. Mijn grootste hulp waren de opnamen die werden gemaakt in het kader van een tentoonstelling *Snící rebelka* (Dromende rebel) die vorig jaar in Národní Galerie in Praag plaatsvond. De lezingen werden gegeven door verschillende deskundigen die zich bezighielden met verschillende onderwerpen in Toyen's werk. Op basis van al deze bevindingen presenteer ik vervolgens mijn onderzoeksresultaat in de conclusie.

1. Surrealisme

Het surrealisme is een kunststroming die in 1924 rond André Breton, de Franse dichter en schrijver, en zijn groep in Parijs ontstond. Deze kunststroming ontstond, zoals zijn voorganger het dadaïsme, als een reactie op de naoorlogse, kapitalistische en gebroken samenleving. Maar in tegenstelling tot de dadaïsten waren surrealisten niet zo negatief. Hun doel was niet alleen de samenleving te verontwaardigen, hoewel zij dat ook ongetwijfeld hebben gedaan. Zij geloofden dat de wereld vol liefde en vrijheid kon zijn, de maatschappij moest alleen veranderen. Zij streefden naar een sociale revolutie. Daarom sympathiseerden de surrealisten in de latere jaren met linkse partijen en hun ideologieën. Maar men kan echter niet zeggen dat het surrealisme volledig gescheiden van het dadaïsme was. Vooral in het vroege begin werden de surrealisten door dadaïsme geïnspireerd. Zij zochten de vrijheid die zij in de spontaniteit en die kenmerkend voor het dadaïsme was. Maar het is zeker onmogelijk om precies vast te stellen dat iemand alleen maar een dadaïst was en iemand een surrealist. Aangezien deze moderne kunststromingen met elkaar verweven waren, waren hun grenzen vervaagd en het werk van sommige kunstenaars doorging alle perioden, bv. bij Marcel Duchamp, Man Ray, enz (Effenberger 1969: 15-17).

Hoewel André Breton als de grondlegger van het surrealisme wordt beschouwd, was de Franse dichter Guillaume Apollinaire de eerste die het woord surrealisme gebruikte en zelfs uitvond. Voor het eerst kwam deze term voor in zijn toneelstuk *Les mamelles de Tirésias* (1917). Dit Franse woord wordt gevormd door het prefix ‘sur’, dat in het Frans ‘boven’ betekent. Dus de betekenis van het woord surrealisme is “voorbij de werkelijkheid”.

Een paar jaar later gebruikte de Franse dichter en schrijver André Breton deze term als een benaming voor een nieuwe kunststroming. In zijn boek *Manifeste du Surréalisme* (Manifest van het Surrealisme, 1924), waar hij het hele concept van het surrealisme definieerde, beschrijft hij het surrealisme als *een zuiver psychisch automatisme* waarmee de eigenlijke gedachtengang moet worden uitgedrukt, hetzij in woorden, geschriften of op welke andere manier dan ook. Dat betekent dat de kunstenaars hun gedachten zonder controle uitdrukten. Dit leidde ertoe dat het surrealisme een zeer fantasievol proces was. Maar dat gold natuurlijk niet voor iedereen. Terwijl Magritte het proces van creatie zonder controle onwenselijk vond, probeerden anderen het te bereiken met drugs en hypnose. Zij deden dat omdat ze de onbewuste delen van de geest wilden bereiken en de ware aard onthullen.

In dit opzicht was Breton geïnspireerd door Sigmund Freud en zijn droomtheorie. Voor Freud zijn dromen de directe uitdrukking van onbewuste, ware verlangens, gedachten en angsten, gewoon alles wat we uit ons bewustzijn duwen. Dit kan worden aangepakt met psychotherapeutische procedures. Breton en ook zijn volgers begonnen ook evenals Freud met hun onderbewustzijn te werken. Via het onderbewustzijn wilden zij een nieuwe werkelijkheid ontdekken. Zij hielden ook van het element van de droom als de voornaamste manifestatie van irrationaliteit. Maar de surrealisten onderzochten niet alleen droom als een geïsoleerd fenomeen. Zij hielden zich bezig met hoe de droom ons beïnvloedt en met het verband tussen de droom en ons begrip ervan (Effenberger, 1969:44).

Het surrealisme speelde zich niet alleen in Frankrijk af. Frankrijk was een belangrijk epicentrum voor het surrealisme, maar het surrealisme vond zijn aanhangers over de hele wereld. Overal ter wereld ontstonden surrealistische groepen, bv. in België ontstond een surrealistische groep onder leiding van René Magritte. Tot de andere beroemde surrealistische artiesten behoren Max Ernst, Man Ray, Joan Miro, Salvador Dalí enz. Ook in toenmalig Tsjechoslowakije (huidig Tsjechië), waar onder meer nog steeds de surrealistische groepen bestaan, waren de kunstenaars de voorstanders van het surrealisme. Tot de beroemdsten behoorden Toyen, Jindřich Štýrský a Karel Teige. Het surrealisme drong door in alle soorten kunst en zo vinden we onder de vertegenwoordigers van het surrealistische werk ook dichters (Tristan Tzara, Jacques Prévert, Vítězslav Hálek), de fotografen (Man Ray, Jindřich Štýrský), schrijvers van toneelstukken (Benjamin Péret, Antonin Artaud) en vele anderen. Het is ook belangrijk op te merken dat het doel van de surrealisten was niet om beroemd te worden maar meer om een verandering te maken en zich uit te drukken.

1.1. Surrealisme in kunst

Een eenduidige karakterisering van het surrealisme is moeilijk ook in het verband met hoe de surrealisten hun werken creëerden. Ook de Tsjechische literaire theoreticus en vertegenwoordiger van het naoorlogse surrealisme, Vratislav Effenberger (1969: 16), zei: “Geen van de definities van het surrealisme was of is definitief. En bovenal, geen van hen kwam in zijn geheel overeen met het surrealistische werk zelf.”¹

¹ Mijn vertaling L. S.: „Žádná z definic surrealismu nebyla a není definitivní. A především žádná z nich neodpovídala v úplném rozsahu vlastní surrealistické tvorbě,“ (Effenberger 1969:16)

Toch kan met zekerheid gezegd worden dat surrealistische werken enkele gemeenschappelijke kenmerken hebben. De surrealistische werken worden vaak gekenmerkt door een compositie van voorwerpen waartussen geen zichtbaar verband bestaat. Sommige schilders gebruikten symbolen en vormen om zich uit te drukken en verwierpen volledig objecten uit de werkelijkheid. Anderen, zoals Magritte, schilderden schijnbaar eenvoudige en bekende voorwerpen, maar hun interconnectie of hun plaatsing was puur surrealistisch. Deze ongewone compositie van gewone dingen kan ons een ongemakkelijk gevoel geven: *”In veel surrealistische schilderijen worden heel gewone en alledaagse dingen omgevormd tot symbolen, en die zijn plotseling irritant en ongewoon. De verdubbelingen zijn drukkend. Het toeval en de herhaling zijn drukkend. De "slechte blik" is drukkend. De pupil, een levenloos voorwerp dat niettemin de aanwezigheid van leven oproept, is drukkend”* (Poynor, 2010:8).²

We kunnen dus zeggen dat de combinatie van dingen die niets met elkaar gemeen hebben het belangrijkste kenmerk van het surrealisme is. Daarom lijken schilderijen vaak onzinnig en losgekoppeld van de werkelijkheid. De surrealisten zelf vonden schoonheid en vreemdheid in ongewone dingen. Zoals ik boven al schreef, was het surrealisme gebaseerd op de droomtheorie van Freud, dus surrealistische beelden lijken vaak droomachtig.

Aangezien de surrealisten geïnspireerd waren door het droomrijk, waren hun objecten of symbolen zeer divers, maar er zijn een paar symbolen die bij meerdere kunstenaars terugkomen. Tot deze symbolen behoren o.a. het menselijk oog, het menselijk lichaam en de fascinatie voor elk afzonderlijk onderdeel en het wonderbaarlijke. Het was gebruikelijk dat de voorwerpen werden gepersonifieerd. Seksuele thema's komen ook vaak voor. Een ander element was humor. Sommige surrealistische werken zijn humoristisch, maar niet op de manier zoals wij humor kennen. Het was het tegenovergestelde van vrolijke en grappige schilderijen. De kunstenaars wilden hun omgeving niet behagen. Deze humor is gebaseerd op toeval en gaat tot het punt van absurditeit.

De surrealisten gebruikten ook (soms) nieuwe artistieke technieken en processen. Een daarvan is de collage, die vaak ook door de dadaïsten werd gebruikt, maar al eerder was uitgevonden. Max Ernst is de belangrijkste promotor ervan. Collage gaf de werken een nog spontaner karakter. Collage werd ook gebruikt in Tsjechië door onder andere Jindřich Štýrský

² Mijn vertaling L. S.: „V mnoha surrealistických obrazech se velmi obyčejné a běžné věci mění na symboly a ty jsou najednou rozčilující a neobvyklé. Zdvojení jsou tísnivá. Náhoda a opakování jsou tísnivé. „Zlý pohled“ je tísnivý. Panenka, neživý objekt, který nicméně evokuje přítomnost života, je tísnivá,“ (Poynor, 2010:8).

en Karel Teige, die deze techniek gebruikten om erotische fantasieën uit te drukken (Poynor, 2010).

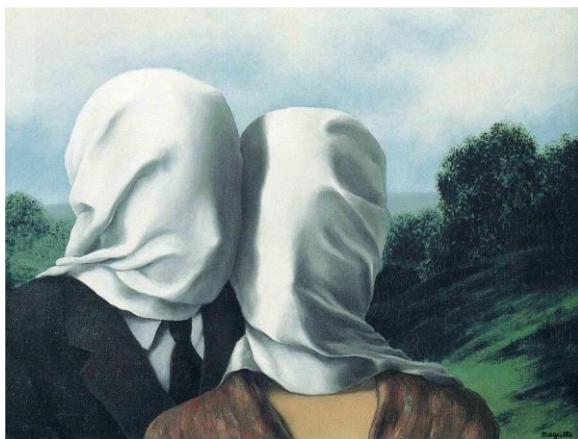
Ernst (en niet alleen hij) gebruikte nog een andere techniek in zijn werken en dat was frottage. Dit is het overbrengen/kopiëren van de reliëfstructuur van een voorwerp op papier. Een andere techniek was de decalcomanie zonder voorwerpen, die door Oscar Dominguez in het surrealistische bewustzijn werd gebracht. Bij deze techniek werd een laag van een willekeurig aantal kleuren op het papier/canvas aangebracht, waarna een ander papier of een andere druk werd gebruikt om de laag weg te vegen. Een andere vaak voorkomend element is ook de verbinding van poëtische en visuele beeldspraak, die bijvoorbeeld door Ernst en Štyrský werd gebruikt.

2 René Magritte

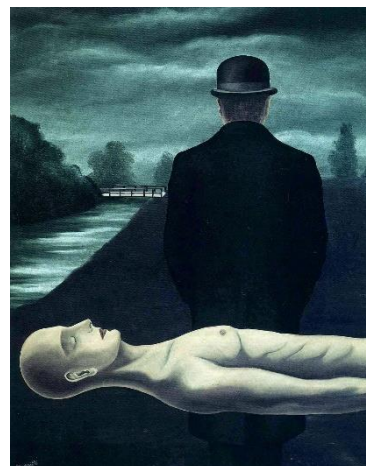
René François Ghislain Magritte was een Belgische schilder en één van de grootste vertegenwoordigers van het surrealisme. Hij was bekend om zijn schilderijen vol contrasten, humor en absurditeit. Hij was ook begaan met de poëzie van het beeld en de relatie tussen de werkelijkheid en het geschilderde object.

2.1 Leven

Magritte werd geboren op 21 november 1898 in Lessen, provincie Henegouwen in België. Magritte werd geboren als oudste zoon. Zijn vader, Leopold, was daar een kleermaker en zijn moeder, Adeline, was een hoedenmaakster. Toen hij jeugd was, verhuisden ze veel. Op jonge leeftijd leed hij een groot verlies toen zijn moeder in 1912 zelfmoord pleegde en verdrong in een rivier. Twee weken later zag Magritte zelfs hoe het dode lichaam van zijn moeder, met haar gezicht bedekt door een nachtjapon, uit de rivier werd gehaald. Het lijkt geen twijfel dat deze vreselijke gebeurtenis een stempel op Magritte heeft gedrukt. Er zijn theorieën die stellen dat Magritte door deze gebeurtenis werd geïnspireerd en ze in sommige van zijn werken heeft afgebeeld. Of deze theorie waar is of niet, en zelfs als Magritte zich het tafereel alleen maar zelf heeft ingebeeld op basis van de beschrijvingen van anderen die het hebben gezien, het lijkt geen twijfel dat motieven uit deze gebeurtenis in zijn werken voorkomt.



Afb. 1. *Les Amants I* (De minnaars I, 1928)



Afb. 2. *Les rêveries du promeneur solitaire* (De mijmeringen van de eenzame wandelaar, 1926)

Tot deze motieven behoren figuren met bedekte gezichten (bv. *Les Amants I, II* 1928) of dood door water, wat het duidelijkst naar voren komt in *Les rêveries du promeneur solitaire* (De mijmeringen van de eenzame wandelaar, 1926). De afgebeelde rivier met de loopbrug in de verte is duidelijk een afbeelding van de rivier de Sambre in Châtelet, waarin Magrittes moeder verdrong. Bovendien is er voor het eerst een motief van een man met een bolhoed, die met zijn rug naar ons toe staat en een figuur die achter hem zweeft. Zowel het motief van de man met de bolhoed als het motief van het zwevende voorwerp achter zijn rug zouden in zijn latere werken terugkeren (Sylvester 2009; 14-15).

Na de dood van zijn moeder verhuisde het gezin naar Charleroi. Magritte had daar om zich heen een groep vrienden met wie hij veel tijd doorbracht. Bovendien werd hij ook een hartstochtelijk lezer en bioscoopbezoeker. Zijn favoriete personage, dat hem ook gevormd heeft, was Fantômas, die, zoals Magritte later in zijn zelfportretten, een man zonder gezicht was (Meuris 2009).

Vanaf 1916, toen Magritte negentien was, begon hij schilderkunst studeren aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel. Daar raakte hij bevriend met zijn grote vriend, de schrijver Pierre Bourgeois. Hij had ook al in deze tijd, samen met anderen, zijn eerste tentoonstellingen. Na een jaar moest hij vertrekken voor militaire dienst. Dankzij vriendschap met twee officieren was dienst voor hem draaglijk. De officieren bestelden portretten bij hem en zo ontweek hij soms de militaire dienst omdat hij de hele dag schilderde. Daarna keerde hij terug en studeerde opnieuw tot 1919. Tijdens deze jaren was hij gefascineerd door het kubisme en het futurisme.

Na zijn studies werkte hij een tijdje in een behangselfabriek omdat hij met schilderen



Afb. 3. *L'esprit de géométrie*
(De geest van geometrie, 1937)

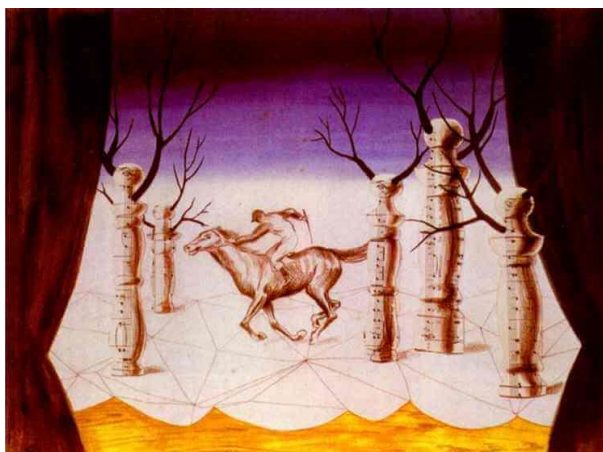
alleen niet aan de kost kon komen. Hij maakte ook reclame en posters. In deze periode

ontmoette hij opnieuw Georgette Berger, die hij al lang kende. In 1922 trouwde hij met Georgette, die zijn muze, vriendin en geliefde was, en bij haar bleef tot aan zijn dood.

Het echtpaar bleef kinderloos. Georgette kreeg een miskraam en René vreesde voor haar gezondheid, zodat ze zich erbij neerlegden dat ze kinderloos waren en in plaats daarvan dieren hielden. Ze hielden beiden veel van elkaar en zorgden veel voor elkaar. Toch was er een periode waarin Georgette een verhouding had met een van Magrittes vrienden, wat voor hem zeer teleurstellend was. Door de afwezigheid van kinderen, speelden zij beiden de rol van elkaars kind. “She seems then, to have been both daughter and mother to him. In that sickening image he made in which the head of a mother has switched places with that of the infant son in her arms, perhaps he was alluding unconsciously, in one way to his mother’s abdication of her role, in another, to his own marriage.” (Sylvester 2009; 56).

In 1922 zag hij voor het eerst de schilderijen van de Italiaanse surrealistische schilder Giorgio de Chirico. Vooral diens schilderij *Canzone d'amore* (Liefdeslied 1915) veranderde zijn blik op schilderen. Magritte begon geleidelijk het kubisme en futurisme los te laten en zich te wijden aan het surrealisme.

In 1926 kwam Magrittes doorbraak toen hij voltijds kon gaan schilderen. In datzelfde jaar had hij zijn tentoonstelling, met onder meer zijn eerste surrealistische schilderij *Le jockey perdu* (De verloren jockey). Reeds enkele schilderijen vóór dit schilderij konden surrealistisch genoemd worden, maar Magritte zelf beschouwde alleen dit schilderij als zijn eerste surrealistische schilderij. Er zijn al verschillende motieven in dit schilderij die in zijn toekomstige werken zullen opduiken. Het zijn rode draperieën, biboquets en metamorfose, meer bepaald worden de biboquets gemetamorfoseerd in bomen. Het hele motief van de jockey op een paard komt nog verschillende keren voor in Magrittes werken. Het is typerend voor het werk van Magritte dat hij zijn schilderijen herhaalt, maar steeds iets verandert of een nieuw idee toevoegt (Meuris 2009:22).



Afb. 4. *Le jockey perdu* (De verloren jockey, 1926)

Een jaar later verhuisde hij met zijn vrouw naar Frankrijk, naar Le Perreux-sur-Marne, een voorstad van Parijs. Aangezien Parijs het belangrijkste epicentrum van de surrealistische beweging was, kwamen daar veel kunstenaars bijeen en Magritte maakte dan ook met veel surrealisten kennis, bv. met Salvador Dalí, Joan Miró, Tristan Tzara enz. Maar Magritte was anders dan andere surrealisten. Hij wilde niet zo wild en provocerend zijn, noch wilde hij zichzelf als artiest bestempelen. Hij zag schilderen gewoon als zijn werk, als een ambacht. Hij neigde meer naar het ordelijke leven in de stad. Zijn hang naar comfort was in tegenspraak met zowel het surrealisme als het wilde Parijse leven. Dit en een meningsverschil met André Breton leidden ertoe dat Magritte in 1930 naar België terugkeerde.

In België zaten de Magrilles enige tijd zonder fondsen als gevolg van de economische crisis, wat een moeilijke tijd voor hen was. Daarom richtten Magritte en zijn jongere broer Paul een reclamebureau op dat Dongo heette. Hij heeft reclame gemaakt voor de muziekindustrie, zangers, Alfa Romeo en vele anderen. Zijn meest frequente klant was Honorine Maria "Norine" Deschrijver, een Belgische mode-ontwerpster. Ondanks zijn commerciële werk, drong zijn kenmerkende stijl door in zijn werk. En de stijl waarin hij geïnteresseerd was, dus zelfs in zijn vroegere advertenties kon men tekenen van kubisme en later surrealisme vinden.

Hij bleef echter schilderen. Er was ook een surrealistische groep in België met Magritte in de kern. De leden ontmoetten, inspireerden elkaar en hielpen hem ook met het bedenken van namen voor zijn schilderijen. Ze filmde ook korte humoristische sketches die zo vrolijk waren alsof het hele leven een spel was. Hoewel Magritte omringd was door vrienden en grappige sketches filmde, voelde hij zich eenzaam en bijna melancholisch. Dit contrast is ook verweven in zijn hele werk. Later, in de jaren dertig, slaagde hij erin zich in het buitenland te vestigen. In 1936 had hij zelfs een eerste solotentoonstelling in New York. In deze periode schilderde de meeste van zijn schilderijen en ook de meeste van zijn bekendste.

Hoewel Magritte voornamelijk als een surrealistische schilder wordt beschouwd, had hij een periode in zijn leven waarin hij afweek van het surrealisme. Dit was de periode tussen 1943 en 1948. Deze periode wordt vaak de Renoir-periode of de Zonneperiode genoemd, omdat alles in deze schilderijen baadt in het zonlicht. Deze schilderijen, vol van kleur, vormen een contrast met de schilderijen die hij tot nu toe heeft geschilderd, waar donkere kleuren en een sombere sfeer de boventoon voerden. Het is een duidelijke reactie op de oorlog en de tijd tijdens de bezetting. Door dit positieve schilderen probeerde hij de zonnige kant van het leven te vinden (Stouffs, 2009:7). Er is ook een direct inspiratie van het Impressionisme. Deze periode werd gevolgd door een korte "période vache" (koeienperiode) van drie maanden, waarin hij het fauvisme parodieerde. De schilderijen uit deze periode maakten deel uit van een tentoonstelling in Parijs, waarmee hij alleen de Parijzen wilde verontrusten. Na 1948 keerde Magritte terug naar het vertrouwde surrealistische werk dat hij in zijn vroegere jaren had gedaan en hij zou het tot aan zijn dood blijven doen.

In de laatste periode van zijn leven steeg zijn populariteit en werd hij een werkelijk beroemd kunstenaar. Magritte sluit zich eerder op in zijn schulp en men kan niet zeggen dat hij een bohémien leven leidt. Toch nam hij aan enkele vernissages deel en reisde hij ook de wereld rond met zijn vrouw. Daarnaast leidde hij een rustig stadsleven in Brussel. Behalve thuis schilderen, ging hij graag naar zijn favoriete café Greenwich om schaak te spelen. Wat zijn werk betreft, illustreerde hij ook boeken en tegen het einde van zijn leven maakte hij standbeelden. In 1967 stierf hij aan alvleesklierkanker en werd begraven op de begraafplaats van Schaarbeek.

2.2 Werk

Het werk van Magritte en ook Magritte zelf worden gekenmerkt door een grote mate van tegenstrijdigheid. Wat Magrittes tegenstrijdigheden betreft, zoals hierboven reeds werd geschreven, hield hij er niet van om als kunstenaar te worden omschreven, maar toch wijdde hij zijn leven aan het maken van kunst. Hij zag schilderen als een werktuig dat alleen kon worden gebruikt wanneer men het volkomen onder controle had. Dat Magritte vol tegenstrijdigheden zat, blijkt uit zijn rustige leven in vergelijking met andere surrealistische rebellen, of uit zijn eenzaamheid en melancholie, ook al was hij ook omringd door vrienden met wie hij grapjes maakte. In de schilderijen kwam dit tot uiting door de tegenstrijdige combinatie van onderwerpen.

Zijn werk, als we het alleen over het surrealistische periode hebben, is typisch in die zin dat hij voorwerpen en motieven uit het dagelijks leven in zijn werk gebruikte. Verder combineerde hij deze voorwerpen op ongebruikelijke manieren of plaatste ze op plaatsen waar we ze niet zouden verwachten. Dit verband tussen voorwerpen is ongewoon en vaak verontrustend, en het verklaren ervan is moeilijk, misschien onmogelijk. Zelfs Magritte hielp de mensen niet om zijn werken te begrijpen. In het algemeen verwierp hij elke interpretatie van zijn werken, en integendeel, hij vond het spijtig als mensen enige betekenis in zijn werk vonden. Volgens hem zijn de mensen bang dat iets zomaar kan zijn en moeten zij overal een betekenis in zien te vinden. Dan ze proberen het te onderwerpen aan een rationele analyse, wat het werk minder mysterieus maakt (Gablik 1972:10).

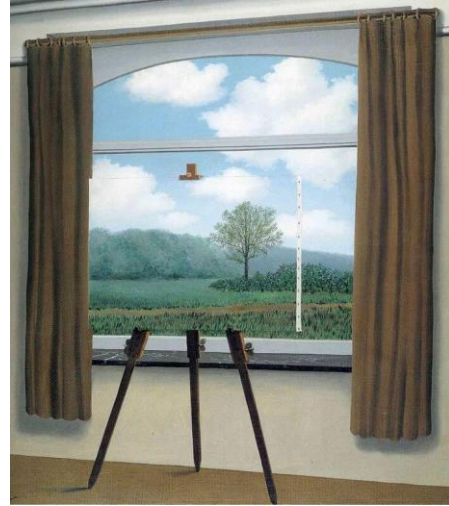
Hoewel het idee van het surrealisme gebaseerd is op psychologisch automatisme of het onderbewustzijn, koos Magritte voor een andere methode bij het creëren van zijn werken. In tegenstelling tot Dalí en andere surrealistische schilders, is de gedachte een primair idee dat vervolgens een reeks bedachtzame overpeinzingen doorloopt (Effenberg 1969:82). Naast andere procedures en het gebruik van andere voorwerpen beschreef Magritte zichzelf niet eens als een zuivere surrealist. *“I suppose you can call me a surrealist. But one should really say I am concerned with realism, even though that usually refers to daily life in the streets. It should be that realism means the real with the mystery that is in the real. I want to show reality in such a way that it evokes the mystery,”* (Meuris 200:11).

Magrittes meest voorkomende motief, of misschien beter gezegd thema, dat hij behandelde en dat in heel zijn surrealistisch werk aanwezig is, is de relatie tussen beeld en werkelijkheid. Magritte drukte de problematiek van het onderwerp vooral uit door het gebruik van woorden in het schilderij of het motief van het schilderij binnen het schilderij. Dit is ook een van de redenen waarom zijn schilderijen moeilijk te begrijpen zijn.

Het motief van een schilderij in een schilderij verscheen voor het eerst in het schilderij *Nocturne* (1925). Op dit schilderij zien we een vogel die uit het schilderij met een brandend huis vliegt, naar wat waarschijnlijk de echte wereld is. Magritte maakte vaak gebruik van dit spel, waarbij er een ambiguïteit is tussen het afgebeelde en het reële.



Afb.5. *Nocturne* (1925)



Afb.6. *La condition humaine*
(Het lot van het mensdom, 1933)

In een ander werk, waar dit motief ook wordt gebruikt, is de onduidelijkheid nog groter. Het is het schilderij *La condition humaine* (Het lot van het mensdom, 1933). Hierop is een raam afgebeeld, waarvoor een schildersezal staat. We kunnen maar een klein deel van het uitzicht vanuit het raam zien omdat het schilderij ons zicht belemmert. Aangezien het deel dat we kunnen zien identiek is met het hele schilderij, nemen we aan dat het schilderij identiek is aan het landschap buiten het raam en nemen we het schilderij dus waar als doorzichtig of als het raam zelf. Maar wat als het niet zo eenvoudig is? Hoe kunnen we er zeker van zijn dat de schilder die het schilderij heeft geschilderd het niet heeft verzonnen en dat het landschap buiten het raam er helemaal niet zo uitziet? Natuurlijk kunnen we daar niet zeker van zijn, en we zijn des te meer geïnteresseerd in wat er achter het schilderij zit dat ons verhindert de waarheid te vinden. Bovendien is er ook een tegenstrijdigheid tussen de driedimensionale ruimte die de voorwerpen in werkelijkheid innemen en het tweedimensionale doek waarop ze worden afgebeeld (Gablik 1979: 75). Magritte geloofde dat schilderkunst geen transparante weergave van de werkelijkheid is, maar veeleer een weergave van onze kijk erop: de toeschouwer staat dus zowel voor de vraag naar de waarheid van het schilderij als voor de vraag naar de waarheid van de werkelijkheid zelf (Sylvester 2009: 87-91). Het motief van de schildersezal met het schilderij, dat waarschijnlijk het uitzicht verbeeldt dat het schilderij belemmert, wordt in zijn werk nog vele malen gebruikt.



Afb.7. *La trahison des images*
(Het verraad der voorstelling, 1929)

Om deze relatie tussen object en werkelijkheid uit te drukken gebruikte hij ook woorden en opschriften. De woorden of opschriften op zijn schilderijen zijn vaak tegenstrijdig of staan in het geheel niet in verband met wat op het schilderij is afgebeeld. Men kan zeggen dat deze woorden het schilderij confronteren en vaak de betekenis en het begrip van het hele schilderij veranderen. Een typisch voorbeeld is zijn het schilderij uit 1929 die *La trahison des images* (Het verraad der voorstelling) heet. Het is een afbeelding van een pijp met daaronder het opschrift: *Ceci n'est pas une pipe* (Dit is geen pijp). Op het eerste gezicht zou men kunnen denken dat dit absurd is en dat het opschrift zichzelf tegenspreekt, aangezien de afbeelding in werkelijkheid een pijp toont. Maar het punt dat Magritte maakte is dat het schilderij zelf niet echt een pijp is (of kan het gerookt worden?). Het is slechts een replica of voorstelling van een pijp, maar het is niet de pijp *zelf*.

Maar hij gebruikte niet alleen deze twee middelen om de strijdige relatie tussen beeld en werkelijkheid uit te drukken. Magritte brengt ons vaak in situaties waarin we iets volgens logisch denken verwachten te zien, maar in zijn schilderij blijkt het totaal anders. Dit is ook het geval in de volgende twee schilderijen. Het schilderij *Clairvoyance* (Helderziendheid) uit 1936 toont de schilder (die Magritte zelf is) met een schilderstandaard die een model schildert, het model is een niet uitgebroed ei. Wij verwachten een ei in zijn schilderij te zien, maar in plaats daarvan is er een vogel op zijn doek. Het feit dat daar een vogel is geschilderd, bewijst dat hij meer schildert dan wat zich vlak voor hem bevindt: hij schildert een mogelijkheid, een potentieel, een toekomst. Dit is waar de titel van het schilderij vandaan komt. Door de titel van helderziendheid te gebruiken en zichzelf erin af te beelden, identificeerde hij zichzelf als een helderziende die de toekomst bemiddelt door middel van schilderen, waarmee hij zijn persoonlijke visie op kunst liet zien (Sylvester 2009: 190).



Afb.8. *Clairvoyance*
(Helderziendheid, 1936)

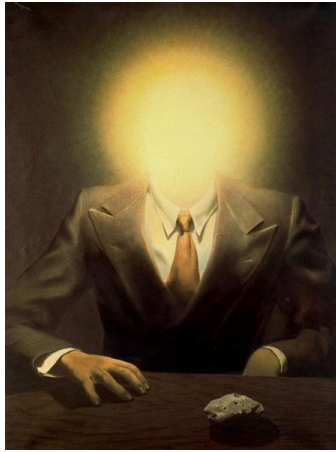


Afb.9. *La Reproduction interdite*
(Reproductie verboden, 1937)

In *La Reproduction interdite* (*portrait d'Edward James*) 1937 (Reproductie verboden) zien we een man met zijn rug naar ons toe in de spiegel kijken. In de spiegel zien we de man niet van voren maar zijn rug.

Een ander vaak voorkomend verschijnsel in het werk van Magritte is het thema van de verhulling. In feite kan dit verschijnsel reeds worden opgemerkt in het vorige voorbeeld, namelijk in *La condition humaine*. Deze verhulling van een voorwerp door een ander voorwerp maakt ons nieuwsgierig naar wat er eigenlijk verborgen is. Magritte was zeer geobsedeerd door het toepassen van deze verhulling in zijn schilderijen, net zoals de mensen geobsedeerd waren door het interpreteren van deze verhulling. Magritte becommentarieerde deze obsessie om uit te vinden wat achter het verborgene ligt als volgt: “Everything we see hides another thing, we always want to see what is hidden by what we see. There is an interest in that which is hidden and which the visible does not show us. This interest can take the form of a quite intense feeling, a sort of conflict, one might say, between the visible that is hidden and the visible that is present,” (Sylvester 2009: 30).

Deze bedekking wordt meestal verbonden met hoofdbedekking. We hebben dit al gezien in het eerste hoofdstuk in het schilderij *Les Amants I*, die geïnspireerd kan zijn door de dood van zijn moeder. Het motief van de verhulling kan ook gebaseerd zijn op zijn favoriete personage, de Fantômas, een man zonder gezicht. Afgezien van het feit dat het hoofd soms bedekt is, wordt het soms vervangen door een totaal ander voorwerp, de zogenaamde metamorfose, die ook bij Magritte veel voorkomt. Er zijn ook gevallen waarin het hoofd geheel ontbreekt, zoals in het schilderij *Le Principe du Plaisir* (*Portrait d'Edward James*) (Het plezierprincipe, 1937), waar een grote schijn is afgebeeld in plaats van het hoofd.



Afb.10. *Le Principe du Plaisir*
(Het plezierprincipe, 1937)



Afb.11. *Le fils de l'homme*
(De Mensenzoon, 1946)

Maar soms verborg hij gewoon een hoofd (of wat dan ook) achter een ander voorwerp. Een van zijn beroemdste schilderijen, *Le fils de l'homme* (De Mensenzoon, 1946), is er een van. Dit schilderij van een man met een bolhoed, zijn gezicht verborgen door een appel, is Magrittes zelfportret. De man met de bolhoed is dan het beeld van een schilder, een koud silhouet zonder gezicht dat afstand bewaart. De obsessie om zich te verbergen kan dus niet alleen zijn geworteld in een trauma, maar ook in het verlangen om zich te verbergen. Om zich voor de wereld te verbergen en anonimiteit te bewaren. “The self-portrait with an apple hiding the face is the self-portrait of someone who did his personal needs and predilections behind any convenient pretext – say, his wife's taste, or his obligations to his dog – someone much of whose life was a performance of seeming not to be there,” (Sylvester 2009; 32).

Zoals hierboven al is geschreven, was Fantômas Magrittes favoriete held. Wat niet zo opmerkelijk is, aangezien andere surrealistten Fantômas ook als hun held hebben aangenomen. (Gablik 1972:44). Naast hem hielden de surrealistten, en Magritte ook, van de figuur van Maldoror uit *Les Chants de Maldoror* (De liederen van Maldoror 1870) van Lautréamont, die een fenomenologie van de agressie is genoemd en een bijbel werd voor de surrealistten. Maldorors identiteit fascineerde iedereen, hij had geen essentiële identiteit, hij kon iedereen zijn als Fantômas. Deze beide werken kwamen tot uiting in zijn kunst. Hij illustreerde zelfs de liedjes, en wat de inspiratie van Fantômas betreft, gebruikte hij ofwel zijn motief in zijn schilderijen, of maakte hij rechtstreeks schilderijen of posters over hem, of liet hij zich inspireren door scènes uit de film.



Afb.12. Magritte in 1938 naast het schilderij met Fantômas *Le barbare* (De barbaar, 1928)



Afb.13. *L'Assassin menacé* (De Bedreigde Moordenaar, 1927)

Meer bepaald is het schilderij *L'Assassin menacé* geïnspireerd op een scène uit de film *Fantômas*, waarin in de oorspronkelijke film een soortgelijke scène voorkomt van twee mannen die aan de zijkanten op de loer liggen. Dit schilderij toont een vermoorde vrouw en haar moordenaar. Toch ziet het schilderij er niet zo gewelddadig uit, integendeel de kamer ziet er bijna idyllisch uit. Ondanks het feit dat er een dode vrouw bijna naakt ligt, is alles schoon en zelfs de vloer is brandschoon. De moordenaar is een keurige man die de grammofoon afspeelt alsof er niets gebeurd is. Magritte, zoals Feuillade (regisseur van *Fantômas*), beeldt brutaliteit en geweld op een andere manier uit dan wij gewend zijn. Beiden presenteerden deze verschrikkingen met een starre kalmte die hen op een afstand hield (Sylvester 2009: 134). Het maakte deze brute scènes des te absurder. Deze afstand, stijfheid en ongewone symmetrie komen ook in zijn andere werken voor.

Uit de schilderijen van Magritte blijkt duidelijk dat hij overal inspiratie vandaan haalde en een hoofd vol frisse ideeën had. Zijn schilderijen zijn een systematische poging om elke dogmatische kijk op de wereld te ontregelen. Wat er in zijn schilderijen gebeurt, is iets wat de menselijke geest niet kan verwachten (Gablik 1972:103). Bovendien is als een dichtbundel; alle poëtische middelen zijn aanwezig, met inbegrip van metafoor, metonymie en oxymoron. Hij probeerde zijn eigen taal te gebruiken en los te komen van de werkelijkheid, daarom komen de titels van zijn werken vaak helemaal niet overeen met wat er op de schilderijen wordt afgebeeld (Effenberger 1969:82).

2.2.1 Vaak voorkomende motieven

In het vorige hoofdstuk beschreef ik Magrittes denken over beelden en zijn hoofdthema's. Ik zou hier de enkele van zijn vaakst komende motieven willen voorstellen. In zijn surrealistische werk veranderde Magritte niet veel aan zijn stijl, vandaar dat afzonderlijke tekens en dingen vaak herhaald worden. Soms herhaalde hij zelfs zijn hele schilderijen, uiteraard met enige variatie. Behalve door mensen en voorwerpen uit het gewone leven, liet hij zich ook inspireren door de natuur en de waterelementen. Wat dieren betreft, tekende hij vooral vogels (of niet uitgekomen eieren) en paarden. Naast het herhalen van zijn thema's, is het ook kenmerkend voor hem om zijn veel voorkomende motieven met elkaar te verbinden. Wat de weergave van voorwerpen betreft, zijn ook de ongemeten omvang en het feit dat zij vaak zweven als zonder de wet van de zwaartekracht kenmerkend voor zijn werk.

2.2.1.1 Man met een bolhoed



Afb.14. *Golconda*, 1953



Afb.15. *L'homme au chapeau melon*
(Man met bolhoed, 1964)

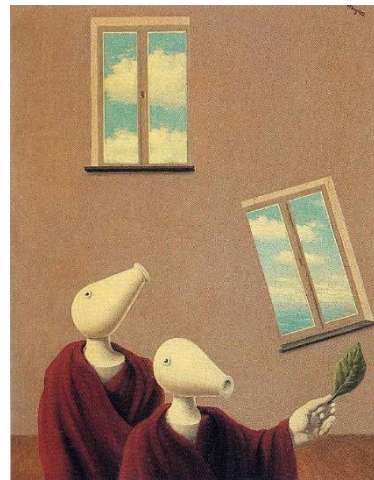
Het meest opvallende terugkerende element is een man met een zwarte bolhoed die reeds in de vorige hoofdstukken is genoemd. De man in het zwarte pak en met de zwarte bolhoed wordt vaak beschouwd als Magrittes alter ego of als een zelfportret van Magritte zelf. Hiervoor wordt Magrittes terughoudendheid om de aandacht op zichzelf te vestigen weerspiegeld. Deze man met de bolhoed is anoniem. Hij is een man zonder eigenschappen. Hij wordt vaak afgebeeld als stijf en symmetrisch en lijkt meer op een fictief personage uit een boek dan op een echt personage (Gablik 1972: 156). Afgezien van waarschijnlijk het beroemdste schilderij *Le fils de l'homme*, 1964 (De Mensenzoon) is dit motief aanwezig in het schilderij *Golconde*, 1953 waar tientallen kleine mannetjes met bolhoeden uit de lucht vallen in plaats van druppels.

2.2.1.2 Bilboquet

Een element dat zeer vaak voorkomt in de vroege werken van Magritte. Oorspronkelijk was een bilboquet een stuk houten speelgoed bestaande uit een staaf met een gat waarin een bal met een touwtje is bevestigd. Magrittes bilboquet lijkt op een balustrade of een poot van een meubelstuk. Telkens heeft het een andere functie, soms is het afgebeeld als een boom, soms is het vermenselijkt. Deze transformatie van levenloze voorwerpen is ook een vaak voorkomend motief van Magritte. In de schilderijen hieronder is een ander verband te zien tussen zijn veel voorkomende motieven, namelijk de hemel en op het eerste de mannen met bolhoeden.



Afb.16. *L'art de la conversation*
(De kunst van conversatie 1950)

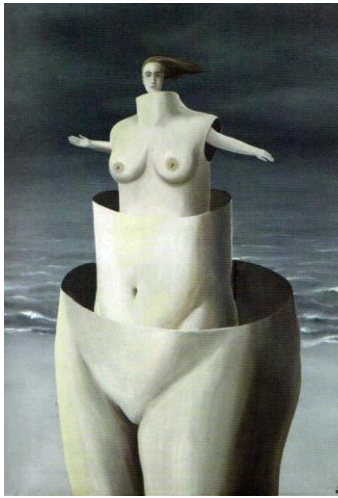


Afb.17. *Les Rencontres Naturelles*
(Natuurlijke ontmoetingen, 1945)

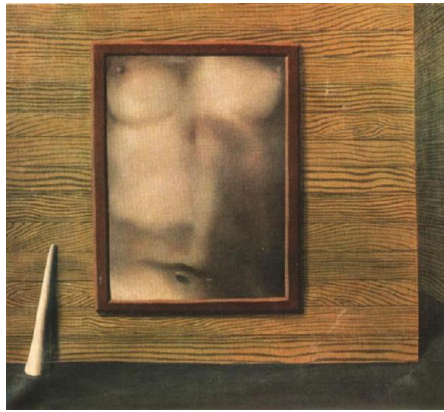
2.2.1.3 Vrouwenlichaam

Nog een van zijn vaak verschijnende motieven. Meestal wordt slechts een deel van het lichaam afgebeeld, voornamelijk de torso. In het schilderij *L'importance des merveilles* (Het belang van wonderen, 1927) is het lichaam van een vrouw opgestapeld als een Russische matroesjka. De inspiratie van Boticelli's schilderij *De geboorte van Venus* is hier ook te zien (Sylvester 2009: 133). In het schilderij *Le palais de la courtisane* (Het courtisane paleis, 1929) is slechts een deel van het lichaam van een vrouw afgebeeld in een ingelijst schilderij. Men zou kunnen zeggen dat dat alles is, maar de sfeer dwingt tot andere verklaringen – is het echt alleen maar een foto van een torso die aan de muur hangt? Of wordt het gezien door een gat in de muur en is het een zichtbaar deel van iemand die achter de muur gevangen zit, die tegen de muur gedrukt wordt? Een andere theorie is dat het een spiegelbeeld kan zijn van iemand die achter ons staat. Moeilijke interpretatie, maar misschien heeft hij het echt zo bedoeld, want er staat nog een titel op de achterkant van het schilderij, *De levende spiegel* (Sylvester 2009:188-189). Het

vrouwenlichaam vervult hier echter zeker geen esthetische functie, zoals dat soms wel het geval is. Zo roept het schilderij *Le viol* (Verkrachting, 1945), waarop het lichaam van een vrouw is afgebeeld in plaats van haar gezicht, afkeer op.



Afb.18. *L'importance des merveilles* (Het belang van wonderen 1927)



Afb.19. *Le palais de la courtisane* (Het courtesane paleis, 1929)



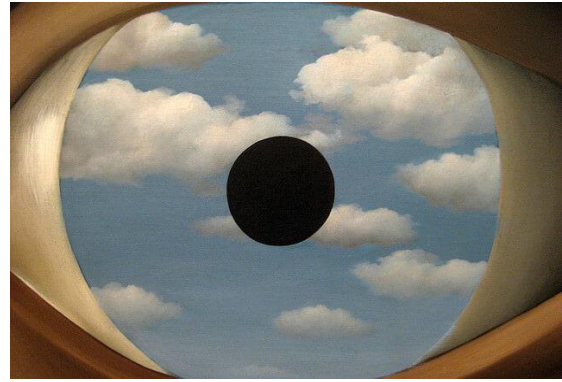
Afb.20. *Le viol* (Verkrachting, 1945)

2.2.1.4 Hemel

De hemel is een ander motief dat voorkomt en ook al in de eerder genoemde schilderijen voorkwam. Vaak idyllisch blauw afgebeeld met witte wolken. Buiten de normale voorstelling is het soms alsof het eruit geknipt is en elders is neergezet, zoals in *Decalomania* (1966). Hier is de man met de bolhoed weer. De rode gordijnen, die het beeld het effect geven alsof het tegen een toneelgordijn is geplaatst en de omtrek van de man, die identiek is aan de eerste en dus een duplicaat vormt, zijn twee andere motieven die Magritte vaak gebruikte. In het schilderij *Le faux miroir* (De valse spiegel, 1929), is de hemel in plaats van de iris. Bovendien is het oog een symbool voor de innerlijke wereld van de mens. Dit beeld werd ook de inspiratiebron voor het CBS-logo (Sylvester 2009:245).



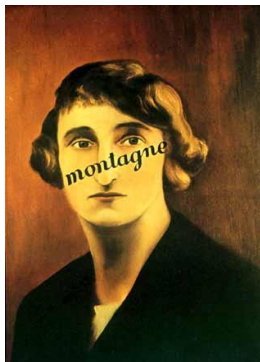
Afb.21. *Decalcomania* (1966)



Afb.22. *Le faux miroir* (De valse spiegel, 1929)

2.2.1.5 Woorden

Magritte componeerde vaak woorden in zijn schilderijen, die, zoals vermeld in het geval van de pijp, vaak niet overeenstemmen met wat wordt afgebeeld. Magritte stelde dat in schilderijen, woorden hetzelfde gewicht hebben als beelden (Sylvester 2009: 212). In het schilderij *Le paysage fantôme* (Het Spooklandschap, 1928) is het woord *montagne* (berg) over het gezicht van de vrouw geplaatst zonder dat wij enig verband zien. In *La Clef des songes* (De interpretatie van dromen, 1927) staan 4 niet met elkaar verband houdende plaatjes in een raster, beschreven als in een kinderboek. Behalve de laatste foto, komen de bijschriften en woorden niet overeen. Met andere woorden, de woorden geven de voorwerpen niet weer en blijven er vreemd aan (Gablik 1972: 137).



Afb.23. *Le paysage fantôme*
(Het Spooklandschap, 1928)



Afb.24. *La Clef des songes*
(De interpretatie van dromen, 1927)

3 Toyen

Toyen was een geheimzinnige persoonlijkheid, een geëmancipeerde vrouw, de grootste Tsjechische schilderes van de eerste helft van de twintigste eeuw en een van de belangrijkste protagonisten van de avant-garde beweging, die het grootste deel van haar leven in Parijs woonde.

3.1 Leven

Marie Čermínová (Toyen) werd geboren op 21 september 1902 in Smíchov (nu een wijk van Praag). Er is heel weinig bekend over haar leven en vooral over haar jeugd. Zij had een vader Vojtěch, die postbode was, een moeder Maria, die huisvrouw was, en een oudere zus Zdeňka. Op 16-jarige leeftijd verliet zij haar huis en werkte een tijdje in een zeepfabriek. Daarom studeerde zij kort aan een kunstnijverheidsschool, die zij niet afmaakte. Afgezien van het feit dat zij haar privéleven geheim hield, beweerde zij zelfs dat zij nooit familie heeft gehad en ook niet heeft (Nezval 1965:130).

Het jaar 1922 was een keerpunt voor haar, toen zij op het eiland Korčula Jindřich Štyrský ontmoette, met wie zij tot Štyrský's dood in 1942 een artistiek paar vormde. In die tijd waren er veel artistieke paren, maar weinigen hadden zo'n lange evenwichtige relatie. Waarschijnlijk konden zij samenwerken vanwege hun tegengestelde karakters: Štyrský nam het initiatief, vond nieuwe dingen uit, provoceerde conflicten en was zijn hele leven publiekelijk actief, terwijl Toyen meer introvert en stabiel was. Zij zei ook niets over zichzelf dat niet nodig was en ontkende haar familie, terwijl Štyrský zijn familie in herinnering bracht en aanbood als een van de sleutels tot de interpretatie van zijn werk. Afgezien van het feit dat zij als een koppel werden gezien, bleven zij toch individuele persoonlijkheden en zij maakten zelfs geen gezamenlijk werk. Uiteraard hebben ze elkaar veel beïnvloed in hun werk. Ze werkten zelfs zo nauw samen dat het moeilijk is te zeggen wie de eerste was in verschillende dingen. Ondanks de overeenkomsten zijn er toch verschillen tussen beide. Štyrský experimenteerde meer met foto's, collages, en maakte zelfs een tijdlang ander werk, in tegenstelling tot Toyen, die altijd schilderde. Beiden haalden zelfs inspiratie van elders. Štyrský nam de inspiratie uit zijn leven en Toyen uit de elementaire natuur en de toestand van de wereld vóór de formatie. De wreedheid en bizariteit in Štyrský's schilderijen contrasteert met de beslotenheid en eenzaamheid in schilderijen van Toyen (Srp 2000:12).

Een jaar later, op 21-jarige leeftijd, kreeg zij haar pseudoniem Toyen, die zij de rest van haar leven heeft gebruikt. Er bestaan veel legenden over de ontstaan van deze naam en veel

mensen hebben beweerd de bedenker van deze naam te zijn. Daarom is het moeilijk om te zeggen wie de ware bedenker was. De schrijver Jaroslav Seifert en de kunstenaar en kunstcriticus Karel Teige beweren dat zij beiden de naam hebben bedacht. Onder de Franse surrealisten was de overheersende interpretatie dat het een afkorting is van het Franse woord 'citoyen' (burger). De psychoanalyticus Bohuslav Brouk interpreteert Toyen als een transliteratie van de Tsjechische woorden 'to je on' (het is hij). Deze interpretatie benadrukte haar mannelijke kant. Toyen kleepte zich vaak als man en sprak over zichzelf in de mannelijke vorm: "*Tot ziens, ik ben een droevige schilder*", (Srp 2000:10). Het feit dat er geen eenduidige interpretatie is, bevestigt dat ze werkelijk mysterieus was. Terwijl anderen haar naam probeerden te interpreteren, becommentarieerde André Breton haar als volgt: "*Toyen - ik denk dat die naam je iets zegt: noch midden, noch middel. Toyen: niet 'tussen' dit en dat ding, niet gemeenschappelijk met deze en die dingen, (maar) stralend,*"³(1996:4).

Toyen was een opmerkelijke persoonlijkheid die door haar charisma ook veel bewonderaars had. Wat bewonderenswaardig aan haar was, was dat ze trouw bleef aan haar ideeën en geen compromissen sloot. Ze deed nooit iets wat niet gebaseerd was op haar innerlijke behoefte. Ze bleef trouw aan haar eigen persoon en idealen (Pravdová 2020b). Zij was een actief lid van anarchistisch-communistische groepen, die onder andere streefden naar de gelijkheid van vrouwen en de verbetering van hun sociale status. Maar in tegenstelling tot Štyrský kwam haar radicaal-linkse benadering niet tot uitdrukking in haar werk (Srp 2000:11).

In 1922 sloot zij zich samen met Štyrský aan bij de Tsjechische kunstgroep *Děvětsil*, waartoe onder anderen ook Karel Teige en Vítězslav Nezval behoorden. Haar vroege werk is beïnvloed door purisme. Toen al had ze erotische thema's in haar werk. Zij behandelt deze later meer, onder invloed van Štyrský, die de *Erotická revue* (Erotische Revue) en *Edice 69* (Edition 69) uitgeeft. In die tijd kwam *Děvětsil* los van zijn proletarische oriëntatie en raakte de groep geïnteresseerd in de zinnelijke wereld (Srp 2000:28). Vervolgens tekende Toyen in de stijl van vereenvoudigde naïviteit. Dit waren volkstekeningen, ze schilderde alles wat er om haar heen gebeurde, bijvoorbeeld dansers, acrobaten enz. Daarnaast heeft Toyen samengewerkt met uitgevers en zowel kinderboeken als erotische boeken geïllustreerd. Zij werkte ook samen met haar vrienden van *Devětsil*, voor wie zij schilderijen maakte bij hun gedichten of zij maakten gedichten bij haar schilderijen, of ze bedachten titels voor haar schilderijen. Soms koos zij gedichten of citaten van overleden dichters voor haar titels, bijvoorbeeld van Karel Hynek

³ Mijn vertaling L. S.: „Toyen - to jméno ti myslím přece jenom něco říká: ani střední, ani prostřední. Toyen: ne 'mezi' tou a tou věcí, ne společná těm a těm věcem, (ale) vyzařující" (Breton 1996:4).

Mácha. Naast het samenwerken met dichters, werd ze ook bevriend met hen, in tegenstelling tot de schilders met wie zij niet vaak in contact kwam.

In 1925 vertrok ze met Štyrský naar Parijs, waar zij 3 jaar woonden. Daar raakten zij bevriend met André Breton en andere surrealistten. Zij beschouwden zichzelf nog niet als surrealistten. Zij werkten onder leiding van het artificialisme, dat zij hadden uitgevonden. Het artificialisme was een lyrisch werk, iets tussen abstractie en surrealisme. Het was verbonden met poëzie. De schilder (en de dichter) creëert daar zijn eigen kunstmatige werkelijkheid en kopieert niet de natuur. Hoewel zij het surrealisme in die tijd niet accepteerden, waren zij er wel door geïnspireerd. Ook de technieken die zij gebruikten om te creëren, zoals collage, frottage, enz. waren al surrealistisch (Pravdová 2021b).

In de jaren 1930 begon zij geleidelijk afstand te nemen van het artificialisme en begon in plaats daarvan te werken onder invloed van het surrealisme. Aangezien deze overgang geleidelijk verliep, is de invloed van zowel het artificialisme als het surrealisme te zien in haar schilderijen uit deze tijd. In 1934 werd de *Česká surrealistická skupina* (Tsjechische surrealistische groep) opgericht, waarvan naast Toyen en Štyrský ook Konstantin Biebl, Bohuslav Brouk, Vítězslav Nezval, Karel Teige en anderen lid waren. Deze groep maakte ook politieke bedreigingen en benadrukte de dreiging van het fascisme. In het kader van deze groep werden twee tentoonstellingen georganiseerd door de Praagse Mánes in Praag in 1935 en 1937. Vooral de tweede tentoonstelling werd voor haar een gelegenheid om kritiek te leveren op het stalinisme en het fascisme.

Na 1938 namen de politieke gebeurtenissen een snelle wending. Er waren pogingen om de groep te sluiten, gevolgd door de bezetting waarbij de surrealistten hun werken niet mochten tonen. Toyen heeft de oorlog in Praag meegemaakt. Zij verborg er ook een vriend van haar, de dichter Jindřich Heisler, die van Joodse afkomst was en die weigerde zich als Jood te laten registreren. Als hij ontdekt zou worden, zou dat de dood voor hen beiden betekenen. Later werkte zij samen met Heisler aan verschillende werken, zoals *Přízraky pouště* (Fantomen van de woestijn, 1939) of *Schovej se válko!* (Verberg je, oorlog! 1944), waarbij Heisler gedichten voltooide gebaseerd op haar schilderijen en vice versa. Al haar werken uit deze periode kon zij pas na de oorlog in de Tsjechië publiceren. In 1942 overleed haar levenspartner, Jindřich Štyrský. Voor Toyen is dit, afgezien van de oorlog, nog een enorme klap, die ze zwaar draagt. Datzelfde jaar schildert zij naar aanleiding van Štyrský's dood het schilderij *Smutný den* (Een trieste dag, 1942) en een jaar later brengt zij hulde aan hem met het schilderij *Na zámku La*

coste (Op het kasteel La coste) dat gebaseerd is op een foto die Štýrský nam toen hij het kasteel bezocht.

Na de oorlog kon Toyen weer in het openbaar verschijnen. In 1947 werd zij om politieke redenen gedwongen te emigreren. Zij vertrok met Jindřich Heisler naar Parijs, met wie zij samenleefde tot zijn dood in 1953. Zij bleef artistiek actief in Parijs en onderhield contacten met andere surrealistten tot 1966, toen André Breton overleed, wat ook het uiteenvallen van de surrealistische groep betekende. Daarna trok zij zich en bracht haar laatste jaren in eenzaamheid door. Op 9 november 1980 sterft ze zonder dat de Tsjechische pers dat heeft gemerkt.

3.2 Werk

Toyens vroege surrealistische werk is illusionistisch, later wordt het concreter. Verbeelding speelde een grote rol in haar werk, en ook al tekende zij niet in de eerste plaats op dromen, toch hebben haar schilderijen een droomachtige uitstraling. *"Haar schilderijen stellen vragen waarop geen duidelijk antwoord bestaat, noch intuïtief, noch rationeel; ze gaan verder dan bijkomende rechtvaardigingen, ze ontkennen analyse,"* (Srp 2000:10)⁴. Een verontrustende sfeer is vaak aanwezig in haar schilderijen. Naast haar onderwerpkeuze speelde zij ook met textuur en gelaagdheid van kleuren. Ze was heel inventief, mengde bijvoorbeeld zand in de kleuren, wat in die tijd heel ongewoon was. Haar abstracte schilderijen begonnen concrete vormen aan te nemen, maar ze waren vaak opgesteld in een illusoire eenvoud, zodat het moeilijk was te bepalen waar de situatie zich afspeelde. Haar inspiratie haalde ze uit de natuur en vooral uit de onderwaterwereld (Pravdová 2021b).

Later toonde ze belangstelling voor de torso van een vrouwenlichaam dat los in de ruimte werd geplaatst of door een kledingstuk als een leeg omhulsel werd aangeduid, bijvoorbeeld *Žlutý spektr* (Gele spectra 1934). Hier ziet men het motief van een ballerina op een trapeze. Maar een ander motief hier, naast de torso, is een versteende hand die een touw vasthoudt. Het feit dat het versteend is, wordt tegengesproken door het feit dat de rok van de ballerina nog steeds fladdert en schaduwen werpt. Dit suggereert een visie van verval en vergankelijkheid, een dominant thema in werk van Toyen, vooral tussen 1934 en 1937. Zij drukte de toestanden van verval en ontbinding niet alleen uit met thema's, maar met de massa van kleur, bijvoorbeeld vloeiende strepen, korsten, enz. (Srp 2000:11).

⁴ Mijn vertaling L.S.: „Její obrazy kladou otázky, na něž neexistuje jednoznačná odpověď ani intuitivní ani rozumová; přesahují dodatečná zdůvodnění, vzpírají se analýze,“ (Srp 2000:10).



Afb. 25. *Stisk ruky* (De handdruk, 1934)

Het thema van uiteenvallen komt ook tot uiting in het schilderij *Stisk ruky* (De handdruk, 1934), waarvan wordt gezegd dat het zijn tijd ver vooruit is. Dit schilderij toont een hand waarvan de vingers uit elkaar lijken te vallen. Het schilderij riep bijna gespannen fysieke gevoelens op. Dit is hoe Vítězslav Nezval het becommentarieerde: "*Vaarwel, zelfs de mooiste hand is dan een hand gekneld tussen de deuren,*" (Nezval 1935:14)⁵.

Vogels, of het fantoom van het bos, kwamen ook voor op haar schilderijen, afgebeeld als een leeg omhulsel zoals de *Hlas lesa* (Stem van het woud, 1934) en zo werd het veel voorkomende motief van leegte toegepast. Dit is anders in het schilderij *Poselství lesa* (De boodschap van het woud, 1936), dat ook wordt beschouwd als haar intrede tot de objectieve surrealisme.



Afb. 26. *Poselství lesa* (De boodschap van het woud, 1936)



Afb. 27. *Nebezpečná hodina* (Gevaarlijke uur, 1942)

Hier is een irrationele situatie, een enorme vogel die het hoofd van een geïdealiseerd meisje in zijn klauwen houdt. Dit motief betekent de macht van de natuur over de mensenwereld en toont dus wie er heerst (Srp 2000:120-125). Het thema van de overheersing wordt nog versterkt in het schilderij *Nebezpečná hodina* (Gevaarlijke uur, 1942), dat werd geschilderd in het

⁵ Mijn vertaling L. S.: „Loučení, i ta nejkrásnější ruka je pak rukou uskrípnutou mezi dveřmi,“ (Nezval 1935:14).

moeilijkste jaar van de oorlog en waarop een grote heersende adelaar is afgebeeld (Bartůňková 2021).

Sinds de tweede helft van de jaren dertig zijn angst en gevaar haar belangrijkste thema's. Ze reageerde op de angst voor een naderende oorlog. Het gevoel van eenzaamheid wordt nog meer benadrukt dan op andere momenten. De schilderijen roepen de illusie op van nostalgische gevoelens en onvervuld verlangen. Dit is bijvoorbeeld te zien in het schilderij *Údės* (Schrik, 1937), dat een manifestatie is van angst waarin gevoelens van wreedheid en vreugde met elkaar verweven zijn. In tegenstelling tot andere schilderijen is er een concrete achtergrond, namelijk een houten schutting. Er is een motief van handen, tweeënhalve paar in aantal, dat een voyeuristische indruk geeft. Er is een voelbare spanning, ten eerste omdat één hand ontbreekt en ten tweede door de bloedende wonde op de voorgrond (Bydžovská 1995:217). Een ander voorbeeld waar gevoelens van zinloosheid tot uiting komen is het schilderij *Spící* (Slapende, 1937). Het schilderij verbeeldt het landschap van een eindeloze woestijn, met een lege witte mantel die het lichaam van een meisje voorstelt. Beide motieven komen in hoge mate in haar werk voor. De hele situatie is opgebouwd uit ongelijksoortige elementen - de witte en grijze mantel, het stilistische kapsel en de vlindernetten - alle roepen psychoanalytische betekenissen op. Toyen heeft hier het symbool van een vergeefs wachten uitgedrukt in een landschap van onherroepelijk verdwijnende tijd, waar geen vlinder aankomt (Srp, 2000:15).



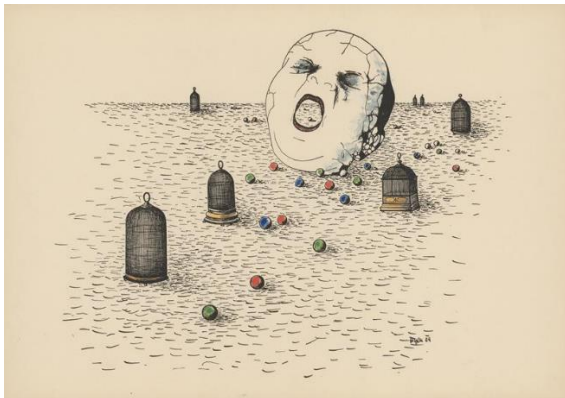
Afb. 28. *Údės* (Schrik, 1937)



Afb. 29. *Spící* (Slapende, 1937)

Het was ook kenmerkend voor Toyen dat zij zich ook met tekenen bezighield. Ze illustreerde kinderboeken, droeg bij aan erotische tijdschriften en illustreerde de gedichtenbundels van haar vrienden. Maar ze tekende ook haar zelfstandige tekencyclusen.

Deze cyclussen omvatten *Prízraky pouště* (Fantomen van de woestijn, 1937), waaraan zij samenwerkte met Heisler, *Zvířata spí* (De dieren slapen, 1945), *Den a noc* (Dag en nacht, 1945), en bovenal de twee beroemdste cyclussen *Střelnice* (Schietterrein, 1940) en *Schovej se válko!* (Verberg je, oorlog!, 1944). Deze tekencyclussen vermengen vaak motieven uit de kindertijd met een of andere catastrofe, wat ze des te angstwekkender maakt. Het is de cyclus *Střelnice*, die 12 tekeningen bevat, die haar oorlogsperiode begint. Deze dubbelzinnige naam verwijst naar een kinderschietbaan op een kermis en ook naar een echte militaire schietbaan. De tekeningen weerspiegelen sterk de sfeer van die tijd, maar zonder dat er enige verwijzing naar het slagveld is. In plaats daarvan zijn er kindermotieven die een bepaald afgrijzen hebben ondergaan, zoals vernield speelgoed of afgehakte hoofden. Er is een sterk contrast tussen kinderlijke onschuld en menselijke wreedheid. De cyclus is dan ook een krachtig getuigenis van oorlog. De cyclus *Schovej se válko!* met het openingsgedicht van Jindřich Heisler, bevat motieven die de hele cyclus doordringen. Het zijn motieven van eenzaamheid, figuren samengesteld uit beenderen in een woestijnlandschap (Bartůňková 2021).



Afb. 30. *Střelnice* (Schietterrein, 1940)



Afb. 31. *Střelnice* (Schietterrein, 1940)

In haar latere werk, toen zij al in Parijs woonde, bleef Toyen trouw aan het surrealisme. We kunnen daar ook motieven uit vroegere jaren terugvinden. De voorwerpen in haar schilderijen in haar latere jaren zijn concreter. In haar latere jaren wijdde Toyen zich ook veel aan collage's.

3.2.1 Vaak voorkomende motieven

Toyen heeft de thema's van hele schilderijen niet herhaald, maar er zijn motieven die daar vaker voorkomen. Zij liet zich inspireren door dromen, voorwerpen uit de echte wereld maar het is

vooral de natuur die haar grootste inspiratiebron was. Naast de onderwaterwereld en landschappen waren ook dieren, vooral vogels en beesten, haar veel voorkomende motieven.

3.2.1.1 Onderwaterwereld

Toyen was erg geïnspireerd door de onderwaterwereld in haar schilderijen. Vooral in haar vroege periode kan men motieven van schelpen, koralen of de zee zelf in haar schilderijen zien, zoals in de schilderijen *Jitro* (Ochtend) and *Léto* (Zomer) uit 1931. Zij schilderde ook afbeeldingen van vissen, die haar werk zowel openen als sluiten, aangezien haar eerste schilderij *Zátiší* (Stilleven, 1922) en haar laatste schilderij *Pasti skutečnosti* (De gevaren van de realiteit, 1971) een vismotief bevatten (Srp 2000:16).



Afb. 32. *Jitro* (Ochtend, 1931)



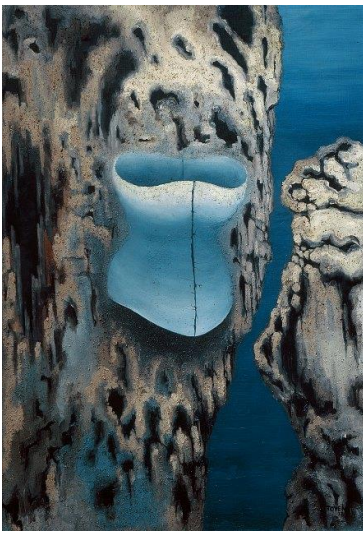
Afb. 33. *Ospalé území* (Slaperig gebied, 1937)

3.2.1.2 Woestijn

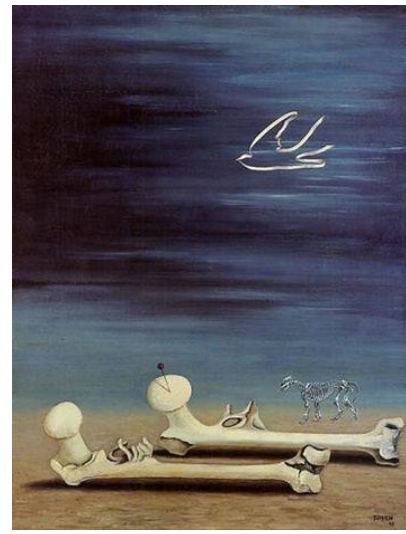
Het motief van de woestijn of de eindeloze ruimte is een van de andere terugkerende motieven die voorkomen in zijn schilderijen zoals in *Spící* (Slapende, 1937), *Gobi* (1931) of *Ospalé území* (Slaperig gebied, 1937). In verband met het vorige motief kan worden opgemerkt dat alleen de elementen water en aarde, maar niet vuur en lucht in haar werk voorkwamen. Deze twee verschillende elementen (droogte en nattigheid) vertegenwoordigen haar ambivalente spanningen van psyché (Srp 2000:53).

3.2.1.3 Vrouwelijke torso

De torso van een vrouw, vaak afgebeeld in de vorm van een leeg lichaam of een schelp, korset of ander kledingstuk. Dit motief vinden we bijvoorbeeld terug in *Spící* (De slaapster, 1937), in *Ani labuť ani lůna* (Noch zwaan noch maan, 1936) of in *Opuštěné doupě* (Verlaten hol, 1944). In dit laatste schilderij is er een zwevend korset en daarachter zijn rotsen die een interessante spanning creëren. Het is de leegte die onze aandacht trekt, wat een van de kenmerken van het surrealisme is - de aandacht vestigen op iets dat er niet is, of op het onbewuste (Pravdová 2021b). Dit motief is dus ook nauw verbonden met het andere vaak voorkomend motief, de leegte.



Afb. 34. *Opuštěné doupě*
(Verlaten hol, 1944)



Afb. 35. *Přeji vám mnoho zdraví*
(Ik wens u een goede gezondheid, 1943)

3.2.1.4 Skeletten

Dierenskeletten zijn een ander opvallend kenmerk dat verschijnt. Ze komen onder andere voor in de serie *Schovej se válko!* (Verberg je, oorlog!, 1944), en in *Přeji vám mnoho zdraví* (Ik wens u een goede gezondheid, 1943). Toyen werkt met skeletten alsof het nog levende dieren zijn, en suggereert vaak ook deze overgang tussen levend lichaam en skelet (Srp 2000:156).

4 Jindřich Štyrský

Jindřich Štyrský was een Tsjechische schilder, fotograaf, publicist, scenograaf – een veelzijdig kunstenaar en de belangrijke vertegenwoordiger van de Tsjechische kunstscène en de wereldkunstscène in de eerste helft van de twintigste eeuw.

4.1 Leven

Štyrský werd op 11 augustus 1899 geboren in Dolní Čermná. Zijn familie had vrij veel geld en Jindřich had een rustige jeugd. In 1905 overleed zijn halfzuster Marie aan een hartziekte. Deze gebeurtenis treft Jindřich zeer, en hij begint gefascineerd te worden door de dood, en zal er de rest van zijn leven in zijn werk mee bezig blijven. Ook al had hij dezelfde aangeboren hartafwijking, werd hij in 1917 opgeroepen voor militaire dienst. Daar werd hij ontslagen wegens lichamelijke ongeschiktheid en kon hij vervolgens zijn schoolopleiding afmaken. Na zijn schooltijd werd hij leraar, volgens de wens van zijn vader. Jindřich haatte dit beroep en had vaak ruzie met zijn vader. Het conflict met zijn familie, evenals de conflicten van zijn ouders, die polariserende persoonlijkheden ten opzichte van elkaar waren, werden weerspiegeld in zijn latere jaren, omdat hij vaak zelf conflicten uitlokte.

In 1920 overleed zijn moeder en erfde hij de helft van de erfenis. In die tijd verzette hij zich tegen zijn vader en ging naar Praag om aan de kunstacademie te studeren. Hij heeft zijn studie niet afgemaakt, maar dankzij die studie heeft hij voor het eerst de gelegenheid gehad om tentoonstellen. Toen al hadden zijn schilderijen een groot succes. Tijdens zijn studies hield hij van reizen en wilde hij ook naar Polynesië gaan, wat hem door zijn hartziekte niet mogelijk werd gemaakt. In 1922 bezocht hij met de schilder Jiří Jelínek het Kroatische eiland Korčula, waar hij Toyen ontmoette. Een jaar later sluit hij zich aan bij *Devětsil*. Zijn werk in die tijd werd beïnvloed door het kubisme, het expressionisme en het purisme. Hij neemt ook deel aan tentoonstellingen, die succesvol waren. Naast schilderen wijdt hij zich ook aan collages en calligrammen.

Na de dood van zijn vader erfde hij het tweede deel van de erfenis, wat hem in staat stelde in 1925 met Toyen naar Parijs te gaan. Daar raakte hij bevriend met vele surrealisten. Hijzelf bekritiseerde het surrealisme, maar begon desondanks in datzelfde jaar volgens de surrealisten zijn dromen te noteren. Hij stichtte een nieuwe stroming, het artificialisme, die zich afzette tegen het kubisme, het surrealisme en andere stromingen. Dit was uniek omdat andere mensen gewoonlijk voortbouwen op een bestaande beweging, maar hij onderscheidde zich

(samen met Toyen) en stichtte een nieuwe beweging. Hier komt de individualiteit van Štýrský naar voren, hij maakte deel uit van een collectief, maar toch definieerde hij zichzelf en hij wilde vrij zijn (Z.n., 2007).

Na zijn terugkeer uit Parijs in 1928 nam hij deel aan vele activiteiten. Naast schilderen, illustreerde hij ook en maakte hij typografieën. In 1928-1929 kwam zijn droom uit toen hij meewerkte aan de scenografie van het *Osvobozené divadlo* (Bevrijd theater) (Bydžovská 2007:137). In deze jaren begon hij naar het surrealisme te neigen en tekende hij twee tekeningcyclussen, *Apokalypsa* (Apocalyps, 1929) en *Po potopě* (Na de overstroming, 1929), waaruit hij in de volgende jaren motieven putte. Hij wijdde zich ook aan het leven van de ‘poète maudit’ Arthur Rimbaud, over wie hij een uitvoerige monografie schreef. Meer nog dan Rimbaud had hij toen belangstelling voor de Markies de Sade, over wie hij ook gegevens verzamelde en zelfs was hij de eerste was die zijn kasteel La Coste bezocht, waar hij zijn beroemde foto's nam. In 1930 had hij steeds meer problemen met zijn ziekte en met alcohol en schilderde hij niet veel meer, maar hij was nog steeds heel actief. Hij illustreerde *Les Chants de Maldoror* (De liederen van Maldoror) en maakte ook de boekomslagen voor Fantômas. Hij gaf ook de tijdschriften *Erotická Revue* en *Edice 69* uit (Bydžovská 2007: 167-170). Het feit dat hij zelfs in zulke moeilijke tijden nog steeds actief was, wordt verklaard door zijn citaat uit 1938: "*Mijn ogen moeten nog steeds voedsel naar hen gegooid krijgen. Ze slikken het gulzig en brutaal. En 's nachts, in hun slaap, verteren ze het*"⁶, (Pokorný, 2014).



Afb. 36. *Trauma zrození* (Trauma van de geboorte, 1936)

In 1934 was hij medeoprichter van de *Česká surrealistická skupina*. In 1935 bezocht hij Parijs weer op uitnodiging van vrienden. Daar werd hij ernstig ziek, verlamde de helft van zijn lichaam en kon zelfs niet schilderen. Na zijn terugkeer, toen hij weer kon schilderen, schilderde hij *Trauma zrození* (Trauma van de geboorte, 1936), waarin hij reflecteert op zijn ervaring van ziekte en het gevoel van wedergeboorte (Bydžovská 1996:151). Tijdens de bezetting tijdens de

⁶ Mijn vertaling L. S.: „Mým očím je stále nutno házet potravu. Polykají ji nenasytně a surově. A v noci ve spánku ji tráví,“ (Pokorný 2014).

Tweede Wereldoorlog verslechterde zijn gezondheidstoestand opnieuw. Štyrský voelde dat zijn einde nabij is en daarom werkte hij aan de publicatie *Sny* (Dromen). In dit boek bundelde hij zijn hele werk en vooral de droomregistraties die hij jarenlang zorgvuldig bijhield en die hij aanvulde met tekeningen en collages. Met deze publicatie wilde hij de mensen de betekenis van zijn schilderijen onthullen. Het boek werd pas na zijn dood gepubliceerd en is van grote betekenis voor zijn werk, omdat veel van zijn werken pas na de publicatie ervan werden begrepen (Bydžovská 1996:31). Op 21 maart 1942 overleed hij waarschijnlijk aan dezelfde hartkwaal als zijn halfzuster Marie.

4.2 Werk

Het werk van Jindřich Štyrský is omvangrijk en, gezien het feit dat hij zich met verschillende activiteiten bezighield, ook zeer divers. Zijn werk heeft een sterk autobiografisch karakter, maar dit betekent niet dat het hele werk een nauwkeurige afspiegeling van zijn leven is, want hij hield er afstand van. Het centrale thema van meestal werken is de dood. Het motief van de dood is ook zijn uitgangspunt, want zijn eerste openbare schilderij is *Hřbitov* (Begraafplaats, 1919), en hij sluit ook zijn werk af met de dood, omdat zijn laatste voltooid schilderij, *Ztracený ráj* (Verloren Paradijs, 1941), indirect ook over de dood gaat (Bydžovská 2007:15). De afbeelding van de schommel over de afgrond in dit schilderij was voor hem een ontsnapping naar zijn kinderjaren, uit het heden en daarmee uit de dood (Bydžovská 1996:317). Afgezien van het eerste schilderij wordt het motief van de begraafplaats vele malen herhaald in verschillende stijlen. Hij tekent vaak zijn naam op grafstenen ook een soortgelijk beeld komt zelfs voor in zijn dromen, die hij noteerde: *“Ik heb een vieze grijze deken over me heen en een bordje op mijn rug gebonden, met iets erop geschreven. Ik denk dat er staat in welk jaar, wanneer en hoe ik ga sterven. Ik ga op de grond zitten, bedek mezelf met de deken en hurk neer...”*⁷ (Štyrský 1997:58).

Herinneringen aan zijn kindertijd speelden een andere belangrijke rol in zijn werk, dat nog werd versterkt door zijn belangstelling voor de psychoanalyse. Hiermee hangt ook samen dat hij geïnteresseerd was in Freuds theorie van droominterpretaties. Hij noteerde zelf 15 jaar lang trouw zijn dromen (Bydžovská 2007:24). Zijn droomthema's omvatten zijn kindertijd, maar ook het hedendaagse leven en vaak het libidineuze verlangen, erotische thema's, angst en

⁷ Mijn vertaling L. S.: „Na sobě mám špinavou šedivou deku a jakousi desku, přivázanou na zádech, kde je něco napsáno. Myslím si, že je tam vepsáno rok, kdy a jak umřu. Usednu k zemi, přikryji se dekou a skrčím se....“ (Štyrský 1997:58).

bezorgdheid. Voor de vrouwelijke personages werd hij naar schatting geïnspireerd door zijn oudere zuster Marie. Hoewel hij motieven en inspiratie uit zijn dromen putte, zag hij dromen nooit als spontane kunst die kon werken zonder dat er iets aan veranderd hoefde te worden (Bydžovská 1996:37).



Afb. 37. *Člověk sépie* (Man zeekat, 1934)

(volgens de genoteerde droom over de twee slangen)

Een ander melancholisch thema waarin hij geïnteresseerd was, was het thema van verval en verandering van toestand. Hij was onder andere gefascineerd door de verandering van het levende in het levenloze, de afbrokkelende ruïnes of de aftakelende torso. Hij drukte de sfeer van uitsterven en vergankelijkheid uit in zijn werk door ofwel het bovenstaande af te beelden, ofwel het organische geheel op te breken in afzonderlijke fragmenten die geen verband met elkaar hielden. Hij was gefascineerd door ontbinding en in werken als *Palmeta* (1931) ontkende hij elke visie op eenheid (Bydžovská 2007:195). Een ander voorbeeld is een schilderij *Z mého deníku* (Uit mijn dagboek, 1933). Het zijn weer ongelijksoortige elementen, waarvan sommige rechtstreeks verwijzen naar zijn vroegere werk en stijl. Dan is er zijn ander thema, namelijk het beeld binnen het beeld. Motieven van geschilderde scherven die in het midden van de ruimte zweven, zijn een ander zijn vaak voorkomend motief. Hier zijn twee scherven, de eerste met een fragment van het gezicht van een standbeeld en de tweede van het vrouwelijke been. De eerste raakt bijna de tweede op de plaats waar de neus is. Uit de inleiding tot Štyrský's publicatie *Sny* (Dromen) kan geïnterpreteerd worden dat dit een herinnering aan de dood van zijn zus is:

“Haar blote voeten, gespannen van stuiptrekkingen, op het punt om naar de onderwereld te reizen.(...) Ik betreur het dat ik hun geur niet herkende.”⁸ (Bydžovská 1995:213).



Afb.38. *Palmeta* (1931)



Afb. 39. *Z mého deníku* (Uit mijn dagboek, 1933)

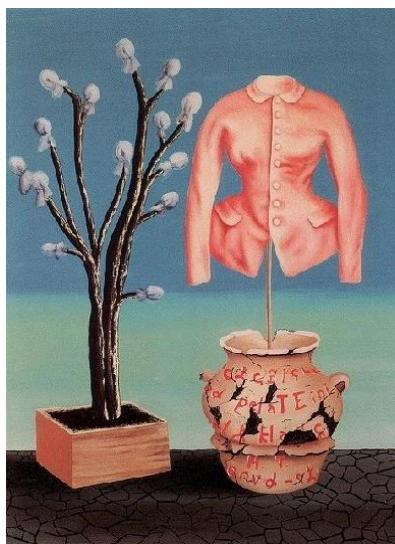
4.3 Vaak voorkomende motieven

Het is zeer typisch voor Štyrský's schilderen dat hij zijn thema's vaak herhaalt. Voor zijn latere werk putte hij vaak inspiratie uit zijn vroegere werk. Zijn schilderijen hebben ook heel vaak een melancholische en beklemmende sfeer. Het thema van plezier en wreedheid komt vaak voor. Inspiratie voor zijn schilderijen haalde hij vooral uit zijn dromen, het leven maar ook de natuur.

4.3.1 Hangende torso of kledingstuk

Het motief van hangende kleren kwam bijvoorbeeld voor in het schilderij *Melancholie* (1937) of in *Majakovského vesta* (Majakovski's vest, 1939). Beide tonen een leeg kledingstuk, eens vrouwelijk en eens mannelijk. In *Melancholie* wordt het jasje op een paal gezet in een vaas met barsten die duisternis en leegte uitdrukken. Een soortgelijk motief is hierboven gezien in Toyen's *Opuštěné doupě* (zie afb. 3). Op de tweede schilderij is de mannenkleding te zien met een opschrift erop: “*Ik schenk dit STUK van mijn leven aan Toyen*” (Bydžovská 2007:12).

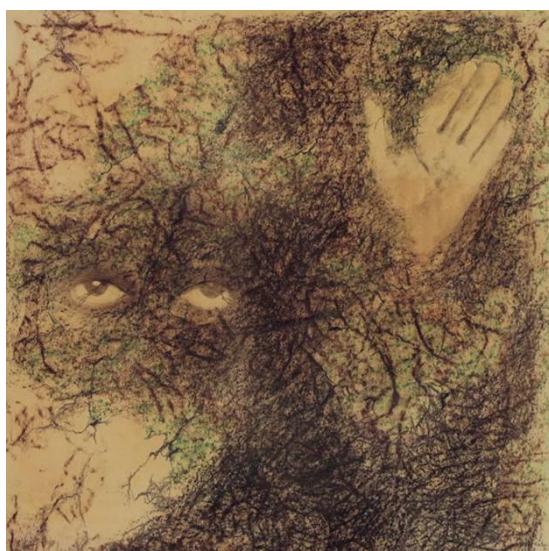
⁸ Mijn vertaling L. S.: „Její bosé nohy, napnuté křečící, chystající se cestovati do podsvětí(...) Lituji, že jsem nepoznal jejich vůni,“ (Bydžovská 1995:213).



Afb. 40. *Melancholie* (1937)

4.3.2 Deel van het menselijk lichaam

Een ander motief dat hij vaak gebruikte is de afbeelding van een deel van het menselijk lichaam. Net als bij zijn andere schilderijen haalde hij er vaak afzonderlijke fragmenten uit en plaatste die in ongebruikelijke composities of maakte er een afzonderlijk object van. Een soortgelijke afbeelding is al hierboven te zien in *Trauma zrození* (zie afb. 36). Een ander vaak voorkomend element is de hand en nog vaker het oog. Hij behandelde het motief van het oog in zijn omvangrijke serie *Všudypřítomné oko* (Het alomtegenwoordige oog, 1936), waarbij hij onder meer de techniek van de frottage en de collage gebruikte.



Afb. 41. *Všudypřítomné oko* (Het alomtegenwoordige oog, 1936)

4.3.3 Scheuren (in rotsen)

Štyrský was geïnteresseerd in het thema van verval en beeldde daarom vaak afbrokkelende voorwerpen of scheuren in rotsen. Deze scheuren betekenden niet alleen het verval, maar ook een innerlijke leegte en nietigheid (zoals in *Melancholie*), die voornamelijk voorkomt in de cyclus met naam *Obrazy* (Schilderijen, 1932). Soms schilderde hij op deze gebarsten rotsen portretten van een meisje, zijn zuster Marie. Dit motief komt voor in het schilderij *Podobizna mé sestry* (De gelijkenis van mijn zus, 1941) en *Milánské noci* (De nachten van Milaan, 1933) (Bydžovská 2007:207).

4.3.4 Natuurlijke motieven

Zoals hierboven werd vermeld, werd Štyrský ook geïnspireerd door de natuur. In tegenstelling tot andere kunstenaars had hij geen bepaalde voorwerpen uit de natuur die hij herhaalde. Hij werd vooral geïnspireerd door het landschap dat hij zag. Zo ontstond zijn bekende lyrische cyclus *Kořeny* (Wortels, 1934). Dit motief trok zijn aandacht tijdens zijn verblijf in het Šumava, toen hij gerooide bomen opmerkte en fotografeerde (Bydžovská 1995:214). Deze cyclus illustreert duidelijk hoe Štyrský met dezelfde thema's werkt. Hoewel het steeds om hetzelfde motief gaat, worden ze elke keer afzonderlijk en autonoom afgebeeld. Deze wortels lijken op twee mensen die op elkaar betrokken zijn en op andere schilderij lijkt het alsof ze vechten (Bydžovská 1966:114).



Afb. 42. *Kořeny* (Wortels, 1934)



Afb. 43. *Kořeny* (Wortels, 1934)

Conclusie

In deze bachelorscriptie behandel ik één van de belangrijkste vertegenwoordigers van de surrealistische schilderkunst, René Magritte, en twee Tsjechische surrealistenaars, Toyen en Jindřich Štyrský, die niet minder bekend in de kunstwereld zijn.

De belangrijkste vraag van mijn onderzoek was of deze kunstenaars iets met elkaar gemeen hadden en of zij elkaar misschien beïnvloed hadden tijdens hun leven. Ik verrichte mijn onderzoek door informatie te verzamelen over het leven en werk van alle drie de kunstenaars en vervolgens op basis van die informatie verder te werken. De richting die alle drie gemeen hadden was het surrealisme, dus concentreerde ik me alleen op hun werk dat onder deze richting viel. Mijn verwachting voordat ik met het onderzoek begon was dat hun werk heel verschillend zou zijn, maar dat zij elkaar waarschijnlijk ontmoetten in het kader van een surrealistische groep in Parijs.

Het eerste dat uit mijn onderzoek naar voren kwam, was dat er waarschijnlijk geen directe relatie in de zin van kennis of vriendschap tussen de kunstenaars bestond. In geen enkele bron wordt deze ontmoeting vermeld. We weten dat zowel Toyen als Štyrský tijdens hun reizen naar Parijs vriendschap sloten met vele surrealistenaars, en René Magritte werd nooit onder hen genoemd. Uit tentoonstellingscatalogussen van verschillende surrealistische tentoonstellingen vond ik dat zij deelnamen aan enkele gezamenlijke tentoonstellingen, namelijk de *International Surrealist Exhibition* in Londen 1936 en 2 jaar later *l'Exposition internationale du Surréalisme* in Parijs. Het is echter niet meer bekend of de kunstenaars fysiek aan deze tentoonstellingen hebben deelgenomen. Bovendien namen ongeveer zestig kunstenaars deel aan deze tentoonstellingen, wat ook geen direct contact mogelijk maakt.

Toen Magritte in 1927 naar Parijs kwam, waren Toyen en Štyrský daar al twee jaar voordat ze het jaar daarop vertrokken. Toch is het mogelijk dat de kunstenaars elkaar nooit ontmoet hebben of niet wilden ontmoeten, aangezien Toyen, en daarom ook Štyrský, vooral bevriend waren met dichters en helemaal geen contact hadden met schilders. Magritte wel, maar in tegenstelling tot hen leidde hij geen bohémien leven en bracht hij tijd door met zijn vrouw. In de jaren dertig keerden Toyen en Štyrský terug naar Parijs, maar Magritte had inmiddels ruzie gekregen met Breton en was terug in België. Uit mijn onderzoek blijkt dat de kunstenaars elkaar misschien niet hebben ontmoet, en als dat wel, dan was dat in het kader van een groepstentoonstelling waarbij de ontmoeting voor hun leven niet van belang was.

Voordat ik overga tot de vergelijking van hun werk, wil ik eerst de vergelijking van hun persoonlijkheid noemen. Magritte beschouwde zichzelf nooit als een kunstenaar, en hij zag kunst alleen als een ambacht. Dat is een groot verschil met Toyen en Štyrský, die kunstenaars waren met hun hart en ziel. Zij hadden ook de neiging een bohémien leven te leiden, vooral

Štyrský, in vergelijking met de rustige Magritte, die ook afstand hield. De bewaring van afstand is echter ook kenmerkend voor Toyen. Over het privéleven van beide artiesten is niet veel bekend. Beiden behielden een zekere anonimiteit, misschien was Toyen, die zelfs haar familie ontkende, in dit opzicht nog mysterieuzer dan Magritte. Štyrský was, in tegenstelling tot hen, een open boek. Hij keerde vaak terug naar zijn jeugdherinneringen, liet ze herleven en bood deze aan mensen aan als een sleutel tot zijn schilderijen. Hier is een ander groot verschil tussen Magritte en Štyrský. Terwijl Štyrský zijn werken interpreteerde en er in zijn laatste publicatie een sleutel aanbood, verwierp Magritte juist elke interpretatie. Een ander opmerkelijk verschil tussen deze kunstenaars is dat terwijl Magrittes werk tijdens de oorlog zich verwijderd van het surrealisme, Toyens werk tijdens de oorlog een van de meest expressieve is en de oorlog weerspiegelt.

Op het eerste gezicht is het werk van alle drie nogal verschillend; Toyen en Štyrský experimenteerden ook meer, terwijl Magritte vasthield aan dezelfde stijl. Toch zijn er enkele thema's of motieven die bij alle drie kunstenaars aanwezig zijn. Alle drie besteden de aandacht aan iets dat er niet is. Bij Toyen en Štyrský, zijn het lege schelpen. Bij Magritte komt het voor in de vorm van bedekking, waarbij we ons afvragen of het echt niet is of dat het wel zo is. Toyen en Magritte hebben enkele motieven gemeen, zoals vogels, en ook een vergelijkbare benadering van titels. Volgens welke de titel niet noodzakelijk overeenkomt met het beeld, Magritte benoemt zijn schilderijne vaak naar bekende publicaties, Toyen naar gedichten.

Alle drie hadden ze dingen uit het dagelijks leven in hun schilderijen, maar Toyen en Štyrský voegden er vaak onwerkelijke dingen aan toe of plaatsten ze in een onbestemde ruimte. In plaats daarvan gebruikte Magritte alleen alledaagse dingen, die hij buitengewoon maakte. Voor alle drie is er een grote belangstelling voor de menselijke, vooral vrouwelijke, torso. Dit wordt in verschillende vormen afgebeeld, maar heeft gemeen dat het niet volledig is. Vaak zweeft hij in de lucht en is er maar een deel van hem, of is hij een leeg omhulsel of mist hij zijn hoofd. Een ander veel voorkomend hoofdmotief is het oog. Štyrský en Magritte gebruikten beiden de techniek om een deel uit zijn context te halen en het op een plaats te zetten die niet typisch ervoor was. Ze deden dit met lichaamsdelen, maar ook met andere voorwerpen. Een andere grote overeenkomst tussen de twee is het thema van de dood, dat in verschillende mate door hun werk loopt. Beide kunstenaars hebben in hun leven de dood van een familielid meegemaakt, die hen als kind trof en in de werken terug te vinden is. Maar of Magritte ook gefascineerd was door de dood, zoals Štyrský, of dat het gewoon een reflectie was op een traumatische ervaring, is niet bekend. In dit geval kan men ook zeggen dat Magritte ook inspiratie putte uit zijn eigen leven net als Štyrský. Tenslotte wil ik nog vermelden dat beide kunstenaars gefascineerd waren door de figuur van Fantômas, voor wie zij ook boekomslagen maakten, en beiden illustreerden zij Lautréamonts *Les Chants de Maldoror*.

Op grond van de analyse kan worden gesteld dat de kunstenaars waarschijnlijk nooit een vriendschap hebben gesloten of elkaar rechtstreeks hebben beïnvloed. Ondanks hun verschillende werkzaamheden zijn er toch enkele overeenkomsten en gelijkenissen te vinden. Binnen het bestek van de scriptie konden er niet meer werken worden onderzocht, en het is dan ook mogelijk dat er meer overeenkomsten tussen de kunstenaars kunnen worden gevonden.

Rezumé

V této bakalářské práci se zabývám jedním z nejdůležitějších představitelů surrealistického malířství, René Magrittem, a dvěma českými surrealisty, Toyen a Jindřichem Štyrským. Mým cílem bylo zjistit, zda mezi těmito umělci existuje nějaká spojitost, kromě té, že jsou všichni tři představitelé stejného hnutí. V práci se věnuji pouze vztahu českých surrealistů k Magrittovi a ne jejich vzájemnému vztahu mezi sebou.

Práce je rozdělena do 4 hlavních kapitol. Jelikož se po celou dobu věnuji pouze surrealistické tvorbě, nastíním proto v první kapitole problematiku surrealismu. Popisuju jeho vznik, zakladatele a také jak se projevoval v malířství.

Druhá kapitola je věnovaná Renému Magrittovi. Nejprve pojednává o jeho životě a cestě k surrealismu a poté je zaměřena na jeho dílo. Zde je pozornost soustředěna na charakteristické rysy jeho tvorby a na často opakující se motivy. Text je doplněn obrázky, které odpovídají probírané tématice. Třetí a čtvrtá kapitola, věnovaná Toyen a Jindřichu Štyrském, je zpracovaná obdobným způsobem.

V závěru práce vycházím z prostudovaných zdrojů a odpovím na otázku, zda je mezi umělci nějaká spojitost. Z analýzy přicházím na to, že se umělci mohli potkat pouze v krátkém časovém období při jejich pobytu v Paříži nebo v rámci účasti na surrealistických výstavách. Není ale žádná přímá evidence toho, že by se tyto umělci poznali či přátelili. Další otázka se týkala společných motivů či témat v jejich tvorbě. Na základě prostudování jejich tvorby jsem přišla na to, že i přes rozdílnou tvorbu mají tyto umělci několik společných rysů nebo a podobná témata, která se v jejich tvorbě vyskytuje.

Abstract

In this bachelor's thesis I deal with one of the most important surrealist painters, René Magritte, and two Czech surrealists, Toyen and Jindřich Štyrský. The aim of my bachelor's thesis was to find out if there is any connection between these artists, apart from the fact that all three are representatives of the same movement. In this thesis, I am concerned with only the relationship of the Czech Surrealists to Magritte and not with their relationship to each other.

The thesis is divided into 4 main chapters. Since I am only concerned with Surrealist work throughout, I will therefore introduce the issue of Surrealism in the first chapter. I describe its origins, its founders and even how it manifested itself in painting.

The second chapter is devoted to René Magritte. It first discusses his life and path to surrealism and then focuses on his work. Here the focus is on the characteristic features of his work and on his often repeated subjects. The text is illustrated with images that correspond to the discussed topic. The third and fourth chapters, devoted to Toyen and Jindřich Štyrský, are handled in a similar way.

In the conclusion of the thesis, I base on the sources that I have studied and answer the question of if there is any connection between the artists. From the analysis I come to the conclusion that the artists may have met only in a short period of time during their stay in Paris or as part of their participation in surrealist exhibitions. However, there is no direct evidence that these artists knew each other or were friends. Another question concerned common motifs or themes in their work. From studying their work, I found that despite their different work, these artists have several commonalities or and similar themes that are common in their work.

Literatuur en bronnen

Literatuur

Breton 2005 – André Breton: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herman, 2005.

Breton 1996 - André Breton: *Předmluva ke katalogu výstavy Toyen, Paříž 1947*. Ateliér: 1996.

Bydžovská 1995 – Lenka Bydžovská, Vojtěch Lahoda, Karel Srp. *České moderní umění 1900-1960*: [katalog stálé expozice]. Praha: Národní galerie, 1995.

Bydžovská 1996 – Lenka Bydžovská: *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha: Argo 1996.

Bydžovská 2007: Lenka Bydžovská en Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007.

Effenberger 1969 – Vratislav Effenberger: *Výtvarné projevy surrealismu*. Praha: Odeon 1969.

Gablik 1972 – Suzi Gablik: *Magritte*. 3rd edition. London: Thames and Hudson 1972.

Chalupecký 1980 – Jindřich Chalupecký: *O dada, surrealismu a českém umění*. Příbram: Jazzová sekce, 1980.

Meuris 2009 – Jacques Meuris: *René Magritte: 1898-1967*. Köln: Taschen 2009.

Nadeau 1994 – Maurice Nadeau: *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia. 1994.

Nezval 1935 – Vítězslav Nezval: 'Úvodní slovo'. In: *První výstava skupiny surrealistů v ČSR* (cat). Praha: Mánes 1935.

Nezval 1965 – Vítězslav Nezval: *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel, 1965.

Poynor 2010 – Rick Poynor: *Cosi tísnivého – surrealismus a grafický design = Uncanny – surrealism and graphic design: [Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, 22.6. - 24. 10. 2010*. Brno: Moravská galerie 2010.

Rinckhout 2017 – Eric Rinckhout: *Magritte ontsluit: een biografie in 50 beelden*. Brussel: Manteau. 2017.

Roberts-Jones 1969 – Philippe Roberts-Jones: *Van Realisme tot Surrealisme*. Brussel: Laconti 1969.

Srp 2000 – Karel Srp: *Toyen*. Galerie hlavního města Prahy: Argo, 2000.

Sylvester 2009 – David Sylvester: *Magritte* Rev. and enl. ed., Brussels: Mercatorfonds, 2009.

Štyrský 1997 – Jindřich Štyrský. *Sny a skutečnosti Jindřicha Štyrského*. Městské muzeum Ústí nad Orlicí 21.3.-15. 5. 1997 : seznam vystavených exponátů - obrazy, kresby, grafika, knihy, fotografie, archivní materiály. Ústí nad Orlicí: Městské muzeum, 1997.

Internet

Cramer 2020 – Charles Cramer en Kim Grant: ‘Surrealist Exhibitions’. 08. 04. 2020. in *Smarthistory*. URL: <https://smarthistory.org/surrealist-exhibitions/> [geraadpleegd 20. 04. 2022].

Novotná 2021 – Eva Novotná et al.: *Toyen: snící rebelka. Studijní materiály pro učitele*. Národní galerie Praha 2021. URL: https://ngp-prod.brainz.cz/storage/3600/TOYEN_studijni-materialy-pro-ucitele.pdf. [geraadpleegd 10. 04. 2022].

Roughton 1936 – Roger Roughton: *International Surrealist Exhibition*. London, 1936. pdf. URL: https://monoskop.org/images/5/52/The_International_Surrealist_Exhibition_1936_London_catalogue.pdf [geraadpleegd 20. 04. 2022].

Skopcová 2013 – Petra Skopcová: *Pocta Toyen*. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta. České Budějovice, 2013. URL: https://theses.cz/id/2bu1tv/Toyen_-_diplomka_final.pdf?zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dtoyen%26start%3D1 [geraadpleegd 15. 04. 2022]

Stouffs 2009 – Julie Stouffs: ‘Hoe schilderen?’. In: *Het pedagogisch dossier Magritte*. Educateam, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, 2009. pdf. URL: https://www.musee-magritte-museum.be/uploads/pages/files/magritte_nl.pdf [geraadpleegd 20. 04. 2022]

Winter 2007 – Tomáš Winter: ‘O obrazech a snech’. In *A2 kulturní čtrnáctideník*, 2007. URL: <https://www.advojka.cz/archiv/2007/29/o-obrazech-a-snech> [geraadpleegd 22. 04. 2022]

Z. n. 2022 – Z. n.: *René Magritte and his paintings*. URL: <https://www.renemagritte.org/> [geraadpleegd 10. 03. 2022]

Film en gesproken woord

Bartůňková 2021 – Barbora Bartůňková: ‘Výstavy: Přízraky fašismu a války v díle Toyen’. 29. 04. 2021. In: NGP On Air, 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rWwvBovGBh4&list=PLHkieOSQsuW2_CpPTIILIVBFz867ZTzxX&index=43&ab_channel=N%C3%A1rodn%C3%ADgaleriePraha [geraadpleegd 10. 04. 2022]

Gerlage 2009 - Henri de Gerlache: *Magritte, le jour et la nuit* (Magritte, den a noc). Brussel: Alize production 2009. URL: https://www.youtube.com/watch?v=cjTzosX5tZE&t=8s&ab_channel=TheNalivali [geraadpleegd 09. 03. 2022].

Pekárek 2020 – Hynek Pekárek. ‘Mělo se na ni zapomenout... Toyen’. 15. 08. 2020. In *Osudové ženy*, Český rozhlas Dvojka 2021. URL: <https://dvojka.rozhlas.cz/melo-se-na-ni-zapomenout-osudove-zeny-toyen-7449071> [geraadpleegd 11. 04. 2022].

Pokorný 2014 - Jaroslav Pokorný: ‘Jindřich Štyrský - nenasytný umělec s nekonečným talentem’. 04. 08. 2014. In *Příběhy slavných*, Český rozhlas dvojka 2014. URL: <https://dvojka.rozhlas.cz/pribehy->

slavných-jindrich-styrsky-nenasatny-umelec-s-nekonecnym-talentem-7492805/[geraadpleegd 20. 04. 2022].

Pravdová 2021a – Anna Pravdová: ‘Dělala jen to, co byla její niterná potřeba, říká o snící rebelce Toyen kurátorka Anna Pravdová’. 17. 05. 2021. In *Vizitka*. Český rozhlas Vltava, 2021. URL: <https://vltava.rozhlas.cz/delala-jen-co-byla-jeji-niterna-potreba-rika-o-snici-rebelce-toyen-kuratora-8492844> [geraadpleegd 15. 04. 2022].

Pravdová 2021b – Anna Pravdová: ‘Opuštěné doupě, 1937’. In *Toyen: Snící rebelka*. Národní galerie Praha, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=L6e5LYWasFo> [geraadpleegd 20. 04. 2022].

Pravdová 2021c – Anna Pravdová: ‘Výstavy: Mezi abstrakcí a surrealismem: artificialismus Štyrského a Toyen’. 22. 04. 2021. In: NGP On Air, 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ct3EFRP2Src&t=8s> [geraadpleegd 09. 04. 2022].

Z. n. 2007 – Z.n.: ‘Ztracené ráje Jindřicha Štyrského’. 10. 09. 2007. In *Mozaika*, Český rozhlas Dvojka 2007. URL: <https://vltava.rozhlas.cz/ztracene-raje-jindricha-styrskeho-5155092/>[geraadpleegd 20. 04. 2022].

Beeldbronnen

Afb. 1. *Les Amants I* (De minnaars I). ©René Magritte 1928. URL: <https://www.renemagritte.org/the-lovers-1.jsp>. [geraadpleegd 01. 03. 2022].

Afb. 2. *Les rêveries du promeneur solitaire* (De mijmeringen van de eenzame wandelaar). ©René Magritte 1926. URL: <https://disease.tumblr.com/post/660711361907671040/les-rêveries-du-promeneur-solitaire-rene-magritte> [geraadpleegd 01. 03. 2022].

Afb. 3. *L'esprit de geometrie* (De geest van geometrie, 1937). ©René Magritte 1937. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/magritte-the-spirit-of-geometry-t00892> [geraadpleegd 01. 03. 2022].

Afb. 4. *Le jockey perdu* (De verloren jockey). ©René Magritte 1926. URL: <https://www.renemagritte.org/the-lost-jockey.jsp> [geraadpleegd 01. 03. 2022].

Afb. 5. *Nocturne*. ©René Magritte 1925. URL: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/nocturne-1925> [geraadpleegd 01. 03. 2022].

Afb.6. *La condition humaine* (Het lot van het mensdom). ©René Magritte 1933. URL: <https://www.renemagritte.org/the-human-condition.jsp> [geraadpleegd 10. 03. 2022].

Afb.7. *La trahison des images* (Het verraad der voorstelling). ©René Magritte 1929. URL: <https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp>. [geraadpleegd 10. 03. 2022].

Afb.8. *Clairvoyance* (Helderziendheid). ©René Magritte 1936. URL: <https://www.renemagritte.org/la-clairvoyance.jsp>. [geraadpleegd 10. 03. 2022].

Afb.9. *La Reproduction interdite* (Reproductie verboden). ©René Magritte 1937. URL: <https://www.renemagritte.org/not-to-be-reproduced.jsp>. [geraadpleegd 10. 03. 2022].

- Afb.10.** *Le Principe du Plaisir* (Het plezierprincipe). ©René Magritte 1937. URL: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-pleasure-principle-portrait-of-edward-james-1937>.
- Afb.11.** *Le fils de l'homme* (De Mensenzoon). ©René Magritte 1946. URL: <https://www.renemagritte.org/the-son-of-man.jsp#prettyPhoto>. [geraadpleegd 13. 03. 2022].
- Afb.12.** Magritte in 1938 naast het schilderij met Fantômas *Le barbare* (De barbaar, 1928). URL: <https://www.vangoghgenova.it/rene-magritte-quick-facts.html>. [geraadpleegd 13. 03. 2022].
- Afb.13.** *L'Assassin menacé* (De Bedreigde Moordenaar). ©René Magritte 1927. URL: <https://www.renemagritte.org/golconda.jsp#prettyPhoto> [geraadpleegd 13. 03. 2022].
- Afb.14.** *Golconda*. ©René Magritte 1953. URL: <https://www.renemagritte.org/golconda.jsp>.
- Afb.15.** *L'homme au chapeau melon* (Man met bolhoed). ©René Magritte 1964. URL: <https://www.renemagritte.org/man-in-a-bowler-hat.jsp> [geraadpleegd 13. 03. 2022].
- Afb.16.** *L'art de la conversation* (De kunst van conversatie). ©René Magritte 1950. URL: <https://en.artsdot.com/@/8XYU7F-Rene-Magritte-The-art-of-conversation> [geraadpleegd 14. 03. 2022].
- Afb.17.** *Les Rencontres Naturelles* (Natuurlijke ontmoetingen). ©René Magritte 1945. URL: <https://www.renemagritte.org/natural-encounters.jsp> [geraadpleegd 14. 03. 2022].
- Afb.18.** *L'importance des merveilles* (Het belang van wonderen). ©René Magritte 1927. URL: <https://i.pinimg.com/originals/01/cc/a4/01cca45aa40926fde6bad391bd078665.jpg> [geraadpleegd 19. 03. 2022].
- Afb.19.** *Le palais de la courtisane* (Het courtesane paleis). ©René Magritte 1929. URL: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/courtesan-s-palace-1929> [geraadpleegd 19. 03. 2022].
- Afb.20.** *Le viol* (Verkrachting). ©René Magritte 1945. URL: <https://www.renemagritte.org/rape.jsp> [geraadpleegd 19. 03. 2022].
- Afb.21.** *Decalcomania*. ©René Magritte 1966. URL: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/decalcomania-1966> [geraadpleegd 21. 03. 2022].
- Afb.22.** *Le faux miroir* (De valse spiegel). ©René Magritte 1929. URL: <https://www.renemagritte.org/the-false-mirror.jsp> [geraadpleegd 21. 03. 2022].
- Afb.23.** *Le paysage fantôme* (Het Spooklandschap). ©René Magritte 1928. URL: <https://doingthinking.wordpress.com/2014/07/14/the-phantom-landscape/> [geraadpleegd 21. 03. 2022].
- Afb.24.** *La Clef des songes* (De interpretatie van dromen). ©René Magritte 1927. URL: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-interpretation-of-dreams-1927> [geraadpleegd 21. 03. 2022].
- Afb. 25.** *Stisk ruky* (De handdruk). ©Toyen 1934. URL: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11563 [geraadpleegd 08. 04. 2022].

- Afb. 26.** *Poselství lesa* (De boodschap van het woud). ©Toyen 1936. URL: <https://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/toyen-pro-narodni-galerii-ale-tu-v-edinburghu> [geraadpleegd 08. 04. 2022].
- Afb. 27.** *Nebezpečná hodina* (Gevaarlijke uur). ©Toyen 1942. URL: <http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/obrazy/obrazy/toyen.jpg> [geraadpleegd 08. 04. 2022].
- Afb. 28.** *Úděs* (Schrik). ©Toyen 1937. URL: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11564 [geraadpleegd 08. 04. 2022].
- Afb. 29.** *Spící* (Slapende). ©Toyen 1937. URL: https://www.irozhlas.cz/kultura_vytvarne-umeni/obraz-spici-od-toyen-je-k-videni-na-ostravske-vystave-cerna-slunce_201112131056_mdvorakova [geraadpleegd 08. 04. 2022].
- Afb. 30.** *Střelnice* (Schietterrein) ©Toyen 1940. URL: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_7354 [geraadpleegd 26. 04. 2022].
- Afb. 31.** *Střelnice* (Schietterrein) ©Toyen 1940. URL: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_7354 [geraadpleegd 26. 04. 2022].
- Afb. 32.** *Jitro* (Ochtend). ©Toyen 1931. URL: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_1612 [geraadpleegd 26. 04. 2022].
- Afb. 33.** *Ospalé území* (Slaperig gebied). ©Toyen 1937. URL: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11565 [geraadpleegd 26. 04. 2022].
- Afb. 34.** *Opuštěné doupě* (Verlaten hol). ©Toyen 1944. URL: http://www.gavutopx.cz/detail_ajax/110 [geraadpleegd 28. 04. 2022].
- Afb. 35.** *Přeji vám mnoho zdraví* (Ik wens u een goede gezondheid). ©Toyen 1943. URL: <https://i.pining.com/originals/88/12/b2/8812b2709e137a1f0afa0a2200b0ef2c.jpg> [geraadpleegd 28. 04. 2022].
- Afb. 36.** *Trauma zrození* (Trauma van de geboorte) © Jindřich Štyrský 1936. URL: <https://cs.isabart.org/document/29261/portraits> [geraadpleegd 28. 04. 2022].
- Afb. 37.** *Člověk sépie* (Man zeekat). © Jindřich Štyrský 1934. URL: <https://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/surrealisticka-vez-lasky-v-manesu> [geraadpleegd 28. 04. 2022].
- Afb. 38.** *Palmeta*. © Jindřich Štyrský 1931. URL: https://www.webumenia.sk/cs/dielo/CZE:MG.A_1347 [geraadpleegd 28. 04. 2022].
- Afb. 39.** *Z mého deníku* (Uit mijn dagboek). © Jindřich Štyrský 1933. URL: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3500 [geraadpleegd 28. 04. 2022].
- Afb. 40.** *Melancholie*. © Jindřich Štyrský 1937. URL: <https://slidetodoc.com/dadaismus-surrealismus-a-marcel-duchamp-vd-osobnosti-dadaismu/> [geraadpleegd 28. 04. 2022].

Afb. 41. *Všudy přítomné oko* (Het alomtegenwoordige oog). © Jindřich Štyrský 1936. URL:
<https://www.acb.cz/cs/ceny-umeni/jindrich-styrsky/predmet/vsudypritomne-oko-jindrich-styrsky-1899-1942> [geraadpleegd 28. 04. 2022].

Afb. 42. Kořeny (Wortels). © Jindřich Štyrský 1934. URL:
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11560 [geraadpleegd 28. 04. 2022].

Afb. 43. Kořeny (Wortels). © Jindřich Štyrský 1934. URL:
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Jindřich_Štyrský_-_Kořeny_\(1934\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Jindřich_Štyrský_-_Kořeny_(1934).jpg) [geraadpleegd 28. 04. 2022].

Anotace

Jméno autora: Lucie Skalková

Název fakulty a katedry: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v
Olomouci, Katedra nederlandistiky

Název bakalářské práce: René Magritte en Tsjechische surrealisten Toyen a Jindřich Štyrský

Anglický název bakalářské práce: René Magritte and Czech surrealists Toyen a Jindřich Štyrský

Český název bakalářské práce: René Magritte a čeští surrealisté Toyen a Jindřich Štyrský

Vedoucí bakalářské práce: prof. dr. Wilken Engelbrecht

Počet znaků (bez mezer): 67 232

Počet stránek: 53

Počet příloh: 0

Počet použitých titulů:

- a) literární zdroje: 18
- b) internetové zdroje: 7
- c) filmy a mluvené slovo: 8

Klíčová slova: výtvarné umění, surrealismus, René Magritte, Jindřich Štyrský, Toyen

Krátká charakteristika: Tato bakalářská práce se zabývá známými surrealistickými malíři, Reném Magrittem, Toyen a Jindřichem Štyrským. Cílem práce bylo zaměřit se na jejich surrealistickou tvorbu a přijít na to, zda v ní, či životě těchto umělců, existuje nějaká spojitost.