

Szürrealista testképek

Meyer Viktória Magdolna

Pécsi Tudományegyetem Kultúratudományi, Pedagógusképző és Vidékfejlesztési Kar

Környezetkultúra, BA, III. évfolyam

Dr. Maksa-Egri Petra PhD, tanszékvezető adjunktus

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	3
2. Groteszk, mint fogalom	4
3. Performatív test és gender performativitás	6
4. A szürrealizmus, mint a groteszk működésének egyik terepe.....	8
5. Önkifejezés a festészetben, a groteszk és a szürrealizmus megjelenése, műelemzés.....	12
6. Művészet és divat.....	14
7. Lady Gaga húsruhája.....	19
8. A modell idealizált teste.....	20
9. Összegzés.....	23
10. Felhasznált irodalom.....	25
11. Ábrák jegyzéke.....	26

1. Bevezetés

Egyik alkalommal, amikor utaztam Pécsről a szülővárosomba igazán különös élményben volt részem, ami attól a naptól kezdve művészetelméleti szempontból is foglalkoztatni kezdett. A vonaton ültem az ablak mellett, és csodáltam az elem tároló tájat. Ahogyan elmerültem gondolataimban, idővel behunytam a szememet és arra lettem figyelmes, hogy végtagjaim és a testem a képzeletemben hosszabbodni kezd. Egy igazán különös formát öltött a testem a benyomások szintjén: mivel szeretem magam az alkotással kifejezni, így eldöntöttem, hogy ezeket az érzéseket megfestem.

A testképek kérdéskörére a divatipar is reflektál. Egyes tervezők kollekciói a szürreális testekre épülnek, továbbá a modellek teste is hordoz magában egy bizonyos fajta irrealitást. A gondolatmenetet tovább szöve elérkezhetünk az idealizált női testkép kérdésköréhez, mely sok esetben igencsak befolyásolhatja a fiatalok és az idősebbek saját magukról alkotott egészséges testképét. Ez a kérdéskör pedig saját „szürreális testtapasztalatom” felől izgalmas kutatási terepnek ígérkezik.

A dolgozatomban arra törekszek, hogy megvizsgáljam a groteszk hogyan jelenik meg egyes művészeti ágazatokban - főként a festészetben - és melyek azok a kiemelt alkotók, akiket a leginkább foglalkoztatott ez a téma. Ezt követően a divat és a művészet kapcsolatát fogom vizsgálni. A vizsgálódásom alapja az lesz, hogy a divat vajon művészetnek tekinthető-e az elméleti és gyakorlati síkon. Ezt követően be fogok mutatni olyan példákat amikor a szürrealizmus és a groteszk egyszerre tematizálódik a divatiparban. A divatvilág egyik szeleteként fontos megemlíteni a modell szakmát is. Dolgozatomban kifejtem, hogy a modellkedés milyen kapcsolatban áll a testünkről alkotott énképpel. Ismertetni fogom, hogy az egyes kultúrákban - Európán belül és kívül - milyen az ideális testkép. Végül arra is kitérek, hogy a „túlidealizált” test a médiában hogyan jelenik meg és milyen hatással van a társadalmunkra és a gyermekekre.

Összességében a dolgozatom témája, fő kérdése, hogy a mai idealizált női testkép hogyan változott (és változik), illetve hogyan tudja alakítani a művészet diskurzusát, hogyan épül be a művészi önkifejezésbe. Kiindulásom szerint a környező világot mi alakítjuk, formáljuk a tetteinkkel, gondolatainkkal, amiket megosztunk, attitűdünkkel. Minden cselekedetünkkel manipuláljuk a környezetünket, ami által az folyamatos változáson megy keresztül. Mindig minden változik és egyszerre semmi sem, mert a gondolataink mindig valamilyen módon már „korábbiak”. Ugyanaz foglalkoztatja az embert minden korban. Mindig

ugyan azok a kérdések, mert bármennyire is fejlődik a világ, az ember számára nagyrészt ugyanazok a dolgok maradnak fontosok. Legyen „szeretve”, legyen „sikeres”, legyen „hatalma”, legyen „mit enni és inni”, és legyen „szép és vonzó”. A dolgozatomban szempontjából leginkább az utóbbi két szó lesz a fontos. Ez a két – szép és vonzó – magunk elé vetített elvárás folyamatos problémákat generál, mert emberi mivoltunknál fogva tökéletesek soha nem leszünk. Az esetek többségében nincsen olyan, hogy valaki teljesen meg lenne elégedve a testével vagy éppen ruhatárával. Ez főként a nőkre jellemző, de természetesen a férfiaknál is felmerülő probléma. Bármiről beszélünk, annak mindig van fényes és árnyékos oldala is. Tökéletes, szép, ideális – ez lenne a fényes oldal. Vajon mi lehetne mindezek árnyéka? Talán megfelelő szó lenne rá a groteszk.

A festészetben, de a divatban is, elsősorban a szépet és tökéleteset keressük. Amikor valami „más”, eltér a megszokottól, azt a szavak szintjén szürreálisnak, irreálisnak, groteszknek hívjuk. Hiába vágyik az emberi szem és lélek mindig a szépre, a komfortosra, akkor is mindig foglalkoztatja annak az ellentéte. A groteszk mint a „normától eltérő” mindenhol megjelenik. Az irodalomban, a művészetben és annak különböző ágazataiban, a divatban és a filmekben. Kifejezzük magunkat érintéssel, minőségi idővel, bókokkal, azzal, hogy áldozatot hozunk a másikért, de ezek a szeretetnyelvek. Ez az említett „fényes” oldal. A groteszk elváltozás ennek a negatív vetülete volna. Az embert foglalkoztatja az, ami nem tökéletes. Ennek több oka is lehet, mint például a feltűnési vágy, vagy az önkifejezés. Minden egyén más, ezért vagyunk különbözőek. Más helyzetekben van részünk életünk során, más emberekkel találkozunk, de valamilyen módon mindenki kifejezi magát.

2. Groteszk, mint fogalom

A dolgozatomban témája szempontjából felmerülő első fogalom a groteszk. A kiindulópontomat is egy szürreális élmény adta, ami gondolkozásra késztetett. Mihail M. Bahtyin, 20. századi író munkájában vetődik fel legelőször e fogalom. Ő volt az, aki az elsők között fogalmazta meg e szó jelentését. Bahtyin azonban nemcsak a groteszkről, hanem a karneválról és annak hangulatáról is ír híres művében. A karneváli hangulat és lét a kiindulóalapja az általa megfogalmazott groteszk-fogalomnak. Francesca Granata az *Experimental Fashion* című könyvében így fogalmaz:

„Az 1930-as években író Mihail M. Bakhtyin orosz tudós a groteszket a megfordítás és a határok, különösen a testi határok megdöbbenő felrúgásának jelenségeként jellemzi. A groteszk test nyitott, befejezetlen test, amely soha nincs lezárva vagy teljesen elzárva, hanem mindig egy másik testté válás és egy másik test létrehozásának folyamatában van.” (Granata, 2021: 1)

A groteszk test tehát nyitott, befejezetlen. Ha a test nyitva marad, nincsenek határai az következik belőle, hogy befejezetlen, így mindig performatív módon alakulhat, folyamatos változásokon megy keresztül. A nyitott test fogalmát véleményem szerint több, legalább három szempontból is lehet értelmezni. Egyrészt a divat szempontjából, amit ebben az esetben a karnevállal hozhatunk összefüggésbe. Mihail M. Bahtyin a groteszkől a karneválok példáján keresztül elmélkedett. Francesca Granata ezt is megemlíti a *Experimental Fashion* című könyvében, ahol így fogalmaz:

„A Rabelais és világa című művében Bakhtyin a karnevál nyitott, kollektív testét, mint a groteszk testet tételezi par excellence, szemben a 'lezárt' és individualizált klasszikus testtel.” (Granata, 2021: 1)

A karneváli viseletek is testünkre felhúзва más határokat adnak. A karneváli ruhák olyan extrém ruházatok, melyek sok esetben olyan formákat adhatnak a viselőnek, ami bizonyos értelemben szürreális. Ez lehet például a gólyalábbal megnyújtott végtag, de lehet a vállrésznél is egyfajta hosszabbítás, amit válltömésekkel érhetünk el. A test eredeti formáját sok más módon is manipulálhatjuk. Azáltal, hogy a ruháinkat magunkra vesszük, testünk határai már eleve kitolódnak, elmozdulnak és már nem a csupasz test lesz a valóság, hanem a (fel)ruházott test. Ilyen értelemben tehát eggyé válunk a ruhával. A karneválok lehetőséget adnak arra, hogy a résztvevők olyan jelmezeket öltsenek fel magukra, amelyeknek bizonyos értelemben nincsen határa. A karnevál ideje alatt felfüggesztődnek a szabályok, amelyek általában érvényesek lennének az öltözködést illetően. Az egyén olyan kosztümöt ölthet, amelynek csak a képzelet szabhat határt. Ennek köszönhetően a test és az arc átalakulhat a ruházat és a viselt maszk által. Ahogyan az emberi test mozog, íveket és fonalakat, formákat rajzol abba a térbe, amelyben létezik. Az extrém ruhák által nem csak az emberi test vonalai lesznek mások, hanem a levegőbe „rajzolt” formák is. Ilyen értelemben a karnevál nem csak az emberre és a jelmez nem csak a testre, hanem a térre is hatással van. A hétköznapi terek átalakulnak a „karneváli hangulat” és az emberek által öltött formáktól is. Mihail M. Bahtyin szembe állítja egymással a „lezárt” hétköznapi testet a folytonos mozgásban, fejlődésben lévővel.

Az emberi test „groteszségére” annak folyamatos alakulásának szemszögéből is tekinthetünk. Amikor egy gyermek megszületik teste még nincsen teljesen kifejlődve. Ahogyan lélekben, úgy testileg is fejlődik, és amikor a felnőtt korát eléri még akkor is változásban marad. Ahogy eléri „kifejlett állapotát” onnantól kezdve már csak öregedni kezd, és a test határai megint csak mások lesznek (bőre ráncosodásnak indul, a porcai kopni kezdenek és bizonyos értelemben „visszafejlődik” az idő múlásával). Ebben az értelemben a határok míg az egyén növekszik, kitolódnak, majd visszazsugorodnak. Erre a folyamatra lényegében pulzásként is tekinthetünk. Ez a fajta pulzás az életre utal. Ahogyan az ember megnő és aztán „összezsugorodik” egy kört ír le. A halállal az élő test mozgása ugyan megszűnik, de később mikor koporsóba helyezik az elhunyt testet, elporlad és idővel az állandóan mozgásban lévő határok látszólag megszűnnek. Az apró, már csak porszemcsék tovább léteznek, és új élet fakad belőlük, mert a talajban megmarad, ahonnan majd idővel növényzet fejlődik.

A bevezető szövegem elején fogalmaztam meg saját szürreális élményemet a vonatúton, amit az öregedéssel és a folyamatos fejlődéssel most párhuzamba állítok. Amikor a karjaim, lábaim és testem minden része különböző formákat öltött, mintha időutazáson vettem volna részt. Egy testrész képzeletben való rövidülésére tekinthetünk úgy, mit a gyermekkori (még ki nem fejlett) testrészre. A hosszabbodás érzését pedig a kisebből a nagyobbá válással hozhatjuk párhuzamba a fejlődés elméleti síkján. A test történetét követni lehet ilyen szempontból is. A karok aprósága, a lábak hosszabbodása, a fej nehézsége, mintha az idő múlásával az öregedés szakaszait élhettem volna át ezen élményekkel gazdagodva. A groteszk testtel kapcsolatban Bahtyin talán valami hasonlót szeretne megfogalmazni, mint az általam átélt „időutazások,” vagy a fentebb megfogalmazott másik két közelítési lehetőség.

3. Performatív test és gender performativitás

Ahogyan a test lehet női vagy férfi úgy a lélek is. Érdekes kérdés azonban, hogy valóban nőnek vagy férfinak születik-e a lélek, vagy azzá válik (a teste által), mert neméből adódóan más behatások érik az egyént? A társadalom alkot minket lélekben is férfinak vagy nőnek? A társadalmi szerepek által vesszük fel a társadalmi nemet? Groteszknak tekinthető-e az, hogy egy férfi szerepet alakító női testben létező ember lát el bizonyos feladatokat például munkáját adódóan? Hasonló kérdésekről, a társadalmi nemekről és annak a testre való hatásáról elmélkedik Judith Butler, melynek főbb gondolatmenetét Egri Petra is idézi a *Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció* című kötetében. A társadalmi nem, a gender mögött a test

kiképződése érzékelhető a test a performatív szerepe, „maga is egy konstrukció, (...) amely a társadalmi nemmel bíró alanyokat alkotja” (Egri, 2023: 32). kiindulása szerint a test hordozza azt a derridai értelemben vett írást, amely lezárhatatlanná, szétszórttá, dekonstruálttá teszi az énképződést, és ennek performatív eseményét végtelen történeté soha be nem fejeződő sorozattá, iterabilitássá teszi. „Az ember nem egyszerűen egy test, hanem egy bizonyos kulcsfontosságú értelemben testet csinál magának” (Butler, 2005: 157), de „az önnön testével azonos én” (Butler, 2005: 157) nem tud létrejönni. A létrejövő társadalmi nem, megteremtő genderállapot egyfajta „túlélési stratégia (...), a társadalmi nem rendszerint önnön elfedő konstrukció” (Butler, 2005: 158). A performatív folyamat nem tud lezáródni azért, mert „sem olyan lényeg nem létezik, amelynek a társadalmi nem a kifejezője, sem olyan tárgyiasított ideál, amely felé törekedne” (Butler, 2005: 158), ezért „a társadalmi nem jellegét, elvárásait előíró közösségi szabályok mindig szükségszerűen represszívek, politikai tények.” (Egri, 2023: 33)

A társadalmi nem a férfi és a női gender között húzódó olyan egyenes, amelyen biológiai nemétől függetlenül helyezkedik el az egyén. A társadalmi elvárások által alakulnak ki bizonyos férfi és női szerepek és feladatok, melyek nyomást helyeznek az emberre. Ezek például viselkedésformák, tulajdonságok is lehetnek. Az egyént alakítja a környezete, az őt ért behatások, így ilyen módon alakul a személyisége, ami által a társadalmi neme is. Tehát a biológiai nemtől független módon, mert egy nő lehet férfias és egy férfi lehet nőies is, attól függően, hogy élete során milyen szituációk és hatások érik. A társadalmi nemet fel kell hogy vegye az egyén, mert a különböző élethelyzetek megkívánják tőle azt. Előfordulhatnak olyan esetek, amikor a munkából adódóan fel kell venni bizonyos szerepeket.

Ezen nemek - hiszen a lélek és a test szoros kapcsolatban áll egymással - kihatással vannak a testre is. A tartásra, a mozgásra, de minden egyéb más formában is a testre. Ilyen értelemben a test lezárhatatlansága összefüggésben áll a groteszkkal, hiszen ebből a szempontból is folyamatosan alakuló egység, mert életünk során újabb és újabb események történnek, melyek kihatnak ránk így alakítják az egyént. Az ember a nap mint nap felmerülő szituációkban helyt kell, hogy álljon, bizonyos szerepekbe kell olykor belehelyeznie magát, (például egy nőnek férfi szerepbe), de ilyen esetben ez nem önazonos, hiszen a teste nem tükrözi a lélekben lezajló „férfi folyamatot”. Azt állítom, hogy a test akkor válik groteszkké, amikor nem önazonos. Ha a test nem is alakul át, az attitűd és a kisugárzás már igen. Életünk során ezzel a groteszk léttel kell együtt élni, mert olyan társadalomban létezünk, melynek az egyik alappillére a sikerorientáltság.

4. A szürrealizmus, mint a groteszk működésének egyik szerepe

Ebben a fejezetben a képzőművészetben megjelenő groteszkre hozok példákat. Kiindulásként fontos megemlíteni a szürrealizmust, ugyanis a groteszk és a szürrealizmus összekapcsolódik. A groteszk képek, szobrok sok esetben lehetnek szürrealisták, azonban ez fordítva nem mindig igaz.

A szürrealizmus a szürreális szóból származó művészeti irányzat. A szürreális szoros fordítása: irreális, nem valós. A szürrealizmus egy 20. századi irányzat, melynek híres alkotói például Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst. Ezen irányzat alkotásait gyakran aprólékos kidolgozás, de főként az álomszerűség jellemzi. (sz.n., 2022) Ezen alkotók munkái kreatív módon fogalmazzák meg az olykor ködösnek tűnő mondanivalót. Álomszerűség jellemzi a képeket. A tárgyakat az élővilággal sokszor kombinálják az alkotók. Ilyen Magritte *Son of man* című képe is.

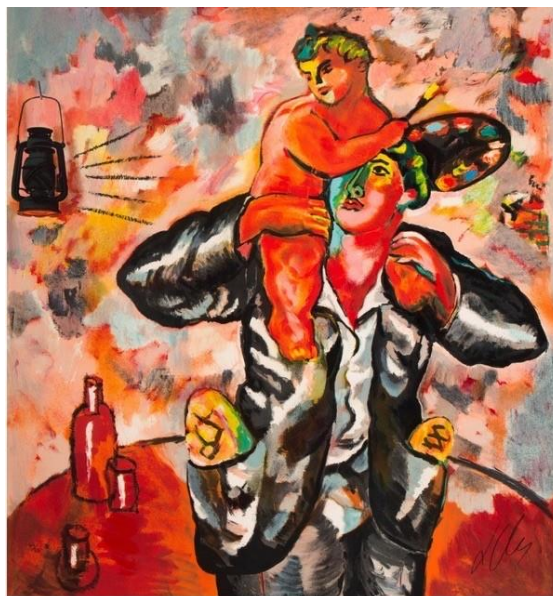
A szürrealizmus és a groteszk oly módon fonódik össze első sorban, hogy mind a két fogalomra jellemző a valóságtól való elrugaszkodás. A művész a környező világ által ért behatásait és az erről alkotott véleményét, meglátását a megszokottól eltérő módon fejezi ki. A különbség azonban az, hogy a groteszk lehet valós, míg ami szürreális sohasem. Ez az oppozíció az elméleti szinten sokkal inkább megfogalmazható, hiszen a képek világában a legtöbb esetben a groteszk nem tükrözi a valóságot. Amikor egy képet ezen szóval illetünk a legtöbb esetben negatív jelzőként használjuk. Ahhoz, hogy az alkotó megbotránkoztassa a nézőt, olykor a formák eltúlzását használja eszközként. Az emberi testet például kicsavarja, elnyújtja, összezsugorítja, így létrehozva a „groteszk formát”. Míg a groteszk képek a valóságot torzítva ábrázolják, addig a szürrealisták egy „újabb világot” hoznak létre.

Sandro Chia alkotásai groteszkek. Hegyi Lóránd így írja le őket egyik könyvében:

„Korai művei között számos olyan festményt találunk, melyek kétségkívül az olasz futurizmus dinamizmusát idézik, ám olyan ironikus felhangokkal – főként a tematikus rétegben (táncoló, örült mozgású alakok, obszcén jelenetek, erotikus és paranoid motívumok, stb.), amelyek a dinamizmust egyszerre súlytalanítják és groteszk módon felerősítik, de már önmaga ellentétéként. Azonban még ezekben a dinamikus-ironikus képekben is feltűnő Sandro Chia figuratív stílusának egy mélyebb rétege: az emberkép mélyről feltörő humanizmusa. Hatalmas, ormótlan, árnytalan testű, ostoba tekintetű, groteszken hadonászó vagy agresszívan vagdalkozó figurái ugyanis sajátos módon

előbb nevetségessé válnak, degenerált vagy örülden gonosz arcot – maszkot – öltenek, „bemocskolódnak”, sárban henteregnek és egymás ellen láznak, obszcén jelenetek aktív és passzív részévé válnak, önmagukat is elpusztítani képes szörnyetegekké vagy éppen magatehetetlen idiótákká torzulnak, ám végül is nevetségessé tételük, emberi méltóságuk eltiprása, saját akaratuk, saját akaratuk visszájára fordítása, azaz sárba rántásuk „áldozata” árán megtisztultan, egy mindenre kiterjedő hatalmas erő által mozgatottan emelkednek felül a nyomorúság és a bamba öntudatlanság, akaratnélküliség szenvedés és bűn világán. [...] Sandro Chia festői világában rendkívül hangsúlyosan van jelen az örület, a patológikus jelenségek és az aberrációk témaköre – ám ez a témakör sajátosan elsúlytalanodni látszik a groteszk hangvétel által.” (Hegyí, 2000: 120-123)

Hegyí Lóránd megfogalmazása Sandro Chia munkáiról elsőre talán egészen nyers véleményt alkot, azonban fantasztikus módon világít rá a művész alkotási módjára. Képeire jellemzőek a szélteben torzított testek és a színvilágában is szürrealista - és olykor a figurák szürreális helyzetben - festéstechnika.



1. Ábra: Sandro Chia, Bread/Wine. Lithograph on paper

Forrás: <https://www.kooness.com/posts/magazine/sandro-chia>

Sandro Chia a *Bread/Wine* című képén egy egészen érdekes szituációba kerül a kép minden egyes részlete. A középen álló leghangsúlyosabb alak vállán ül egy gyermeki testtel, azonban

felnőtt arccal lefestett alak (maga a művész), akinek kezében festőecset és paletta látható. A két alakot egy levegőből lógó petróleumlámpa világítja meg. A gyermekalakot tartó férfi kabátjának zsebeiben egy-egy kenyér látható, a háttérben borosüveg és poharak, melyek az asztalon helyezkednek el, ám nem csak a tárgyak, hanem a kép is olyan hatást kelt, mintha szereplői maguk is az asztalon állnának. A festmény háttére igencsak mozgalmas, élénk színekkel festett. A két férfi szereplő teste nem a valós arányaikkal van ábrázolva, testük groteszk alakot ölt. A kisgyermek testbe bújt művész (akinek az arca felnőtt portré), gonosz ábrázatot mutat. A mű több kérdést is felvethet számunkra. Véleményem szerint a művészi lét kap egy igen erős kritikát a gyermekként ábrázolt alkotó által. Ez az ábrázolásmód talán arra enged következtetni, hogy a művészek valójában milyen kiszolgáltatottak a világban, hiszen sokuk megélhetési problémákkal küzd. Erre reflektálhat a kenyér motívuma is, ami ráadásul a gyermeket tartó alak zsebeiben lapul, így egyfajta elérhetetlenséget szimbolizál. Az, hogy a gyermekművész felnőtt, és egy fiatalos, ám együgyű ábrázattal ellátott alak nyakában ül, ellentétet képez közöttük, mely további kérdéseket vethet fel bennünk. Egyfajta kritika lehet, mely azt mutatja, hogy a művész, aki érett gondolatokat közvetítene függésben van az együgyű társadalomtól, akinek szeme vak meglátni az alkotás fontosságát, lényegét és mondanivalóját. Ezekről az emberektől függ a művész élete, hiszen a napi kenyérrevalója az elismerésen múlik. A társadalom hátán hordja a művészt, akinek élete tőlük függ. A művész által megfogalmazott mondanivaló és ábrázolásmód groteszk kritika, amely egy szomorú kérdéssel játszik el.

Fernando Botero egy olyan másik híres festő, akinek munkái szintén egyfajta groteskséget fejeznek ki alkotásmódjában és témájában is. Botero Abu Gharibról készült festménysorozata - melyen az ábrázolt rabok és kínzóik is groteszk emberi testeket öltenek - a valóságból merített művészi kompozíció, amely a börtönben történ valós eseményeket (véltetően) túlzó módon mutatja be. Ezek a börtönben történt kínzási eseménysorozatok brutális módon mutatják be a valóságot. A figurák szemeit gyakran kendőkkel takarja el a művész, a kínzó börtönőrök teljes teste általában nem is látható, így nem felismerhetők az alakok. (Egri, 2013) A képsorozat lényege nem a felismerhetőségen, hanem azon alapszik, hogy bemutassa mennyire is embertelenek, visszataszítóak a körülmények és a bánásmód az Abu Gharib börtönben. Az a brutalitás, amit ábrázol az emberiség versus embertelenség szempontjából mutatja be a groteszket. Amikor brutalitással, embertelenséggel találkozunk, általánosságban megbotránkozunk, hiszen nem ez a normának tekintett viselkedési forma. A képsorozat egyszerre groteszk és megbotránkoztató.

Az alakok szürreális ábrázolása egyfajta eszköz ahhoz, hogy Botero a brutalitást hangsúlyossá tegye a „pufók” alakok segítségével. A festményeken látható emberek arca gyakran hasonlít egymásra, ezzel egy olyan mondanivalót is hordozhat a képsorozat, hogy bárkit utól érhet a sors, hiszen az alkotó nem tesz különbséget az ábrázolt emberek között. A sors szó magyarázatom szempontjából igencsak fontos. A sors párhuzamba állítható a kínzást végző alakokkal, akiknek az arca nem látható. A kínzást végző személyekre szimbólumként is tekinthetünk. Ez a szimbólum a sors. Összességében a művész által létrehozott alkotások arra igyekeznek rávilágítani, hogy a szörnyűség jelen van a világban, ám az embertelenség nem vezethet jóra.



2. Ábra: Fernando Botero – rabok

Forrás: <https://www.kulter.hu/2013/04/a-festeszeti-mint-a-terror-egyik-mediuma/>



3. Ábra: Fernando Botero – Rabok

Forrás: <https://www.kulter.hu/2013/04/a-festeszeti-mint-a->

4. Önkifejezés a festészetben, a groteszk és a szürrealizmus megjelenése (műelemzés)

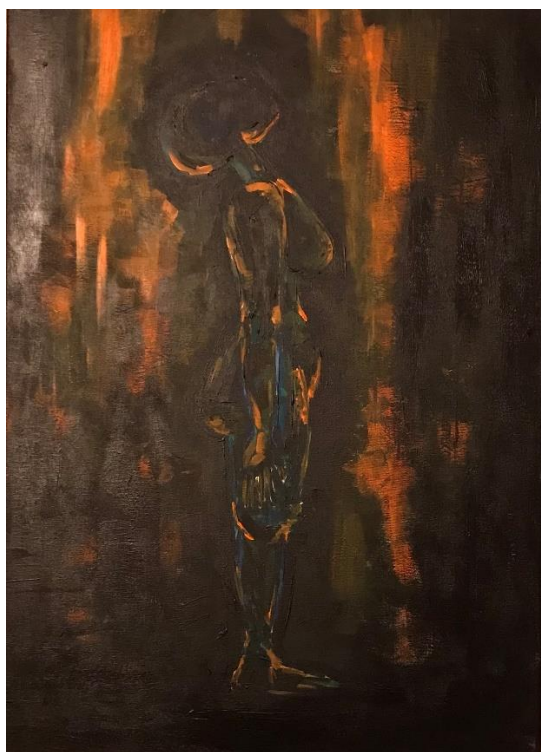
Az általam készített képsorozat azon a groteszk élményen alapul, melyet a bevezető szövegben ismertettem. Ebben a fejezetben saját festményeimen keresztül mutatom be a groteszk és szürrealizmus kapcsolatát.

Képeim megalkotását saját fantáziám vezérelte. Nem használtam modellt vagy fényképet a művek létrehozásához. A folyamat ugyanakkor komoly szellemi munkát is igényelt, mert mind a színvilágot, mind a formai világot saját emlékezetemre és képzelőerőmre hagyatkozva hoztam létre. A képek hordozzák színeikben és formáikban azt a fajta groteszkséget, melyet saját szürreális élményem során éltem meg.

A képek jellemzője az erős kontrasztok alkalmazása, emiatt hangulatuk kissé felkavaró. A hátterekre jellemző a mozgalmasság, zavartság állapota, mely magára a megmagyarázhatatlan élményre utal. A képeken szándékosan nem ábrázolom az engem körülvevő környezetet, csak egy-két esetben jelképesen, mert annak jelenléte nem volt fontos számomra, sőt, mintha megszűnt volna létezni. A képeken átszűrődő fény egyszerre sötét és világos, zavaros. A fej több esetben le van takarva, ezzel téve hangsúlyossá azt, hogy mindez, amely ábrázolva van csupán a képzelet szüleménye.

A test és a fej sötét színekkel van ábrázolva, de fellelhetőek benne a hátterekhez hasonló színnel húzott erős vonalak. A test (habár néha megszűnni érződik), és egyes részei mégis hangsúlyosak. A testek különböző pózban vannak ábrázolva. A méretarányok szándékosan nem tükrözik a valóságos arányokat, inkább a test érzetét expresszív módon ábrázolják. Az alkotások befejezetlen hatást keltenek a befogadóban. Ezek arra a bizonyos körforgásra, és a test folyamatos alakulására, annak határainak megszűnésére utalnak, melyről az első fejezetben írtam Bahtyin gondolataihoz kapcsolódóan. A képeken látható végtagok is irreális arányokat öltenek. Van, hogy be sem fejeződnek, csupán egyszer csak véget érnek, vagy a háttérbe olvadva tűnnek el. A képek hangulatukban és színvilágukban, illetve az ábrázolt formájukban is hordozzák a groteszket, és a szürreális élményt.

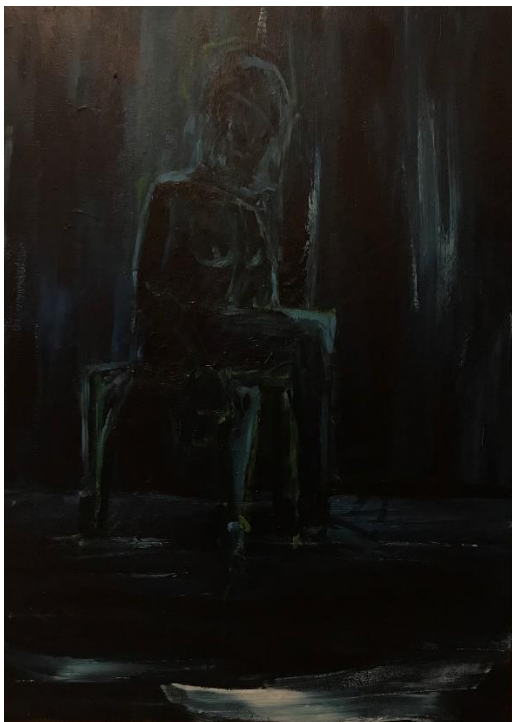
Az alábbi első kettő képpáron a test groteszkségét ábrázolom. Hosszabbodó karok, lábak, hangsúlyos has és mell. A második kettő képen sokkal inkább a lélekben zajló zavar, fájdalom, a belül rejlő groteszk kerül megfogalmazásra.



4.ábra: 01 Meyer Viktória, akril, vászon,
50x70cm



5.ábra: 02 Meyer Viktória, akril, vászon,
50x70cm



6.ábra: 03, Meyer Viktória, akril, vászon,
50x70cm



7.ábra: 04, Meyer Viktória, akril, vászon,
50x70cm

5. Művészet és divat

Talán igaz az állítás, hogy ahány egyén annyi gondolat és érzés, illetve annyi felfogásmód. Az ember valamilyen módon mindig kifejezi magát. Közvetíti a világ felé mondanivalóját tudatosan, vagy tudattalanul. Az, az eszköz, amellyel minden egyén minden nap mutat valamit magából - akár anélkül, hogy szándékosan tenné azt -, az nem más, mint a ruházat. A magunkra öltött darabok tükrözik hangulatunkat, ízlésünket. Tehát az öltözködés egy kifejezőeszköz (Barnard: 2013), melyet mindenki használ, így bizonyos értelemben a testünk vászonná, ruháink festékké válnak és innentől kezdve csak rajtunk múlik, hogy milyen kép készül.

Ebben az értelemben kijelenthetjük, hogy a divat művészet, mert a művészet maga is egy kifejezőeszköz. Azt is meg kell azonban vizsgálnunk, hogy „ki a művész.” A dadaizmus azt vallja, mindenki művész, minden művészet. Ha az egyén művésznek hívja magát és

kifejezőeszköze az öltözködés, akkor a divat művészet, és a magára öltött kompozíció a műalkotás. Ebben az esetben a hétköznapi viseletekről esik szó, ám meg kell vizsgálnunk a divathetek bemutatóin megjelenő divatot is, mint a tervezők által életre keltett műalkotásokat. Ezek a divattervezők által tervezett darabok, gondosan létrehozott kompozíciók. A divattervező elgondol valamit, melyet később megvalósítat szabóival és láthatóvá teszi a nagyközönség számára a divatbemutató eseményén. A tervező fejében megszületik egy kép, és papírra veti. A szabó meglátja a tervet, és az ő elméjében is kialakul egy kép, melyet ő már nem papírra vet, hanem kézzelfoghatóvá tesz. Ezek következtében készül el a mű. A darab bemutatásra kerül, és sok száz, ezer, millió ember előtt válik láthatóvá az a műalkotás, melyet valójában többen hoztak létre. A bemutatás után a ruhák vásárolhatóak lesznek, ekkor már az ember is magára öltheti, ám ekkor már ő dönti el, hogy hogyan. Az egyén kedvére kombinálhatja a darabokat.

Érdeemes azt is végig gondolni, hogy a ruha, amely megszületett és végül valaki tulajdona lett, mennyit változott. Egy elme szüleménye, melyet darabjaira szed a világon élő ember többi szeme, miközben talán mégiscsak az érti igazán, aki létrehozta. Véleményem szerint ez a művészet: az idő, a világ, maga az ember. Egyet értek a dadaistákkal, akik azt vallották, hogy minden és mindenki művész és művészet, hiszen az élet annyi kérdést tár elénk, melyre annyi lehetséges válasz van. Márpedig a művészet kísérletezés, és az életünk nem szól másról, mint erről a kísérletezésről.

A divat és a művészet összefonódásáról több filozófus és kultúrakutató írt. Ezt foglalja össze Egri Petra tanulmánya, aki így fogalmaz:

„Bár régóta élénk vita folyik arról, hogy a tervezői divat a művészet legitim formája-e, több divatelméleti és néhány esztétikai tanulmány is művészetként tekint a divatra. Immanuel Kant ugyan meglehetősen negatív szavakkal illeti korának öltözködési rendszerét, amikor az imitáció egyik formájaként kezeli, amely magában hordozza az ostobaságot és a hiúságot (Miller 2007, 31), Karen Hanson viszont egyike azoknak a filozófusoknak, akik a divatról nem csupán felháborodással beszélnek (Hanson 1998, 59). Anna Hollander axiómának tekinti, hogy a ruha a vizuális művészet egyik formája, hiszen egy látható ember képét hozza létre valamiről, így médiumként is viselkedik (Hollander 1993, 311). Elisabeth Wilson a divatról kulturális jelenségként beszél, amely egyben esztétikai médium is a társadalomban keringő ötletek, vágyak és hiedelmek kifejezésére (Wilson 1985). Sanda Miller szintén az esztétikai elemzés segítségével, egyenesen azt vizsgálja, hogy tekinthető-e a divat a művészet egyik formájának, úgy,

hogy közben a ruházkodás esztétikájának témakörét is körbejárja a szépség fogalmának értelmezésén keresztül (Miller 2007). Úgy véli, hogy a divat megközelíthető funkcionális aspektusa felől, de a ruha tekinthető gyönyörű tárgynak is, aminek akár a múzeumban is helye lehet. Barbara Vinken még merészebb, amikor azt állítja, hogy a divat azzá vált, ami a művészet akart lenni. A korszellem látható kifejeződéseként tekint rá, amely már nemcsak az arisztokrata szalonokban van jelen, hanem Berlin, London, Párizs, New York, Tokyo utcáin is. A divatot úgy határozza meg, mint a tökéletes pillanat művészetét, a „Most”-ot a közvetlen jövő küszöbén, ami ugyanakkor már a megvalósulásának a pillanatában megsemmisül.” (Egri, 2018)

Dolgozatom is abból indul ki, hogy a divat művészetnek tekinthető, hiszen a fentiek mellett az megfelel a definíciónak, amely szerint „A társadalmi tudat egyik formája: olyan alkotó tevékenység, amelynek célja a valóságnak bizonyos esztétikai elvek szerint, a szép érzését felkeltő eszközökkel való, az egyedi jelenségeket általánosító, tipizáló tükrözése, megjelenítése.” (Arcanum.hu)

Több olyan példa is van, amikor a divat és a művészet szorosan összefonódik, amikor neves képzőművészek munkáiból inspirálódva a divattervezők saját kollekciókat hoznak létre, vagy akár együtt is dolgoznak. Ilyen példa Salvador Dalí szürrealista festő és Elsa Schiaparelli olasz divattervező közösen létrehozott Homárruhája. Az alkotás egy fehér egyberuha, melynek szoknya részén egy homár látható. A homár petrezselyemmel van meghintve. Ahol a szoknya rész kezdődik, egy a homárhoz hasonló színű „szalagöv” helyezkedik el. A ruha alapszíne fehér, amely a tisztaságot, szüziességet szimbolizálja, míg a homár és annak narancssárgás pirosas színe ennek az ellentétére enged következtetni. Így a mestermű egy erős oppozíció alapszik. Az említett homárruhát Wallis Simpson viselte egy Vouge fotózáson. Azzal, hogy egy menyasszony viselte a ruhát, egy fontos felismerést tehetünk, hiszen a menyasszony is a szüziességet szimbolizálja: a házasság előtti időszak az, mikor még a két fél szerelme nem teljesült be. A homár a házasság élet szimbolikáját is hordozhatja magában. Ugyanis az állat színei és élőhelye is az intimitás hangulatát hordozza magában. Továbbá a homár szimbolikát egy másik oldalról is meg lehet közelíteni: homár, mint étel.



4. Ábra: Salvador Dalí – homárruha

Forrás: Artmagazin.hu

Christian Louboutin és David Lynch is egy olyan példa lehet számunkra, amikor a divat és a művészet találkozik, sőt eggyé válik, hiszen az általuk létrehozott kollekció egy fotósorozatból és olyan cipőkből áll, melyek hordásra viszont már nem alkalmasak. Az említett cipők inkább szobrok. A tűzpiros talpú cipők sarkai olyan magasak, hogy a talp részen túlnyúlnak, vagy a talp rész olyan kicsi, hogy szinte csak a lábujjhegyek férnek bele. A szoborszerű hordhatatlan alkotásokról készült fotók fetisizta jellegűek. A cipők lényegében „istenítve” vannak a fotósorozaton, amely így alkalmassá válik rá, hogy reklám jellegű sorozattá váljon. A Nők Lapja szerint a cipők „szado-mazo jellegűek” (Benecz, 2019). Ez a kijelentés talán azért hangozhatott el, mert a kiállított darabok sarkai igen hegyesek, némelyik cipő felső része hiányzik és más, nem cipőre jellemző anyagokkal van pótolva, például hálóval vagy szögekkel. A szög hordoz magában egyfajta agressziót.



5.Ábra: Christian Louboutin és David Lynch cipő 01.

Forrás: <https://nlc.hu/shine/20190725/divat-muveszet-talalkozasa/>



6.Ábra: Christian Louboutin és David Lynch cipő 02.

Forrás: <https://nlc.hu/shine/20190725/divat-muveszet-talalkozasa/>

6. Lady Gaga húsruhája

A groteszk a divatban is jelen van. Ebben a fejezetben egy különösen érdekes - és anyagát tekintve is - kifejezetten groteszknak mondható ruhadarab elemzését végzem el, amely állati húsból készült. Lady Gaga a húsruhát 2010-ben az MTV Video Music Awards eseményen viselte először. Később ismét látható volt az énekesnőn egy videón, ahol ikonikus ruháiban buzdította az amerikai állampolgárokat arra, hogy vegyenek részt az elnök-választáson. (Nuus.hu)

A ruha története Val Garland sminkesnővel kezdődik. Lady Gaga arról folytatott beszélgetést Valal, hogy mi volt a valaha volt legmegbotránkoztatóbb darab, amit viseltek. Ekkor számolt be a sminkes arról, hogy ő már jelent meg közönség előtt hússal a testén. Gaga engedélyt kért az újratervezésre, és a ruha elkészült 50kg állati húsból. Természetesen a megjelenése igencsak felháborította a sikeredett. Az énekesnő így védekezett:

„Sok értelmezése lehet [...] Ha hamarosan nem állunk ki saját jogainkért, annyi jogunk lesz, mint a húsnak a csontjainkon. És nem vagyok egy darab hús.” (Bánosi, 2019)

Ahogy Lady Gaga is kiállt mellette, több értelmezése is lehet ennek a ruhának. Ő azonban csak egyet emelt ki, így ez a számára legjelentősebb mondanivaló: álljunk ki a véleményünk mellett, hangoztassuk jogainkat, mert különben láthatatlanok maradunk a jogainkkal együtt, tehát olyanok leszünk, mint egy cafat hús. A levágott tetem, már cselekvésképtelen, méltóságától megfosztott.

Egy további lehetséges értelmezése a ruhának, hogy Gaga a saját meztelen testét egy másik „testtel” öltözteti fel, ez pedig éppen az ellentétét, a dicsőséget szimbolizálhatja. Egy kivívott győzelmet valami felett, mely zsarnoki mondanivalót hordoz magában. Emellett a ruha szimbolikája összefüggésbe állítható az ősi vadászmasterséggel is. A ruha groteszk és alaktalan, cafatokban lóg, mint az őseember „ruhadarabjai”.

Az említett értelmezéseken kívül az élő testen a tetem viselése hordozhat magában egy erős szimbolikát: a más bőrébe való bújást, jelen esetben szó szerint értelmezve. Az állati testbe bújás üzenet értékű lehet. Felhívja a társadalom figyelmét. Felszólíthat bennünket arra, hogy legyünk figyelmesebbek, tiszteljük a környezetünket. Habár a ruha erősen támadható a fenntarthatóság, az állatok védelme, az esztétika, az igényesség szempontjából is, mégis értéket képvisel a mondanivalóján keresztül.



7.Ábra: Lady Gaga húsruhája

Forrás: <https://nlc.hu/trend/20231122/divat-botranyos-kifuto-ruha-lady-gaga/>

7. A modell idealizált teste

A modell szakma kívülről csillogást, magas szintű életszínvonalat sugároz magából (Wissingner, 2015). Ebben a fejezetben arra keresem a választ, hogy ez a szakma hogyan függ össze a groteszk testképpel. Elizabeth Wissingner könyvében így számol be saját tapasztalatairól a modellvilággal:

„Az izgalom tapintható volt, amikor az első modell megjelent a DKNY show kifutóján. Élénk ajkaival duzzogva, szálkás lábait vakító kameravillanásban, határozott mozdulatokkal szögezte végig a kifutót, a bömbölő hangsáv mély dübörgésének ütemére. (...) Krista, a modell, akinek lába sok kifutót taposott így írta le az élményt: 'Harminc-negyven kamera is bekapcsol; a teremben feszültség van. Ott vannak, néznek téged, hogy minden rendben legyen, ez látszik az arcukon. Ez hatással van rájuk. Azt hiszem, bárhol is vagy, kölcsönhatásban vagy ezzel. A nézők paparazzik, akik pezsgőt isznak, és ott van ez a lelkesedés és ez a zene. Egy finom energiavihar. És a modellek ebből táplálkoznak. Belemerülnek.'” (Wissingner, 2015: 1)

Elizabeth Wissinger divatkutató felteszi a kérdést, hogy miről szól ez az energia? Ezután már saját divatbemutató élményét írja le: „Kétségbeesetten kattintgattam a fényképezőgépemet, miközben a modellek elhaladtak mellettem, és éreztem a tömeg pezsgését, a hangulatot, a terem vibrálását. Nehéz megragadni, vagy akár csak meghatározni, de ez a fajta dinamizmus egyszerre kollektív és egyedi, mindig mozgásban van, egyszerre mindenhol és sehol. A határokat átlépve, saját életerőnkbe és összekapcsoltságunkba kapaszkodva, ez az az energia, amelyet a divat igyekezett becsatornázni és értékesíteni, és a divatmodellek a legmegbízhatóbb csatornák közé tartoznak.” (Wissinger, 2015: 2) A divatmodellek eszközzerűségét hangsúlyozza, majd ironikusan rákérdez: "nem a divatmodellek azok az emberek, akiket szeretünk gyűlölni? Lehetetlen ikonok, akiknek embertelen arányai túlságosan is tudatosítják bennünk a saját elégtelenségünket?" (Wissinger, 2015: 2) Wissinger megjegyzi, hogy „a felnőtt nőknek kinéző tinédzser lányok szomorú látványa (nem is beszélve az általuk normaként felvonultatott irreális testtípusokról), olyan létfontosságú kérdéseket vet fel, amelyeket vizsgálni kell, és amelyek ellen küzdeni kell. (Wissinger, 2015: 2) A modellkedés vonzereje oly sok fiatal lány és nő számára demisztifikációra szólít fel, és a függöny elhúzásával feltárul a csillogásgépezet (Glamour Labour) varázslatos működése.

Wissinger arra is rávilágít, hogy az idő előrehaladtával (az "eladhatósági határidő" lejártával) a szakma „kiköpi” a modelleket, Wissinger érdeklődése a modellkedés témája iránt nem volt véletlen, hiszen gyermekként mindenki azt hangsúlyozta számára, hogy modellnek kellene mennie. Azt is megjegyzi, hogy „bár a modell ideálja megerősíti a szexuális ideológiákat, arra ösztönöz minket, hogy vásároljunk dolgokat, a világban való létezés egy olyan módját is idealizálja, amely a képekkel és a technológiával olyan ritmusokban köt össze minket, amelyek túlmutatnak a nem, a faj és az osztály testi határain.” (Wissinger, 2015: 2)

Wissinger a könyv első fejezeteiben ír a modell világ kecsegtető életformájáról. Azt a roppant izgalmas és feszített pillanatot írja le, amikor a modell éppen kilép a divateseményen felállított kifutóra. Amikor megkezdődik a vonulás, a fényképezőgépek villognak, a tömeg izgatottan nézi a bemutatott kollekciókat, körülöttük az újdonság izgalmas aurája jelenik meg. Leírja ugyanakkor a modellben felgyülemlett feszültséget, teljesítési vágyat és a külvilág pezsgővel átítatott bizonyos értelemben fesztiválinak (vagy karnevalisztikusnak) mondható hangulatát. Azonban nemsokkal később bevezeti az olvasót abba a komoly témába, hogy valójában a modellek jelenléte tulajdonképpen azt a mérgező hatást kelti az emberekben, hogy küllemük nem lehet elég szép és vonzó sohasem, mert a modell alkatot fenntartani, még nekik is nehéz. Ennek ellenére ez a kecsegtető csillogás, a Wissinger által említett „Glamour Labour”

mégis sokakat vonz. Annyira, hogy sok esetben a fiatal lányok abbahagyják az iskolát. A gondolatmenetet saját gyerekkorának egy elemével folytatja. Arról számol be, hogy sokszor kérdezték tőle, hogy miért nem megy el modellnek. Az ilyen jellegű kérdésektől a szerzőben az fogalmazódik meg, hogy vajon elrontotta-e az életét.

Ezen a ponton érdekes kérdés számomra, hogy vajon hogyan kapcsolódik össze a groteszk a modellkedéssel, mint szakmával. Véleményem szerint már az is groteszk, hogy nem ismerünk valakit (a modellt), azonban mégis számunkra ismerős emberként kezeljük. A modellnek a testük a „mindenük”. Nap mint nap látjuk a „tökéletes testű” hírességeket, ahogy promóciózzák az újabbnál újabb termékeket, amely arra készíti minket, hogy vásároljunk. Ez fogyasztókká nevel minket. Az is fontos kérdés, hogy az énképünket milyen módon változtatja meg mindez, vagyis hogyan támasztunk magunkkal szemben is irreális elvárásokat.

Atkinson pszichológiai témájú könyve szerint például a bulímia és az anorexia betegségek okai lehet az a társadalmi nyomás is, hogy az „ideális testképnek” megfelelő kinézettel rendelkezzenek az érintett betegek. A könyv szerint a női betegek száma nagyobb, mint a férfiaké:

„Több szociálpszichológus szerint szociális tényezők játszanak fő szerepet az anorexia kialakulásában. Elsősorban az, hogy társadalmunk nagy hangsúlyt helyez a nők soványságára. Ez a hangsúly az elmúlt negyven évben jelentősen nőtt, ami egybeesik azzal, hogy az anorexiás esetek is növekedhetnek ebben az időszakban. Ezt a változást jelzik annak módosulásai is, hogy mit tekintenek az emberek „tökéletes” női alaknak. A 10.10. ábrán látható Jaye Mansfield fényképe, aki az ötvenes évek ideális nőalakját testesítette meg. A másik fénykép Julia Robertset, napjaink ideálját mutatja. Roberts soványabb, mint Mansfield. Ezek a „tökéletes” alakok feltételezhetően erősen befolyásolják a nők saját ideálját, ami azt eredményezi, hogy a nők saját magukat az ideálisnál kövérebbnek érzik.” (Atkinson et.al, 2002: 304)

Pár sorral később a bulémiáról olvashatunk, amelynek szintén társadalmi okai lehetnek.

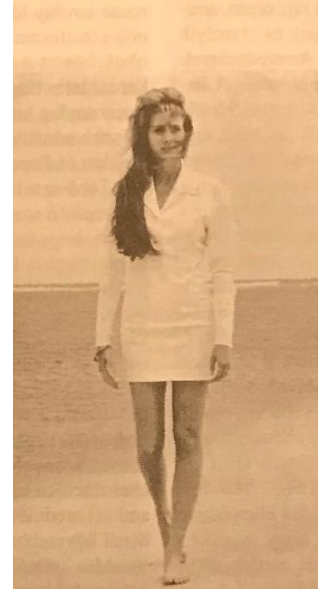
„A társadalmi tényezők közül a bűnöst itt is a soványabb női ideál túlhangsúlyozásában találják meg. Sőt néhány bulémiás nő nyíltan bevallja, hogy annak a problémának a megoldása, hogyan lehet nagy kalóriatartalmú ételeket úgy, hogy mégis olyan karcsú maradjon, ahogyan azt a kulturális normák előírják. Amint egy bulémiás nő

megfogalmazta: „Azt hittem megoldottam a problémát; nem értettem mások miért nem esznek és hánynak.” (Atkinson et.all, 2002: 306)



8.Ábra: Jane Mansfield, 1956.

Forrás: Atkinson et.all, 306.



9.Ábra: Julia Roberts, 1991.

Forrás: Atkinson et.all, 306.

8. Összegzés

Dolgozatom elején saját intenciómat mutattam be a témával kapcsolatban, ezután ismertettem a groteszk fogalmát és rámutattam a szürrealizmussal való kapcsolódási pontjaira. Érvelésemet alátámasztottam pár saját példával, egyrészt a szürrealista képek elemzésével, másrészt a divatban megjelenő groteszk példákkal.

Azt is bemutattam, hogy napjainkban a groteszk miképpen jelenik meg a különböző művészi kifejezési módokban. Abból indultam ki, hogy az ember legősibb kifejezőeszköze a művészet, amely által kreatív módon fogalmazza meg a benne rejlő gondolatokat, melyeket sokszor szavakkal nem képes ugyanilyen módon leírni. Olyan képzőművészeti munkákat mutattam be (Sandro Chia és Fernando Botero szürrealista festményei) amelyeken keresztül láthatóvá válik a groteszk és a szürrealizmus összekapcsolódása.

Vizsgáltam a divatiparban megjelenő groteszk testkép problematikus voltát is. Egyrészt, az idealizált „modell” testképet, másrészt egy radikális anyaghasználati példát, Lady Gaga húsruháját. Ezen igen különböző (ám mégis valamiképpen hasonló) munkák bemutatásán és a hozzájuk kapcsolódó elméleti kérdéseken keresztül az volt a célom, hogy az olvasót kitekintésre bízassam saját világából. Művészeti területen tevékenykedő hallgatóként saját festményeim is bemutatam és párhuzamba állítottam az említett példákkal. Festményeim elkészítésénél sokkal inkább saját önkifejezésem vezérelt, mint a méretarányok betartása.

Felhasznált irodalom:

- Atkinson, R. et.all (2002): Alapvető motívumok. In. *Pszichológia*, Budapest, Osiris.
- Barnard, M. (2013): *Fashion as Communication*, London, Routledge.
- Bánosi, E. (2023): A húsruhától a hajból készült pulóverig – a legbotrányosabb ruhák a kifutón, *Nlc.*, <https://nlc.hu/trend/20231122/divat-botranyos-kifuto-ruha-lady-gaga/>, letöltés ideje: 2024.02.01.
- Bencz, J. (2019): 7 felejthetetlen eset, mikor a divat és a művészet tényleg találkozott, *Nlc.*, <https://nlc.hu/shine/20190725/divat-muveszet-talalkozasa/>, letöltés ideje: 2024.02.01.
- Egri, P. (2013): *A festészet mint a terror egyik médiuma*, Kultúr 2023. 11. 29. <https://www.kultúr.hu/2013/04/a-festeszeti-mint-a-terror-egyik-mediuma/>, letöltés ideje: 2024.02.01.
- Egri, P. (2013): *Divatelmélet, teatralitás, dekonstrukció: kortárs divatperformanszok*, Budapest, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány.
- Egri, P. (2018): Szürrealista női testképek a divatban, *Alfold.online*, 2023. 11. 30. <https://alfoldonline.hu/2018/06/szurrealista-noi-testkepek-a-divatban/>, letöltés ideje: 2024.02.01.
- Granata, F. (2017): *Experimental fashion. Performance art, carnival and the Grotesque body*, London, I.B. Tauris.
- Hegyi, L. (1989): *Utak az avantgardból tanulmányok kortárs művészekről*, Pécs, Jelenkor.
- Muvesz.ma(2022): Szürrealizmus–Művészet, Stílus, Inspirációk , <https://muvesz.ma/szurrealizmus-stilus-inspiraciok/>, letöltés ideje: 2024.02.01.
- sz.n. (2020): Lady Gaga megcsinálta a legvagányabb szavazásra buzdító videót, *Nuus* <https://nuus.hu/bulvar/celeb/1101/lady-gaga-megcsinalta-a-legvaganyabb-szavazasra-buzdito-videot/>, letöltés ideje: 2024.02.01.
- sz.n. (2010): Gaga húdressze volt idén a legnagyobb dobás a divatban, *Dívány*, https://divany.hu/offline/2010/12/17/lady_gaga_husdressze_volt_iden_a_legnagyobb_dobas_a_divatban/, letöltés ideje: 2024.02.01.
- Wissinger, E. (2015): *This Year's Model: Fashion, Media and the Making of Glamour*, New York, New York University Press.

Képmellékletek:

1. ábra: Sandro Chia, Bread/Wine. Lithograph on paper. Forrás:

<https://www.kooness.com/posts/magazine/sandro-chia>

2. ábra: Fernando Botero – rabok. Forrás: <https://www.kulter.hu/2013/04/a-festeszeti-mint-a-terror-egyik-mediuma/>

3. ábra: Fernando Botero – Rabok. Forrás: <https://www.kulter.hu/2013/04/a-festeszeti-mint-a-terror-egyik-mediuma/>

4. ábra: 01 Meyer Viktória, akril, vászon, 50x70cm

5. ábra: 02 Meyer Viktória, akril, vászon, 50x70cm

6. ábra: 03 Meyer Viktória, akril, vászon, 50x70cm

7. ábra: 04 Meyer Viktória, akril, vászon, 50x70cm

8. ábra: Salvador Dalí, homáruha. Forrás:

https://www.artmagazin.hu/articles/heti_pop/heti_pop_homar_ruha_parizsban_megkerultek_a_pierre_soulages_lakasabol_ellopott_muvek_es_beporzokat_tamogato_ai_mukodik_londonban

9. Ábra: Christian Louboutin és David Lynch cipő 01. Forrás:

<https://nlc.hu/shine/20190725/divat-muveszet-talalkozasa/>

10. Ábra: Christian Louboutin és David Lynch cipő 02. Forrás:

<https://nlc.hu/shine/20190725/divat-muveszet-talalkozasa/>

11. Ábra: Lady Gaga húsruhája. Forrás:

<https://nlc.hu/trend/20231122/divat-botranyos-kifuto-ruha-lady-gaga/>

12. Ábra: Jane Mansfield, 1956. Forrás: Atkinson, R. et.al (2002): Alapvető motívumok. In. *Pszichológia*, Budapest, Osiris, 306.

13. Ábra: Julia Roberts, 1991. Forrás: Atkinson, R. et.al (2002): Alapvető motívumok. In. *Pszichológia*, Budapest, Osiris, 306.