Architecten van de Verbeelding

Salvador Dalí & Walt Disney

NAAM: CARMEN BOSCH
STUDENTNUMMER: 4245121
OPLEIDING: KUNSTGESCHIEDENIS
CURSUSCODE: KU3V14010
DOCENT: A. M. NOVAK
TWEEDE LEZER: P. VAN ROSSEM
DATUM: 27 MAART 2018

SAMENVATTING

In dit eindwerkstuk wordt onderzocht in hoeverre het surrealisme van Salvador Dalí heeft bijgedragen aan de beeldtaal van de Disney animaties van de jaren vijftig. In 1946 werkten Salvador Dalí (1904-1989) en Walt Disney (1901-1966) samen aan de animatie *Destino*. Deze samenwerking was ontstaan omdat Dalí zich in Hollywood interesseerde en Disney in de naoorlogse periode meer kunst in zijn fantasierijke animaties wilde. In het samenwerkingsproject *Destino* werd de traditionele Disney animatie gecombineerd met beeldmotieven uit Dalí's oeuvre. Deze motieven kenmerken zich door hun illusionistische effect. Dit was iets waar Disney mee wilde experimenteren in zijn animaties, aangezien het illusionisme bijdraagt aan het slaan van een toegankelijke brug tussen realiteit en verbeelding. Na de experimentele naoorlogse jaren zat Disney diep in de schulden, maar had hij wel een positief publiek imago. Hierdoor stond hij onder hoge druk om zich weer commercieel in te stellen en aan de publieke verwachting te voldoen. Aangezien zijn grootste succes *Snow White* was geweest – geïnspireerd op een Europees sprookje – bezocht Disney meerdere malen Europa ter inspiratie voor een film die het succes van 1937 moest overtreffen. Deze studie is daarom gericht op de vier animaties die hieruit voortkwamen: *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953) en *Sleeping Beauty* (1959). Deze films laten goed zien hoe Disney de artistieke samenwerking met Dalí probeerde te vertalen naar een commercieel genre waar het publiek zich mee kon identificeren. Hij wilde namelijk artistieke animaties blijven maken die aan de commerciële verwachtingen voldeden. Het commercialiseren van kunst was iets waar Dalí zijn Amerikaanse imago als archetype van de surrealist grotendeels aan te danken had. Zo maakte hij behalve in zijn schilderijen, ook in *Destino* gebruik van zijn herhalingsmethode – het terug laten komen van dezelfde motieven en objecten uit het onderbewustzijn – waardoor zijn kunst enkel met hem te identificeren was. In de animaties van de jaren vijftig is het terug te zien dat Disney de methode van Dalí heeft toegepast om een 'trademark' te creëren. Dit pakte hij op eenzelfde manier als Dalí aan, door de meest populaire en kenmerkende aspecten uit zijn oeuvre in zijn animaties terug te laten komen. Zo heeft Dalí – bewust of onbewust - Disney geholpen om film in te zetten als een gecommercialiseerd artistiek medium, waarmee een toegankelijke overgangsruimte tussen fantasie en realiteit gecreëerd kon worden.

INHOUDSOPGAVE

SAMENVATTING……2

DEEL 1 ……

INLEIDING ……4

HISTORIOGRAFIE……

METHODOLOGIE……

1. TWEE PARALELLE ARTISTIEKE WEGEN……8

1. 1. HET SURREALISME IN DE VERENIGDE STATEN: DALÍ ALS ARCHETYPE……

1. 1. *DE SCHILDERKUNST VAN DALÍ EN HET SURREALISME*……

1. 2. *DE SCHILDERKUNST VAN DALÍ EN FILM* ……

1. 3. *DALÍ ALS EXCENTRIEKE KUNSTENAAR* ……

1. 2. FANTASTISCHE KUNST: DALÍ'S SURREALISME EN DISNEY'S ANIMATIES……

2. 1. *DE ONTMOETING* ……

1. 3. CONCLUSIE……

2. HET LOT WERKT OP MYSTERIEUZE WIJZE……14

2. 1. DESTINO……

1. 1. DE ANIMATIEPRINCIPES VAN DISNEY EN DE BEELDTAAL VAN DESTINO….

1. 2. DE MOTIEVEN VAN SALVADOR DALÍ IN DE BEELDTAAL VAN DESTINO ……

2. 2. CONCLUSIE……

3. VAN EUROPESE VERHALEN TOT DISNEY ANIMATIES……17

3. 1. DISNEY ANIMATIES VAN DE JAREN VIJFTIG……

1. 1. *DE VERHALEN ACHTER DE JAREN VIJFTIG FILMS*……

3. 2. DALÍ'S SURREALISTISCHE MOTIEVEN EN DISNEY'S ANIMATIES……

3. 3. CONCLUSIE……

4. DISNEY'S JAREN VIJFTIG: DE DROMEN IN BEELD ……20

4. 1. DE MAGIE VAN DISNEY IN DE JAREN VIJFTIG: VRAAG EN AANBOD……

4. 2. DALÍ'S SURREALISME IN DE DISNEY ANIMATIES VAN DE JAREN VIJFTIG ……

2. 1. DE METAMORFOSE……

2. 2. HET CONCEPT VAN TIJD……

2. 3. ILLUSIONISTISCHE DROOMSCÈNES……

4. 3. DE ONTWIKKELING VAN EEN TRADEMARK: HERHALING……

3. 1. HERHALING VAN KLEURENSYMBOLIEK……

3. 2. HERHALING VAN FIGUREN……

4. 3. CONCLUSIE……

CONCLUSIE……27

ONDERZOEK EN RESULTAAT……

REFLECTIE EN SUGGESTIES ……

BRONNENLIJST……30

AFBEELDINGENLIJST……33

DEEL 2 ……

AFBEELDINGEN ……

INLEIDING

Op 23 januari 2016 opende de expositie *Disney and Dalí: Architects of the Imagination* in het Salvador Dalí Museum, waarin het filmproject *Destino* van Salvador Dalí (1904-1989) en Walt Disney (1901-1966) centraal stond.[1] De tentoonstelling trachtte de manier waarop zowel Dalí als Disney de scheiding tussen realiteit en dromen minimaliseerden – aan de hand van *Destino* – in beeld te brengen. Zoals Disney de kindvriendelijke animaties maakte, schilderde Dalí illusies en dromen. *Destino* illustreerde hoe een combinatie van de schijnbare tegenpolen vorm kreeg. Aangezien de animatie niet door Dalí en Disney werd uitgebracht, is het niet vreemd dat er in de kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw nauwelijks verband tussen hen werd gelegd.

Pas in 2003 werd het project afgerond op initiatief van Roy E. Disney en aan de wereld getoond. Sindsdien hebben kunsthistorici zich wel beziggehouden met de relatie tussen Dalí en Disney. Dit blijft echter beperkt tot studies over *Destino*. Het is opmerkelijk dat er geen onderzoek is verricht naar de mogelijkheid dat de samenwerking heeft bijgedragen aan de beeldtaal van Disney films. In dit onderzoek zal daarom gekeken worden naar hun werkrelatie en de bijdrage van Dalí's surrealisme aan Disney's beeldtaal. Deze studie richt zich op de jaren vijftig, omdat Dalí en Disney gedurende deze tijd veel met elkaar in contact waren.[2] Dit rechtvaardigt de centrale vraag van dit onderzoek: In hoeverre heeft het surrealisme van Salvador Dalí een rol gespeeld in de beeldtaal van de Disney animaties van de jaren vijftig?

Om de hoofdvraag te beantwoorden zal er in het eerste hoofdstuk onderzocht worden hoe de samenwerking tussen Salvador Dalí en Walt Disney voor *Destino* (1946) tot stand kwam. Zo zal er geanalyseerd worden hoe de artistieke paden van Dalí en Disney elkaar kruisten en waarom dit uiteindelijk leidde tot een samenwerking. In het tweede hoofdstuk zal er aan bod komen hoe de samenwerking tussen Salvador Dalí en Walt Disney, voor *Destino*, er uitzag. In het derde hoofdstuk wordt er onderzocht hoe Dalí's surrealisme verwerkt kon worden in de Disney animaties van de jaren vijftig. Dit zal gedaan worden door de gebruikte verhalen, en de context waarin *Cinderella*, *Alice in Wonderland*, *Peter Pan* en *Sleeping Beauty* werden gemaakt, met de surrealistische motieven uit *Destino* in verband te brengen. In het laatste hoofdstuk zal er bestudeerd worden in hoeverre Dalí's surrealistische motieven aanwezig zijn in de beeldtaal van de Disney films uit de jaren vijftig.

[1] Salvador Dali Museum, "Disney and Dali: Architects of the ImagInation." Dalí Museum: http://thedali.org/exhibit/disney-dali-architects-imagination/ (geraadpleegd 1 februari 2018).
[2] Bossert, *Dalí and Disney: Destino*, 16.

HISTORIOGRAFIE

De historiografie over de relatie tussen Dalí en Disney is op te delen in de publicaties van vóór 2003 en erna. In de jaren voordat *Destino* werd uitgebracht, lijken de iconen enkel samen genoemd te worden in studies naar het surrealisme in de Verenigde Staten in de jaren dertig. Het draaide hier met name om de receptie ervan en de populariteit van psychoanalyse en dromen in Hollywood. Zo gaat Alfred Barr in *Fantasic Art, Dada, Surrealism* in op de gelijknamige tentoonstelling van het Museum of Modern Art in 1936, waar Dalí en Disney aan meededen.[3] Daarnaast illustreren de werken *A Boatload of Madmen* van Dickran Tashjian en Keith L. Eggener's artikel 'An Amusing Lack of Logic' hoe het surrealisme en de filmindustrie met elkaar in zee gingen.[4] Er zijn in deze jaren ook werken verschenen over invloeden op Disney, zoals *Disney and Europe* van Robin Allan.[5] Hier ligt de nadruk echter op pretparken en niet op animaties. Een werk dat hier wel naar kijkt, evenals naar de verhalen achter Disney's animaties, is *The Illusion Of Life* van Ollie Johnston en Frank Thomas. Deze voormalige animatoren van Disney behandelen de ontwikkeling van Disney animaties en de animatiestijl, maar geen samenwerkingsprojecten.[6]

Sinds *Destino* werd uitgebracht in 2003 ligt in de historiografie over Dalí en Disney de nadruk op hun samenwerking voor dit project. Zo publiceerde David A. Bossert in 2015 *Dalí and Disney: Destino* waarin de samenwerking gedetailleerd besproken wordt.[7] Afgelopen jaren openden er ook meerdere tentoonstellingen waarin *Destino* centraal stond. Hierbij stelden Hank Hine – directeur van het Dalí Museum – en Ted Nicolaou – curator van het Disney Museum – dat Dalí's opvatting over de invloed van de droomwereld op de realiteit invloed had op Walt Disney.[8] Er zijn het afgelopen decennium dan ook opmerkelijk meer publicaties verschenen over Walt Disney en zijn animaties. Zo richt Chris Pallant's *Demystifying Disney* zich op de beeldtaal van de animaties, behandelt *Disney Culture* van John Wills de achterliggende ideeën voor de creatie ervan en kijkt *Disney and the dialectic of Desire* van Joseph Zornado naar het gebruik van fantasie hierbij.[9] Er wordt daarnaast nog steeds, maar wel met meer diepgang, over het surrealisme in Amerika gepubliceerd. In *Consuming Surrealism* kijkt Sandra Zalman bijvoorbeeld naar de receptie van Dalí in de Verenigde Staten.[10] Een werk wat hier op doorgaat door het surrealisme aan populaire cultuur en entertainment te

[3] Barr, *Fantasic Art, Dada, Surrealism*.
[4] Tashjian, *A Boatload of Madmen*; Eggener, "An Amusing Lack of Logic".
[5] Robin, *Disney and Europe*.
[6] Johnston, Thomas, *The Illusion Of Life*.
[7] Bossert, *Dalí and Disney: Destino*.
[8] R. Jímenez Cano, "Dalí y Disney, una amistad a prueba de proyectos fallidos." 12 augustus 2015, El País: https://elpais.com/cultura/2015/08/13/actualidad/1439495755_793752.html (geraadpleegd 6 februari 2018).
[9] Pallant, *Demystifying Disney*; Wills, *Disney Culture*; Zornado, *Disney and the dialectic of Desire*.
[10] Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture*.

verbinden is Seán Harrington in zijn *The Disney Fetish*.[11] Hier worden Disney en Dalí, alhoewel indirect, aan elkaar verbonden door Hollywood's interesse in het onderbewustzijn aan te halen.

In deze studies wordt dus wel degelijk een verband tussen Dalí en Disney erkend, maar dat lijkt enkel bij analyses van *Destino* expliciet genoemd te worden. Het is opmerkelijk dat er geen onderzoek is verricht naar een verband tussen de twee iconen na 1946. Ondanks dat er wel gespeculeerd wordt dat animaties zoals *Alice in Wonderland* beïnvloed zijn door Dalí, is er niet onderzocht in hoeverre Dalí's surrealisme heeft bijgedragen aan de beeldtaal van Disney films. In dit onderzoek zal dit daarom bestudeerd worden aan de hand van Disney's animaties uit de jaren vijftig.

METHODE

In deze studie zullen kwalitatief literatuuronderzoek en visuele analyse toegepast worden. Hierbij is de analyse gericht op het opsporen van de overeenkomsten tussen de beeldtaal van Dalí en de Disney films uit de jaren vijftig.

PRIMAIRE BRONNEN

De gebruikte bronnen zijn op te delen in drie groepen. De eerste groep bestaat uit scènes van Disney films die geanalyseerd worden op overeenkomsten met Dalí's surrealisme. Dit zijn *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953) en *Sleeping Beauty* (1959). De eerste drie films waren grotendeels het werk van Disney's illustrator John Hench. Hij werkte intensief samen met Dalí voor *Destino* en was betrokken bij de eindversie. *Cinderella* en *Sleeping Beauty* worden gebruikt vanwege hun verschillende metamorfoses en omdat het de eerste twee Disney prinsessenfilms zijn sinds *Snow White* (1937), waarmee ze vergeleken zullen worden. *Alice in Wonderland* en *Peter Pan* worden gebruikt omdat ze zich afspelen in de 'echte' wereld en de fantasiewereld. Beide films tonen het belang dat Disney hechtte aan opvoeding, maar ook aan plezier en fantasie. Daarnaast worden ook fragmenten uit *Destino* (2003) gebruikt die overeenkomen met de schetsen uit 1946.

De tweede groep bestaat uit schilderijen en illustraties van Dalí. Er zullen illustraties voor de heruitgave van Carroll's *Alice in Wonderland* van 1969 gebruikt worden. Verder worden er schilderijen van Dalí gebruikt die bruikbare beeldmotieven bevatten voor de analyse van de Disney films. Dit zijn *La persistencia de la memoria* (1931), *Muchacha saltando la cuerda en un paisaje* (1936) en *Alrededores de la ciudad paranóico-crítica: tarde al borde de la historia europea* (1936).

De derde groep bestaat uit verschillende publicaties uit de periode 1920-1940 over Dalí in de Verenigde Staten en Walt Disney. Zo zal de receptie van het surrealisme aan bod komen en kan er

[11] Harrington, *The Disney Fetish*.

een verband gelegd worden tussen de opvattingen over Dalí en Disney en hoe ze beide in de categorie van 'fantastische' kunstenaars werden geplaatst.

LITERATUUR

Behalve primaire bronnen wordt er in dit onderzoek ook literatuur gebruikt. Bruikbare werken over Walt Disney en de animaties zijn *Demystifying Disney* van Chris Pallant en *The Illusion Of Life* van Ollie Johnston en Frank Thomas.[12] Hierin wordt de beeldtaal van de Disney animaties besproken. Daarnaast zullen *Disney Culture* van John Wills en *Mouse Morality* van Annalee R. Ward gebruikt worden voor informatie over de ideeën achter de creatie van de animaties.[13] Joseph Zornado's *Disney and the dialectic of Desire* zal dienen als bron om het gebruik van fantasie in animaties mee te duiden.[14] Verder zal er gebruik worden gemaakt van werken over het oeuvre van Salvador Dalí en zijn tijd in de Verenigde Staten. De analyse van de Amerikaanse receptie van Dalí zal gedaan worden aan de hand van Sandra Zalman's *Consuming Surrealism in American Culture* en Seán Harrington's *The Disney Fetish*.[15] Hierbij zal ook Alfred Barr's *Fantasic Art, Dada, Surrealism* aangehaald worden waarin de MoMA tentoonstelling behandeld wordt, omdat Disney en Dalí hieraan meededen.[16] Tot slot worden er publicaties over de relatie tussen Dalí en Disney gebruikt. David A. Bossert's *Dalí and Disney: Destino* is hier bruikbaar voor vanwege de gedetailleerde analyse van hun samenwerking voor *Destino* en de uiteindelijke versie van 2003.[17]

[12] Pallant, *Demystifying Disney*; Johnston, Thomas, *The Illusion Of Life*.
[13] Wills, *Disney Culture*; Ward, *Mouse Morality*.
[14] Zornado, *Disney and the dialectic of Desire*.
[15] Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture*; Harrington, *The Disney Fetish*.
[16] Barr, *Fantasic Art, Dada, Surrealism*.
[17] Bossert, *Dalí and Disney: Destino*.

1 TWEE PARALLELLE ARTISTIEKE WEGEN

In dit verslag wordt onderzocht in hoeverre het surrealisme van Salvador Dalí heeft bijgedragen aan de beeldtaal van Disney animaties uit de jaren vijftig. De samenwerking voor *Destino* (1946) wordt in deze studie benaderd als het vroegste aantoonbare moment waarop de iconen elkaar konden beïnvloeden. Om de oorsprong van de samenwerking te verklaren wordt in dit hoofdstuk onderzocht hoe de samenwerking tussen Dalí en Disney tot stand is gekomen. Eerst zal besproken worden waarom Dalí in Amerika als archetype van de surrealist werd gezien. Zo kan de verbinding tussen Hollywood en het surrealisme geduid worden. Vervolgens zal verklaard worden hoe de veranderende carrières van Dalí en Disney, in de jaren veertig, tot de samenwerking leidden.

1. 1. HET SURREALISME IN DE VERENIGDE STATEN: DALÍ ALS ARCHETYPE

In 1924 werden in Parijs de eerste theoretische fundamenten voor het surrealisme gelegd met de publicatie van het *Manifeste du Surréalisme* van de Franse poëet André Breton. Hij sprak over het surrealisme als een psychisch automatisme in zijn puurste vorm.[18] Dit beschreef hij als het dictee van het denken, zonder controle van de rede, vrij van esthetische of ethische vooringenomenheid.[19] Nog geen jaar later werd er in Amerika over het surrealisme gepubliceerd en in 1931 opende de eerste Amerikaanse surrealistische tentoonstelling, die sindsdien steeds vaker plaatsvonden.[20]

Het is echter opmerkelijk dat het surrealisme in de Amerikaanse artikelen sinds 1931 exclusief geassocieerd werd met de illusionistische vertakking. Hierbij werd Salvador Dalí neergezet als hoofdvertegenwoordiger.[21] Het feit dat Dalí in de Verenigde Staten werd benaderd als archetype van de surrealist valt te verklaren door twee factoren: zijn kunstwerken en zijn publieke persona.

1. 1. 1. DE SCHILDERKUNST VAN DALÍ EN HET SURREALISME

In de jaren dertig openden in Julien Levy's galerij in New York meerdere soloshows van Dalí, wat cruciaal was voor de roem die Dalí in deze tijd genoot. [22] Toch bezocht Dalí het land pas in 1934 voor het eerst en publiceerde hij gedurende dit verblijf een artikel over zijn esthetiek:

---

[18] André Breton, "Manifesto of Surrealism." Engelse vertaling (1999). The University of Alabama: Department of Journalism & Creative Media: https://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm (geraadpleegd 25 februari 2018).

[19] "Het surrealisme." Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren: http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03052.php (geraadpleegd 22 februari 2018).

[20] O'Reilly 1936, 17-18; O'Reilly 1925, 250-253; De tentoonstelling vond plaats in het Wadsworth Atheneum in Connecticut en droeg de naam *Newer Super Realism*. Zie: Jewell, "Salvador Dali, Has One-Man Show," 17; Davidson, "Surrealism from 1450 to Dada and Dali," 22.

[21] "Not a Madman! – Dalí," 16; "Marvelous and Fantastic," 60-62; "The American Cult for Surrealism," 17-18; "Weird Worlds," 630; "Dalí: Crazy Like a Fox," 95-99.

[22] Shanes, *Salvador Dalí*, 42-43.

> *My whole ambition in the pictorial domain is to materialise the images of concrete irrationality with the most imperialist fury of precision – in order that the world of imagination and of concrete irrationality may be as objectively evident as that of the exterior world of phenomenal reality. The important thing is what one wishes to communicate: the concrete irrational subject. The means of pictorial expression are placed at the service of this subject. Illusionism and the paralysing tricks of trompe-l'oeil and the most analytically narrative, can all become sublime hierarchies of thought, and the means of approach to new exactitudes of concrete irrationality.*[23]

Hieruit blijkt dat Dalí, net als de surrealisten, naar een hogere werkelijkheid achter de uiterlijke verschijningsvorm zocht: de sur-realité.[24] Hij trachtte echter niet het irrationele direct te articuleren, maar om eenheid tussen de normale verschijning van dingen en de 'on-realiteit' te creëren.[25] Dit noemde hij de paranoïde-kritische methode, waarbij optische illusie en psychoanalyse centraal staan. Hierbij wordt het onlogische en niet-bestaande een bepaalde logica verleend. De paranoïde kant van de methode gaat om het toelaten van associaties aan de hand van geschilderde individuele objecten die samengevoegd iets anders worden. Het kritische deel van de methode bepaalt de denkrichting: het besluit over welke associatie gehanteerd wordt.[26] In dit opzicht lijken de invloeden van Yves Tanguy, Max Ernst en Giorgio de Chirico op Dalí van belang te zijn geweest. Hun surrealistische werken kenmerken zich door realistische landschappen en rationele ruimtes waarin onrealistische objecten zijn geplaatst.[27] Dalí gebruikte dit soort landschappen als achtergrond, wat bijdroeg aan het verontrustende gevoel van on-realiteit in zijn schilderijen.

1. 1. 2. DE SCHILDERKUNST VAN DALÍ EN FILM

Naast het surrealisme droeg ook de filmwereld bij aan Dalí's schilderkunst. Zijn filminteresse stond centraal in zijn artikel 'Film-Art, Anti-Artistic Thread' uit 1927. Hierin stelde hij dat de filmindustrie de vrijheid van visuele vormgeving genoot, maar dit enkel gebruikte om logische verhaallijnen mee uit te dragen.[28] Dalí vond dat dit overstegen moest worden. Voor hem lag de kracht van film immers in de potentie om objecten en omgevingen te combineren met niet-rationele, gedramatiseerde situaties.[29]

---

[23] Ibidem, 43.
[24] Shanes, *Salvador Dalí*, 186.
[25] Finkelstein, *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942*, 62.
[26] "Paranoiac-critical Method." MoMA Learning: https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary#paranoiac-critical-method (geraadpleegd 18 februari 2018).
[27] Shanes, *Salvador Dalí*, 28.
[28] Ibidem, 51.
[29] Fanés, *The Construction of the Image*, 113.

In 1928 werkte Dalí met Luis Buñuel aan de surrealistische film *Un Chien Andalou*, wat ook terug te zien was in zijn schilderijen vanaf 1929.[30] Hij verscherpte zijn visuele vormgeving van zijn kunst en maakte illusionistische transformaties hier prominent onderdeel van. Zodoende was er duidelijk een filmische verbinding tussen fotografische realiteit en een irrationele verhaallijn te zien.[31] Daarnaast zijn ook enkele wereldberoemde Dalí motieven – zoals de mieren, fietsers en de tijd gerepresenteerd door een klok – afkomstig uit *Un Chien Andalou*.[32]

1. 1. 3. DALÍ ALS EXCENTRIEKE KUNSTENAAR

Door zijn betrokkenheid bij film en zijn bezoeken aan Amerika leerde Dalí de waarde van publiciteit en zelfpromotie kennen. Dalí begreep dat hij, om de interesse van het Amerikaanse publiek te behouden, het overheersende publieke stereotype van de kunstenaar moest belichamen.[33] Zodoende positioneerde hij zich als een idiosyncratische kunstenaar en een 'dandy-ish' persoonlijkheid met een charmant gebroken Engels accent.[34] Hij publiceerde artikelen, gaf lezingen en deed interviews. Daarnaast paste Dalí ook zijn kunst aan. Zodoende begon hij in de jaren dertig zijn symbolen en motieven te herhalen totdat ze onmiskenbaar te identificeren waren als zijn werk. De creatie van zo'n 'trademark' was onderdeel van zijn promotiestrategie.[35] Sinds 1935 begon hij dan ook continu te herhalen dat hij doelde op de systematisering van verwarring.[36] Zijn illusionistische kunstwerken en zijn publieke persona maakten Dalí in Amerika het archetype van de surrealist, wat officieel bevestigd werd in 1936. Dat jaar werd hij letterlijk het gezicht van het surrealisme toen hij op de voorkant van *Time Magazine* verscheen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Fantastic Art*.[37]

1. 2. FANTASTISCHE KUNST: DALÍ'S SURREALISME EN DISNEY'S ANIMATIES

In 1940 verhuisde Dalí naar Californië, waar zijn interesse in film verder opbloeide. Hij zag de Hollywood films als het perfecte mechanisme om zijn surrealistische visuele strategieën aan het Amerikaanse publiek te brengen.[38] Deze visie werd al in 1936 erkend door Alfred Barr, kunsthistoricus en eerste directeur van het MoMA in New York, met de opening van *Fantastic Art, Dada, Surrealism* in het MoMA. De expositie bestond uit zevenhonderd werken van onder andere

[30] Ibidem, 82.
[31] Shanes, *Salvador Dalí*, 32.
[32] Fragment uit *Un Chien Andalou* (1929). Youtube: https://youtu.be/054OIVlmjUM?t=11m23s (geraadpleegd 8 maart 2018). Zie: Bossert, *Destino*, 24.
[33] Hughes, *Shock of the New*, 237.
[34] Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, 330-331.
[35] Fanés, *The Construction of the Image*, 97.
[36] Dalí, *Conquest of the Irrational*, 12.
[37] Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture*, 35.
[38] Ades, "Why Film?", 15.

Salvador Dalí.[39] Behalve Dalí deed ook een andere bekende eigentijdse kunstenaar mee, wiens werk door kunsthistoricus Robert D. Feild als volgt werd geanalyseerd:

> "*Our ideas of good and evil are only relative. In that other world where all values are transformed beyond recognition, why should not the relationship between good and evil be changed out of all proportion? Deep in the subconscious there must be a stream of continuity, some mysterious power linking us with that source whence all ideas originate.… For a moment, then, let us surrender to the ultimately absurd. Pull down the barriers of sanity and let us indulge to the fullest in the realm of unreason.*" [40]

Als deze passage het surrealisme had beschreven, dan was het voor een beschrijving uit de jaren veertig een accurate reflectie van Dalí's vroege uitspraken geweest. In 1934 stelde hij namelijk dat:

> "*Surrealism attempts to deliver the subconscious from the principle of reality, thus finding a source of splendid and delirious images.*" [41]

Feild's uitspraak komt echter uit het boek *The Art of Walt Disney*. Hierin wordt Disney's kunst als dubbelzinnig en trachtend naar het vervreemden van de wereld, zoals het surrealisme, beschreven.[42] Disney bevestigde dit door zijn werk op een gelijksoortige wijze als Feild te omschrijven:

> "*I do not make films primarily for children. Call the child innocence. The worst of us is not without innocence, although deeply buried it may be. In my work, I try to reach and speak to that innocence.*"[43]

Barr had de illustraties van Disney animaties en Dalí's surrealisme met elkaar gecombineerd, omdat ze voor hem onder de overkoepelende term 'Fantastic Art' vielen.[44] De fantastische kunst omvatte volgens hem het irrationele, het romantische, de verbeelding, het spontane, het wonderbaarlijke en het droomachtige.[45] Hij associeerde het surrealisme dan ook met fantasie en niet met de realiteit.[46] Zodoende vertegenwoordigde de tentoonstelling Barr's opvatting over het surrealisme die toonaangevend werd dankzij het grote bezoekersaantal. Het 'fantastische' begon al snel te versmelten met de publieke perceptie van het surrealisme, waarbij

---

[39] "Salvador Dalí and Three American Surrealists." 23-28 juli 2008. MoMA: https://www.moma.org/calendar/film/614 (geraadpleegd 26 februari).
[40] Feild, *The Art of Walt Disney*, 57-60.
[41] Levy, *Surrealism*, 5-6.
[42] Hurwitz, "Of Mice and Things," 359-363; Wechsler, *Surrealism and American Art*, 36.
[43] Eliot, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*, 72.
[44] Bauduin, "Fantastic art," 11.
[45] Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*.
[46] Barr, *A Brief Survey of Modern Painting*, 17.

Dalí als het archetype van de surrealist werd opgevat.[47] Barr's oppervlakkige opvatting van het surrealisme, en uiteindelijk de Amerikaanse norm, werd geïntroduceerd in de eerste editie van de *Fantastic Art* catalogus. Het bevatte enkel een klein voorwoord waarin de enorme hoeveelheid tentoongestelde kunstwerken omschreven werden.[48] Het gebrek aan inhoudelijke diepgang zorgde ervoor dat de politieke intenties van het surrealisme geen aandacht kregen. Zodoende zwakte de introductie van het surrealisme in de jaren dertig diens theoretische en politieke aspecten af. De focus lag in Amerika op de technieken van automatische processen en de psychologische inhoud van de schilderijen.[49] Het betrekken van de fantasierijke illustraties van Disney, als onderdeel van de fantastische kunst, werd zodoende als vanzelfsprekend ervaren.

Dalí bevestigde het verwantschap tussen het Amerikaanse publiek en Barr's opvatting van het surrealisme. Hij stelde dat Amerikanen 's werelds grootste liefhebbers van het irrationele waren en dat de succesvolle 'motion picture comedies' dit bevestigden.[50] Dalí creëerde met deze uitspraak een verband tussen zijn surrealisme en de animaties van Walt Disney. Op die manier assimileerde Dalí's surrealisme met de Amerikaanse massacultuur.

1. 2. 1. DE ONTMOETING

Zowel het werk van Disney als van Dalí veranderde in de jaren veertig. Het succes van *Snow White* (1937) werd overschaduwd door de Tweede Wereldoorlog, waarin Disney werd geacht propaganda en militaire trainingsfilms te produceren.[51] Ondanks dat *Pinocchio*, *Fantasia* (1940) en *Bambi* (1942) werden uitgebracht, moesten veel animaties daardoor uitgesteld worden.[52] Door de slechte ontvangst van deze commerciële Disney films besloot Disney te gaan experimenten.[53]

Dit begon in 1944, toen Disney in aanraking kwam met een boek over Dalí's surrealisme. Hij stuurde een exemplaar naar Dalí op om te laten signeren en hem een verzoek tot samenwerking te doen.[54] Ten tijde van dit aanbod was Dalí's carrière, sinds de verhuizing naar Californië, drastisch veranderd. Zijn belangstelling voor geld, de massacultuur en de opvatting over film als ideaal surrealistisch medium zorgde ervoor dat hij connecties met Hollywood zocht.[55] Zo werkte hij samen

---

[47] Bauduin, "Fantastic art," 22.
[48] Zalman, "The Vernacular as Vanguard," 48.
[49] Ibidem, 47.
[50] Salvador Dalí geciteerd in "Dada in Art 'Ism, Gains Notice in Exhibition." *Democrat and Chronicle* (3 januari 1937): 39. Democratic and Chronicle: https://democratandchronicle.newspapers.com/search/#query=january+3+dada+dali&dr_year=1937-1937 (geraadpleegd 26 februari 2018).
[51] Gabler, *Walt Disney*, 166.
[52] Ryan, *Historical Dictionary of the 1940's*, 107.
[53] De tweede helft van de jaren veertig wordt ook wel de 'package-era' van Disney genoemd. De films uit deze periode geen doorlopende verhaallijn, maar bestonden uit meerdere korte films binnen het geheel.
[54] Gabler, *Walt Disney*, 415.
[55] Shanes, *Salvador Dalí*, 52.

met Warner Bros regisseur Alfred Hitchcock aan de droomscène voor *Spellbound* (1945).[56] Disney zag ook potentie in een samenwerking met Dalí, want hij wilde iets nieuws en ongewoons doen om zich te bewijzen als filmmaker. Tot dan toe was hij er van overtuigd geweest dat het realisme een alternatief universum het best kon uitdragen, maar de kritieken spraken dit tegen. Disney wilde zich daarom richten op het benadrukken van een interne en psychologische realiteit: het slaan van een brug tussen realiteit en fantasie.[57] Dalí deed dit via gedetailleerde en illusionistische motieven. Aangezien Disney meer kunstzinnige en minder commerciële animaties wilde maken was Dalí daarom de uitgekozen partner.

Zowel Disney als Dalí beschikte over eigenschappen die door de ander werden bewonderd en nagestreefd. Disney trachtte animatietechnieken te verheffen van cartoon naar kunstvorm en als beeldend kunstenaar gezien te worden.[58] Dalí genoot veel bekendheid, maar wilde een breder publiek en de aantrekkingskracht van Disney genieten.[59] Hij reageerde dan ook enthousiast op Disney's verzoek tot samenwerking en zodoende ontstond *Destino*.[60]

1. 3. CONCLUSIE

In dit hoofdstuk werd onderzocht hoe de samenwerking tussen Dalí en Disney, in 1946, tot stand is gekomen. Om dit te bewerkstelligen werd de kruising van hun parallelle artistieke wegen bestudeerd. Het is gebleken dat Dalí in Amerika als de belichaming van het surrealisme werd gezien, waardoor enkel de gedetailleerde techniek en beeldtaal van het surrealisme werd benadrukt. Zodoende werd het surrealisme vanaf de MoMA tentoonstelling van 1936 met animatiefilms samengebracht onder de noemer 'fantastische kunst'. Daarna begonnen de carrières van beide iconen drastisch te veranderen. Dalí wilde een nog breder publiek bereiken en zag film als het gepaste medium hiervoor. Disney wilde juist artistieke animaties produceren om zich opnieuw te bewijzen als filmmaker. De samenwerking voor *Destino* is dus ontstaan omdat Dalí en Disney toe waren aan vernieuwing en ze wederzijdse interesse toonden in elkaars vakgebied en oeuvre. In het volgende hoofdstuk zal onderzocht worden hoe deze samenwerking er uitzag.

[56] Hitchcock wilde een scherp gedetailleerde surreële scène neerzetten. Volgens hem waren dromen namelijk niet vaag, maar juist zo scherp als de realiteit. Dalí was de gepaste kandidaat om dit te realiseren. Zie: Shanes, *Salvador Dalí*, 48.
[57] Gabler, *Walt Disney*, 125.
[58] Bossert, *Dalí and Disney: Destino*, 38.
[59] Shanes, *Salvador Dalí*, 111.
[60] Bossert, *Dalí and Disney: Destino*, 13.

2 HET LOT WERKT OP MYSTERIEUZE WIJZE

Nu het duidelijk is hoe de samenwerking tussen Salvador Dalí en Walt Disney tot stand is gekomen, zal er hier onderzocht worden hoe dit er uitzag. In dit hoofdstuk wordt daarom de aanwezigheid van kenmerken uit het oeuvre van Dalí en Disney in *Destino* bestudeerd. Er zal niet naar de ontwikkeling van de animaties gekeken worden, maar naar de rolverdeling tussen Dalí en Disney gedurende het productieproces. Aangezien de animatie niet door hen is afgemaakt, maar pas in 2003, zullen enkel de *Destino* fragmenten gebruikt worden die overeenkomen met de schetsen uit 1946.[61]

2. 1. DESTINO

Nadat Dalí klaar was met *Spellbound* sloot hij zich bij de Disney Studio aan voor de creatie van *Destino*.[62] Dalí kwam dagelijks met nieuwe – surrealistische – ideeën voor de beeldtaal, terwijl de animatie ook in het oeuvre van Disney moest passen.[63] De kunst van Dalí moesten dus vertaald worden naar een animatie. De animator John Hench (1908-2004) werd daarom als Dalí's assistent aangesteld, om in dit proces de Disney stijl te bewaken.[64] De animatie draagt de titel van de Mexicaanse ballade van Armando Dominguez, die ook gevisualiseerd wordt. Het muziekstuk gaat over de zoektocht van een vrouw naar haar voorbestemde ware liefde. Disney en Dalí brachten dit in beeld met de noodlottige liefde tussen Kronos en Dahlia. In de animatie danst Dahlia door verschillende omgevingen, waarbij de traditionele Disney animatie gecombineerd is met Dalí's surrealisme.[65] Disney zelf richtte zich in het proces dan ook op het creëren van deze balans.[66]

2. 1. 1. DE ANIMATIEPRINCIPES VAN DISNEY EN DE BEELDTAAL VAN DESTINO

De Disney stijl waarin *Destino* geanimeerd is kenmerkt zich door de twaalf animatieprincipes van Disney, waarvan er zes duidelijk in de animatie aanwezig zijn. Het eerste principe is het uitrekken en samenpersen, wat wordt gebruikt om een figuur op realistische wijze te laten springen en landen.[67] Het tweede principe is de 'straight-ahead' techniek. Hierbij wordt iedere beweging gedetailleerd op papier gezet, waardoor het een ideale animatiemethode is voor vloeiende bewegingen.[68] Een derde principe is het belang van timing, waardoor de beweging de natuurwetten volgt en realistisch

[61] De eindversie duurt zes minuten. Het originele idee was echter om er een langere film van te maken, ook in 1946. Door het gebrek aan uitgewerkte ideeën is er uiteindelijk voor gekozen om de film niet langer te laten duren, zodat het trouw bleef aan de beschikbare schetsen uit 1946. Deze schetsen zijn terug te vinden in: Bossert, *Dalí and Disney: Destino*.
[62] Allan, *Walt Disney and Europe*, 187.
[63] Bossert, *Dalí and Disney: Destino*, 28.
[64] Ibidem, 188.
[65] Walt Disney Company, *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80 (geraadpleegd 12 februari 2018).
[66] Bossert, *Dalí and Disney: Destino*, 77.
[67] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80?t=1m58s (geraadpleegd 21 februari 2018).
[68] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80?t=1m46s (geraadpleegd 22 februari 2018).

aandoet.[69] Daarnaast bevat *Destino* het 'slow-in-slow-out' principe. Hierbij gaat het middenstuk van een beweging langzamer dan het begin en einde. Het vijfde principe van de continue en overlappende actie komt ook naar voren, waarbij de nadruk op de soepele na-beweging van een figuur ligt. Dit komt duidelijk terug bij het meebewegen van haren, wanneer een figuur zich omdraait.[70] Het zesde principe is de overdrijving in beweging en emotie, evenals het versterken hiervan via kleur en muziek. Dit alles gecombineerd maakt Disney animaties zo bijzonder.

2. 1. 2. DE MOTIEVEN VAN SALVADOR DALÍ IN DE BEELDTAAL VAN DESTINO

De beeldtaal van *Destino* bestaat uit een overvloed aan Dalí's surrealistische motieven, die aan te wijzen zijn dankzij Dalí's herhalingsmethode. Hij paste deze methode vanaf de jaren dertig toe, waardoor zijn kunst enkel met hem geïdentificeerd kan worden. Zodra Dalí infiltreerde in de filmwereld begon hij zijn motieven ook in filmprojecten te verwerken en herhalen.[71] In *Destino* komt dit terug wanneer Dahlia's jurk achter de arm van een oogbol blijft haken (afb. 2).[72] Deze oogbol is afgeleid van de opengeknipte ogen in *Spellbound* (1946), wat oorspronkelijk voor het eerst voorkwam in de oogknipscène van *Un Chien Andalou* (1929).[73]

Dalí's kunst wordt gekenmerkt door haar illusionistische karakter. Een belangrijk herhaald motief van Dalí dat hier aan bijdraagt is het verlaten, uitgestrekte landschap. Dit vormt dan ook de openingsscène van *Destino* en de ruimte waarin de animatie zich afspeelt (afb. 1). De motieven die hier vaak, ook in *Destino*, mee gecombineerd worden zijn lange schaduwen en manipulaties van formaat van objecten en figuren. De objecten uit Dalí's oeuvre – telefoons, schelpen, trappen, klokken – komen ook terug in de animatie (afb. 2, 3).[74] Het motief 'tijd' is in *Destino* niet enkel aanwezig in de vorm van een gesmolten klok of wijzerplaat (afb. 5, 6).[75] Kronos, de personificatie van tijd, speelt namelijk een hoofdrol en ook zijn gezicht smelt.[76] Verder verwijst Dalí's klokkentoren ook naar de tijd, die immer – ook in *Destino* – als morfologische echo gecombineerd wordt met een touw-springende vrouwfiguur (afb. 8, 19, 21).[77] Tot slot komt ook de metamorfose terug in *Destino*. Het moment dat de schaduw van de van de klok in Dahlia's jurk verandert is hier een goed voorbeeld

---

[69] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80?t=1m51s (geraadpleegd 22 februari 2018).
[70] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80?t=1m39s (geraadpleegd 1 maart 2018).
[71] Shanes, *Salvador Dalí*, 128; Fanés, *The Construction of the Image*, 90.
[72] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/rMLVqQDeY58?t=1m50s (geraadpleegd 5 maart 2018).
[73] Fragment uit *Un Chien Andalou* (1929). Youtube: https://youtu.be/SJndr9mRGgE?t=37s (geraadpleegd 5 maart 2018); Fragment uit *Spellbound* (1945). Youtube: https://youtu.be/JyPe1Jahyfo?t=2s (geraadpleegd 5 maart 2018). Zie: Shanes, *Salvador Dalí*, 48; Fanés, *The Construction of the Image*, 119.
[74] Fanés, *The Construction of the Image*, 162.
[75] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/rMLVqQDeY58?t=3m17s (geraadpleegd 3 maart 2018).
[76] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/rMLVqQDeY58?t=1m17s (geraadpleegd 3 maart 2018).
[77] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/rMLVqQDeY58?t=2m19s (geraadpleegd 3 maart 2018). Zie: Finkelstein, *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942*, 195-196. Een morfologische echo is een echo van vormen. In *Destino* komt dit voor bij de klokkentoren en Dahlia met het haar boven haar hoofd, alsof het een springtouw is zoals in Dalí's schilderijen. Daarnaast komt dit ook terug bij de ballerina en de paardenbloem, die een zelfde silhouet hebben.

van (afb. 6, 7, 8).[78] Hierbij was de paranoïde-kritische methode van Dalí van belang, waar de optische illusie onderdeel van uitmaakt. In *Destino* komt dit terug wanneer Dahlia uit het rotsgebergte verschijnt en wanneer het hoofd van de ballerina in een baseball verandert (afb. 4).[79]

2. 2. CONCLUSIE

In dit hoofdstuk werd onderzocht hoe de samenwerking tussen Dalí en Disney er uitzag. Het is hierbij duidelijk geworden dat Dalí's werkwijze als schilder, anders was dan die van Disney als filmmaker. Bij *Destino* werd er geprobeerd een vertaalslag te maken van schilderkunst naar animatie. Toch werd het tijdens de analyse duidelijk dat Dalí de overhand had in de beeldtaal, door de herhaling van zijn surrealistische motieven. Deze motieven van Dalí hebben met elkaar gemeen dat ze gebruikt werden om een brug tussen realiteit en verbeelding te slaan, iets waar ook Disney naar streefde. Het volgende hoofdstuk zal zich richten op welke van deze motieven mogelijk verwerkt konden worden in Disney's animaties van de jaren vijftig.

[78] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80?t=2m25s (geraadpleegd 16 februari 2018); Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80?t=3m50s (geraadpleegd 16 februari 2018).
[79] Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80?t=27s (geraadpleegd 17 februari 2018); Fragment uit *Destino* (2003). Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80?t=5m13s (geraadpleegd 14 februari 2018). Zie: Ross, *Salvador Dalí and the Surrealists*, 106.

3 VAN EUROPESE VERHALEN TOT DISNEY ANIMATIES

Uit het vorige hoofdstuk is gebleken dat er in *Destino* werd gezocht naar een balans bij het combineren van de Disney stijl en Dalí's surrealistische motieven. Zodoende kon Disney ervaren hoe het was om de illusionistische kunst naar de Disney stijl te vertalen. In dit hoofdstuk wordt er onderzocht hoe deze ervaring in de jaren vijftig van pas kwam. Er zal daarom eerst gekeken worden naar de situatie waar Disney zich gedurende deze tijd in bevond en welke verhalen voor zijn animaties zijn gebruikt. Vervolgens zal dit verbonden worden met Dalí's motieven om te kunnen achterhalen welke passend waren om in Disney's animaties van de jaren vijftig te verwerken.

3. 1. DISNEY ANIMATIES VAN DE JAREN VIJFTIG

Na de staking van *Destino* hielden Dalí en Disney contact, omdat ze tijdens de samenwerking een hechte vriendschap hadden ontwikkeld.[80] Zo verbleef Dalí vanaf het voorjaar van 1947 tot begin 1948 in de Disney Studio, waarna hij terugverhuisde naar Spanje.[81] Hierna ging Disney in Europa op zoek naar inspiratie voor een film die *Snow White* moest overtreffen. Na ieder bezoek bracht hij geïllustreerde verhalenboeken mee voor zijn animatoren.[82] Veertien van de zeventien Disney animaties – gemaakt vóór Disney's overlijden in 1966 – zijn dan ook geïnspireerd op Europese sprookjes en verhalen.[83] Disney's *Cinderella*, *Alice in Wonderland*, *Peter Pan* en *Sleeping Beauty* laten zien hoe dit soort animaties bij de jaren vijftig pasten. Gelijktijdig met de onzekere toestand van de Koude Oorlog groeide namelijk ook de Amerikaanse massacultuur, waardoor er op dit gebied behoefte aan geruststelling was.[84] Ondanks Disney's commerciële tegenslagen van de jaren veertig, die tot grote schulden hadden geleid, had zijn overheidswerk hem wel neergezet als 'de Amerikaanse filmmaker'.[85] De creatie van een 'hit' animatie was dus cruciaal voor Disney's imago en het afbetalen van schulden. Het alles-of-niets-besluit luidde als volgt: een prinsessenfilm moest dit waarmaken.[86]

3. 1. 1. DE VERHALEN ACHTER DE JAREN VIJFTIG FILMS

Enerzijds kunnen de onzekere situaties van Disney en Amerika verklaren waarom *Cinderella* – een 'old-fashioned' prinsessenfilm – werd gekozen en succesvol was.[87] Anderzijds kwam dit volgens Al

[80] De daadwerkelijke reden voor de staking van *Destino* is onbekend. Er wordt gespeculeerd dat het te maken had met de hoge kosten die Disney zich niet kon veroorloven in de naoorlogse periode.
[81] Bossert, *Dalí and Disney: Destino*, 81.
[82] Allan, *Disney and Europe*, xiv.
[83] Ibidem, xiii.
[84] Met name de atoomtest door de Sovjet-Unie in 1949 versterkte het gevoel van onzekerheid.
[85] Gabler, *Walt Disney*, 566, 587.
[86] Ibidem, 477.
[87] Shanes, *Salvador Dalí*, 481.

Perkins, verhalenschrijver van Disney, doordat *Cinderella* trouw was aan het originele verhaal en tegelijkertijd de narratieve 'happy end' structuur van de Disney stijl vertegenwoordigde.[88]

Disney's *Cinderella* (1950) is gebaseerd op een verhaal over de ontwikkeling van ongeluk naar geluk en een prins die een mysterieuze vrouw zoekt. De bekendste varianten zijn van Charles Perrault (1697) en de Gebroeders Grimm (1812).[89] Disney ging voornamelijk uit van Perrault's versie, vanwege Grimm's gruwelijke straffen. Daarnaast introduceerde Perrault de pompoenkoets, de goede fee en het glazen muiltje.[90] Een jaar na *Cinderella* kwam Disney's *Alice in Wonderland* uit, dat geïnspireerd was op het verhaal van Lewis Carroll uit 1865 waarin hij kritiek leverde op de moralistische aard van kinderverhalen door de grens tussen 'zin' en 'onzin' centraal te stellen. De etiquette waar Alice zich in Wonderland aan probeert te houden botst met haar nieuwsgierigheid. In de Disney animatie werd dit verhaal met het vervolg *Through The Looking-Glass* (1871) gecombineerd.[91] Hierna bracht Disney in 1953 *Peter Pan* uit. Het verhaal komt van Sir James Barrie's toneelstuk uit 1904 dat over een jongen gaat die nooit volwassen is geworden en drie kinderen meeneemt naar Neverland. Hier speelt zich een eindeloze strijd af tussen Peter en de slechte Captain Hook.[92] Het geheel draait om het belang van jeugd en familie. Tot slot werd in 1959 *Sleeping Beauty* uitgebracht, dat gebaseerd was op Perrault's verhaal uit 1696 en het ballet van Pyotr Tchaikovsky uit 1890.[93] Het gaat over een prinses die door een vloek in een eeuwige slaap valt en enkel door de kus van een prins gewekt kan worden. Bescherming en liefde staan hier centraal.

Bij zowel *Cinderella* als *Peter Pan* werd het originele verhaal geaccentueerd. In *Alice in Wonderland* werden twee delen van een complex fantasieverhaal samengebracht. Dit maakte de animatie chaotisch en onvoorspelbaar. Bij *Sleeping Beauty* had het benadrukken van het verhaal minder prioriteit dan de vormgeving, die de superioriteit van de Disney stijl moest laten zien.[94] Perkins lijkt dus gelijk te hebben gehad over het belang van het originele verhaal, aangezien *Cinderella* en *Peter Pan* in de jaren vijftig succesvol waren, maar de andere twee films niet.

3. 2. DALÍ'S SURREALISTISCHE MOTIEVEN EN DISNEY'S ANIMATIES

Door de verhalen die Disney inspireerden te benoemen, kan er achterhaald worden welke motieven van Dalí bij Disney's animaties van de jaren vijftig passen. In *Destino* is er bijvoorbeeld sprake van metamorfose, wat een kenmerkend aspect uit Dalí's oeuvre is en ook deel uitmaakt van de verhalen

[88] Deze verhaalstructuur bevat een standaard basis: eerst is er sprake van een balans, deze balans wordt eerst positief verstoord, vervolgens negatief verstoord en uiteindelijk weer positief hersteld. Zie: Allan, *Disney and Europe*, 211-212.
[89] Allan, *Disney and Europe*, 200.
[90] Ibidem, 207.
[91] Ibidem, 215.
[92] Ibidem, 218.
[93] Ibidem, 233.
[94] Gabler, *Walt Disney*, 558.

voor *Cinderella* en *Alice in Wonderland*.[95] Dit lijkt dus een geschikt element om te verwerken in Disney's animaties. Daarnaast komt in alle vier de verhalen van de films het element 'tijd' naar voren. Dit wordt in de werken van Dalí duidelijk benadrukt en speelt ook een hoofdrol in *Destino*. Het zou dus niet vreemd zijn als dit motief in de jaren vijftig animaties is verwerkt. Verder staan in de werken van zowel Disney als Dalí de droomwereld en fantasie centraal. Dalí accentueerde de illusionistische kant hiervan door realistische omgevingen en alledaagse objecten met niet-rationele en gedramatiseerde situaties te combineren.[96] Hier was de vergroting en verkleining van figuren en omgevingen een prominent onderdeel van. Aangezien dit in *Destino* werd toegepast, lijkt het mogelijk dat Disney dit vervolgens ook kan hebben toegepast in zijn animaties.

Disney moest in de naoorlogse periode zijn imago als 'de Amerikaanse filmmaker' verscherpen door te commercialiseren, maar tegelijkertijd wilde hij artistieke animaties blijven maken. Het commercialiseren van kunst door de creatie van een 'trademark' werd door Dalí aangepakt door zijn beeldmotieven constant te herhalen en zodoende toe te eigenen. Dit kwam ook terug in *Destino*. Aangezien Dalí's succesvolle methode – om kunst mee te commercialiseren – bekend was bij Disney, is het mogelijk dat hij dit in de jaren vijftig heeft gebruikt.

3. 3. CONCLUSIE

In dit hoofdstuk werd er onderzocht welke motieven van Dalí passend waren om te verwerken in Disney's *Cinderella*, *Alice in Wonderland*, *Peter Pan* en *Sleeping Beauty*. Er werd daarom eerst gekeken naar Disney's naoorlogse situatie en vervolgens naar de verhalen die voor de films gebruikt werden. Het is gebleken dat de motieven van Dalí zoals 'metamorfose' en 'tijd' bruikbaar waren voor het slaan van een brug tussen fantasie en realiteit. Daarnaast passen ze ook bij de originele verhalen. Verder zou er in Disney's droomscenario's ook meer nadruk gelegd kunnen zijn op illusie om de fantasierijke scènes uit zijn voorgaande films te overtreffen. Tot slot zou Disney de herhalingsmethode van Dalí toegepast kunnen hebben, aangezien zijn imago vroeg om een 'trademark'. In het volgende hoofdstuk zal er onderzocht worden of deze motieven van Dalí terugkomen in de Disney animaties van de jaren vijftig.

[95] Fanés, *The Construction of the Image*, 102.
[96] Shanes, *Salvador Dalí*, 201.

4 DISNEY'S JAREN VIJFTIG: DROMEN IN BEELD

Nu het duidelijk is welke beeldmotieven uit Dalí's surrealisme passend waren voor de Disney animaties van de jaren vijftig, zal er in dit hoofdstuk – aan de hand van visuele analyse – onderzocht worden in hoeverre de motieven terugkomen in deze animaties.

4. 1. DE MAGIE VAN DISNEY IN DE JAREN VIJFTIG: VRAAG EN AANBOD

De jaren vijftig waren positief voor Disney dankzij de scherpe marketing, technische excellentie en emotionele impact van zijn films.[97] Hij speelde in op de consumentencultuur en de nationale voorliefde voor nostalgie en utopisme.[98] Zo dienden zijn animaties als een middel voor escapisme in onrustige periodes. Dit was al eerder te zien bij het succes van Mickey Mouse, dat gelijktijdig viel met de Grote Depressie. In de jaren vijftig dienden Disney films als een verademing van de Koude Oorlog.[99] De animaties vertegenwoordigden daarnaast ook de ultieme essentie van entertainment: het verfilmen van een idee en dit vervolgens met genoeg verbeelding presenteren om het publiek emotioneel te betrekken.[100] Verder achtte Disney een andere component van gelijkwaardig belang: het opbeurende gevoel dat de toeschouwers doordringt wanneer ze Disney films kijken. Vanaf de jaren vijftig wilde Disney met zijn entertainment het publiek een geruststelling bieden.[101] De originele verhalen van de animaties waren hierbij van cruciaal belang voor de animatiestijl.[102] Het positieve gevoel dat het publiek tijdens het kijken van de films moest krijgen wilde Disney namelijk creëren met de algehele samenhang – de narratieve 'happy end' structuur – van de film. Het combineren van het originele verhaal met dit magische 'feelgood' aspect maakte de Disney animaties zo geliefd.[103]

Disney's nieuwe benadering van zijn animaties werd dan ook positief ontvangen door de media. Toen *Peter Pan* werd uitgebracht stelden de recensies dat de film de Disney stijl vertegenwoordigde, wat sinds *Cinderella* weer als positief werd opgevat.[104] Beide films voldeden aan de publieke verwachting. Toch verschenen in deze periode ook *Alice in Wonderland* en *Sleeping Beauty*, die minder positief gerecipieerd werden. Disney's *Alice in Wonderland* bestond uit unieke kleurencombinaties om het gekke karakter van de film te accentueren en de complexe verhaalconstructie op de achtergrond te laten.[105] Disney's *Sleeping Beauty* werd geproduceerd met de intentie om het een meesterwerk te maken dat de andere succesvolle prinsessenfilms moest

[97] Wills, *Disney Culture*, 17-18.
[98] Ibidem, 18.
[99] Gabler, *Walt Disney*, 500.
[100] Harrington, *The Disney Fetish*, 67.
[101] Gabler, *Walt Disney*, 470.
[102] Johnston, *The Illusion Of Life*, 512.
[103] Ibidem, 535.
[104] Gabler, *Walt Disney*, 491.
[105] Johnston, *The Illusion Of Life*, 450.

overtreffen en, vanwege nieuwe schulden, veel geld zou opleveren. Dit wilde Disney verwezenlijken door de nadruk op de vormgeving en de prinsessenstijl te leggen en zodoende het verhaal nieuw leven in te blazen. De originele verhalen werden bij deze twee films dus enigszins op de achtergrond geplaatst ten behoeve van de beeldtaal, waardoor ze een onvoorspelbaar karakter kregen.[106] Daardoor verschaften ze niet de geruststelling waar het publiek van de jaren vijftig behoefte aan had.

4. 2. DALÍ'S SURREALISTISCHE MOTIEVEN IN DE DISNEY FILMS VAN DE JAREN VIJFTIG

Bij de analyse van de Disney animaties moet er rekening gehouden worden met de verhaallijn en eventuele afwijkingen hiervan ten behoeve van de vormgeving. Aangezien Disney wel consistent bleef in het slaan van een brug tussen realiteit en fantasie zal er daarom gekeken worden naar Dalí's motieven die in dit opzicht de meeste potentie hebben om in de jaren vijftig films terug te komen.

4. 2. 1. *DE METAMORFOSE*

In *Cinderella*, *Alice in Wonderland* en *Sleeping Beauty* komt de metamorfose expliciet terug in de beeldtaal. Zo zijn de transformaties in *Cinderella* van de pompoen en jurk hier goede voorbeelden van, evenals de rupstransformatie in *Alice* (afb. 9 t/m 13).[107] Deze metamorfoses zijn trouw aan de originele verhalen, maar bij *Sleeping Beauty* is dat niet zo. Toch verandert Maleficent wel op spectaculaire wijze in een enorme draak.[108] Evenals in *Snow White* verandert hier de slechterik van gedaante, maar in *Snow White* is dit naturalistisch uitgebeeld. In *Sleeping Beauty* wordt de transformatie daarentegen gekenmerkt door de overweldigende kleuren en schaduwen (afb. 14 t/m 16).[109] Disney was bij deze animatie dan ook meer gericht op het visuele ontwerp dan het verhaal. De metamorfose lijkt toegepast te zijn om *Sleeping Beauty* binnen het kader van de prinsessenfilms te laten passen, waarbij de transformatie-scènes werden geprezen.[110] Daarnaast kan de scène haar uiterlijke vormgeving te danken hebben aan de ontmoeting tussen Dalí en Disney van 1957 te Spanje. De transformatie-scène van Maleficent lijkt namelijk sterk op de scène 'Night on Bald Mountain' uit *Fantasia* (1940), wat door beide iconen werd beschouwd als de ultieme 'fantastische'

---

[106] Harrington, *The Disney Fetish*, 130.
[107] Fragment uit *Cinderella* (1950). "Transformation of the dress." Youtube: https://youtu.be/HJy8kdNNrvI (geraadpleegd 6 maart 2018).
[108] Fragment uit *Sleeping Beauty* (1959). "Maleficent transforms into dragon." Youtube: https://youtu.be/JmM-XX8atlQ (geraadpleegd 4 maart 2018).
[109] Fragment uit *Snow White* (1937). "Evil Queen transformation." Youtube: https://youtu.be/gpWfgLTRPGo (geraadpleegd 1 maart 2018).
[110] In *Sleeping Beauty* lag de nadruk op het overtreffen van *Snow White* en *Cinderella*, door de succesvolle elementen uit deze animaties bij *Sleeping Beauty* te betrekken. Zo wordt er in de film ook benadrukt dat Aurora de allermooiste is en dat haar lippen rozen tenietdoen. Hiermee wordt duidelijk gemaakt dat ze mooier is dan Snow White. Daarnaast heeft de prins in *Sleeping Beauty* veel meer karakter en zijn de hulpjes niet alleen lief, maar ook nog eens de helden van het verhaal.

film.[111] Na het bezoek aan Dalí werd er besloten dat *Sleeping Beauty* een transformatie-scène zou bevatten.[112] Deze werd vormgegeven door het medium film te gebruiken zoals Dalí dat graag zag: de logische verhaallijn werd overstegen dankzij de technische excellentie van de Disney Studio.

4. 2. 2. *HET CONCEPT VAN TIJD*

Het concept 'tijd' speelt in de Disney films van de jaren vijftig een prominente rol. Zo zorgt de centrale positie van de klokslagen voor de spanningsopbouw wanneer Cinderella het bal voor middernacht moet verlaten.[113] In *Alice in Wonderland* komt de tijd aan bod dankzij het gestreste witte konijn met zijn zakhorloge.[114] In *Peter Pan* belichaamt de krokodil letterlijk de tijd, aangezien hij door een ingeslikte klok een dreigend tikgeluid maakt.[115] Dit komt niet voor in het originele verhaal, maar wel in de animatie. In *Sleeping Beauty* wordt de tijd vertegenwoordigd door het noodlot van Aurora, dat haar achtervolgt door Maleficent's vloek.

Ondanks dat de tijd een belangrijke rol speelt in de animaties en het geïnspireerd kan zijn op Dalí, zou dit ook toeval kunnen zijn. In *Alice in Wonderland* is er echter een duidelijk verband te zien tussen Disney en Dalí. Over het algemeen doet de animatie surrealistisch aan, wat niet vreemd is aangezien John Hench, de voormalige assistent van Dalí voor *Destino* en animator voor de eindversie van 2003, verantwoordelijk was voor de kleur en styling van zowel *Cinderella*, *Alice in Wonderland* en *Peter Pan*. Daarnaast was Dalí tijdens de productie – tussen 1946 en 1948 – in de Disney Studio aanwezig.[116] Door het gebrek aan direct bewijs lijkt er enkel gespeculeerd te kunnen worden over dit verband, maar de exclusieve heruitgave van Lewis Carroll's verhaal uit 1969 toont het tegendeel. Dalí verzorgde namelijk de illustraties en beeldde Alice op het voorblad af met een springtouw, wat een directe verwijzing is naar twee van zijn werken uit 1936 (afb. 17 t/m 21). Dalí liet dit meisje, zowel in zijn kunst als in *Destino*, enkel terugkomen als morfologische echo van de klokkentoren (afb. 8, 19, 21).[117] Door haar als personificatie van Alice te gebruiken lijkt Dalí te verwijzen naar *Destino* en naar zijn connectie met Disney's *Alice*. Zo hebben *Destino* en Disney's *Alice* ook met elkaar gemeen dat beide animaties landschappen uit Dalí's oeuvre bevatten. Zoals in *Destino* het landschap van Dalí's

---

[111] Fragment uit *Sleeping Beauty* (1959). "Phillip fights Maleficent the dragon." Youtube: https://youtu.be/JmM-XX8atlQ (geraadpleegd 7 maart 2018); Fragment 1 uit *Fantasia* (1940). "Night on Bald Mountain." Youtube: https://youtu.be/b756FPiLlp8 (geraadpleegd 7 maart 2018); Fragment 2 uit *Fantasia* (1940). "Night on Bald Mountain." Youtube: https://youtu.be/bP7kE_cncEs (geraadpleegd 7 maart 2018).
[112] Gabler, *Walt Disney*, 300.
[113] Fragment uit *Cinderella* (1950). "Leaving the ball." Youtube: https://youtu.be/Dyl_nW2n528 (geraadpleegd 1 maart 2018).
[114] Fragment uit *Alice in Wonderland* (1951). "Mad watch." Youtube: https://youtu.be/26RTlPgg-tA (geraadpleegd 28 februari 2018).
[115] Fragment uit *Peter Pan* (1953). "Tick Tock crocodile." Youtube: https://youtu.be/vObyTjaUPd4 (geraadpleegd 1 maart 2018).
[116] Bossert, *Dalí and Disney: Destino*, 54.
[117] Fragment uit *Destino* (2003). "Dahlia's dress transformation." Youtube: https://youtu.be/BO8ffgDbM80?t=2m14s (geraadpleegd op 27 februari 2018).

Muchacha saltando la cuerda en un paisaje (1936) voorkomt, is in *Alice* de achtergrond van *La persistencia de la memoria* (1931) aanwezig (afb. 22, 23). Dit schilderij bevat daarnaast ook de wereldberoemde smeltende klokken die hetzelfde model zijn als de klok van het witte konijn (afb. 24). In contrast met het originele verhaal wordt zijn klok in de film tijdens de 'Mad Tea Party' kapot geslagen.[118] Dalí's illustratie van dit hoofdstuk verwijst dus naar de Disney scène en niet naar Carroll's verhaal door zijn smeltende klok hier prominent op de voorgrond te plaatsen (afb. 25).

4. 2. 3. *ILLUSIONISTISCHE DROOMSCÈNES*

Behalve metamorfose en de tijd, spelen de verwijzingen naar dromen ook een belangrijke rol in de Disney animaties. Dit komt op illusionistische wijze terug in Cinderella's dagdromen tijdens het poetsen, waarbij ze omringt wordt door weerspiegelende zeepbellen (afb. 28, 29).[119] Verder belichaamt Alice het algemene droomgevoel, waarbij onlogische situaties opeens normaal lijken. Daarnaast komt dit ook terug in *Peter Pan*, waarin het vliegen naar een droomwereld niet als vreemd wordt ervaren. Verder behandelt Disney ook nachtmerrie scenario's, zoals de surreële achtervolging in *Alice in Wonderland* en Aurora's hypnotische aantrekking tot het spinnenwiel in *Sleeping Beauty* (afb. 26, 27).[120] Deze situaties staan in de originele verhalen niet op de voorgrond, maar door Disney's indrukwekkende animatiestijl wakkeren de scenario's een meeslepend gevoel van fantasie en illusie aan.

Niet enkel de kleur en de muziek droegen hieraan bij, maar ook het opvallende gebruik van Dalí's manipulaties van formaat en oppervlak. Hij deed dit door de plaatsing van figuren tegen een gigantische uitgestrekte vlakte, waardoor de grootsheid van de omgeving hen overmeestert. Disney lijkt dit in de jaren vijftig gecombineerd te hebben met zijn animatieprincipe van inkrimping en uitrekking van figuren. Dit komt duidelijk terug wanneer Alice iets eet of drinkt en op extreme wijze van grootte verandert (afb. 30, 31).[121] Daarnaast veranderen de feeën uit *Sleeping Beauty* continu van grootte (afb. 34).[122] Verder wordt het formaat van de figuren soms ook geaccentueerd door de handeling uit te vergroten, zoals in *Cinderella* wanneer de muizen de sleutel van haar kamer de trap op tillen (afb. 33).[123] Deze situaties worden niet zo expliciet in de originele verhalen genoemd, maar staan bij Disney wel op de voorgrond. Dit valt te verklaren aangezien Hench en Mary Blair (1911-

---

[118] Johnston, *The Illusion Of Life*, 360.
[119] Fragment uit *Cinderella* (1950). "Soap bubbles." Youtube: https://youtu.be/eyDVRNW0RsY (geraadpleegd 3 maart 2018).
[120] Fragment uit *Sleeping Beauty* (1959). "Rose pricks her finger." Youtube: https://youtu.be/N6UYITSXjfc (geraadpleegd 3 maart 2018).
[121] Fragment uit *Alice in Wonderland* (1951). "Drink me" Youtube: https://youtu.be/di7dZwidXZU (geraadpleegd 10 maart 2018).
[122] Fragment uit *Sleeping Beauty* (1959). "The forbidden mountain." Youtube: https://youtu.be/MRHSL_quyDc?t=1m13s (geraadpleegd 11 maart 2018).
[123] Fragment uit *Cinderella* (1950). "Mouses steal key for Cinderella." Youtube: https://youtu.be/g-7_yk3Mp9g?t=7m25s (geraadpleegd 10 maart 2018).

1978) de kleur en styling van deze films verzorgden.[124] Blair erkende net als Hench geïnspireerd te zijn door Dalí's surrealisme en Dalí stelde immers dat film gebruikt moest worden om enkel het uitdragen van een simpel verhaal mee te overstijgen.[125]

4. 3. DE ONTWIKKELING VAN EEN TRADEMARK: HERHALING

In de jaren vijftig trachtte Walt Disney met zijn animaties een opbeurende karikatuur van het leven neer te zetten door de dromen van het publiek tot leven te wekken.[126] Hierbij doelde hij op de creatie van een massa-fantasie: een toegankelijke overgangsruimte waar comfortabel in- en uitgestapt kon worden.[127] In *Alice in Wonderland* en *Peter Pan* wordt deze overgangsruimte letterlijk verbeeld. De avonturen van Alice en Peter draaien immers om het betreden van een andere wereld. *Cinderella* en *Sleeping Beauty* vormen samen de eerste indicatie van Disney's toepassing van Dalí's herhalingsmethode: de creatie van de prinsessenfilmbranche, die begon met *Snow White*.[128] De drie Disney prinsessen worden met elkaar verbonden door hun huishoudelijke taken, passieve slachtofferrol, redding door een prins, zang, dagdromen, een toverspreuk en hun connectie met dieren. Daarnaast zijn de vijanden van de prinsessen allemaal jaloerse vrouwen met een zwart huisdier en dragen ze de kleuren zwart, paars, rood en limoengroen. Dit is niet vreemd, aangezien Disney voor de personages niet alleen naar het verhaal keek, maar ook naar hun persoonlijkheidskenmerken om vervolgens in de kleding te verwerken.[129] Sinds de jaren vijftig dragen alle Disney prinsessen dan ook een eigen karakteristieke jurk waardoor ze van elkaar verschillen, maar tegelijkertijd ook een groep vormen.

4. 3. 1. *HERHALING VAN KLEURENSYMBOLIEK*

De Disney animatoren maakten gebruik van contrasterende kleurpaletten om de verschillen tussen goed en slecht te benadrukken. Hiervoor werd de kleursymboliek afgeleid van de betekenis die in het Westen aan de kleuren wordt verbonden.[130] Zo dragen niet enkel de slechteriken uit de prinsessenfilms zwart, paars, rood en limoengroen, maar is dit algemeen geldig voor Disney's slechteriken.[131] Aangezien de kleur paars gewoonlijk wordt geassocieerd met macht, adel en luxe, dragen de slechteriken met een hoge machtsstatus dan ook paars. De kleur rood staat voor vastberadenheid en passie, wat het toepasselijk maakt voor zowel goede als slechte personages mits

[124] Allan, *Disney and Europe*, 187, 221.
[125] Bossert, *Disney and Dalí: Destino*, 183; Zalman, *Consuming Surrealism in American Culture*, 97; Fanés, *The Construction of the Image*, 212.
[126] Thomas, *Walt Disney: An American Original*, 120.
[127] Gabler, *Walt Disney*, 497.
[128] Allan, *Disney and Europe*, 291.
[129] Johnston, *The Illusion Of Life*, 256.
[130] Ibidem, 222.
[131] Ibidem, 262.

ze niet in dezelfde film voorkomen. Disney gebruikte de limoengroene kleur enkel bij de slechteriken als symbool van jaloezie en omdat het de huid er ziekelijk uit laat zien.[132] De kleur groen daarentegen staat voor veiligheid en groei. De personages in deze kleding maken gedurende het verhaal altijd een ontwikkeling door.[133] De kleur blauw staat voor vertrouwen, loyaliteit en stabiliteit, wat verklaart waarom de meeste goedaardige Disney personages in blauw gekleed zijn. Verder wordt kleur ook gebruikt sfeerindicatie van bepaalde scènes in de films.[134] Zo zijn de kleuren in Neverland en Wonderland feller en gekker dan in de normale wereld in de animaties. Daarnaast komt de kleurencombinatie van roze en blauw – afkomstig van Mary Blair – sinds de jaren vijftig prominent voor in de prinsessenfilms (afb. 32, 38, 40 t/m 45).[135] Blair was dan ook Eyvind Earle's – animator voor *Sleeping Beauty* – grote inspiratie.[136]

4. 3. 2. *HERHALING VAN FIGUREN*

Dalí herhaalde in zijn oeuvre telkens symbolische objecten, waardoor ze uiteindelijk met hem werden geïdentificeerd. In de Disney films is dit ook aan de orde, maar niet op het gebied van objecten. De motieven uit Dalí's schilderijen konden namelijk enkel door Disney worden gebruikt nadat de vertaalslag naar animatie had plaatsgevonden. Aangezien Disney's animaties een narratieve structuur bevatten en trouw moesten blijven aan de gebruikte verhalen, konden niet telkens dezelfde symbolische objecten herhaald worden zoals wel kon bij Dalí's kunst. Objecten waren dan ook geen onderscheidend kenmerk van de Disney animaties, maar de symbolische kleuren en geanimeerde figuren wel.[137] Zo komen de schaduw van Peter en het achteraanzicht van Wendy in *Cinderella* voor, maar omgedraaid komt de schaduw van Cinderella ook in *Peter Pan* terug (afb. 52 t/m 54). Daarnaast is de Cheshire Cat uit *Alice* geïnspireerd op de kat Lucifer uit *Cinderella* en Maleficent op de koningin uit *Snow White*.[138] Verder worden de muizen in zowel *Cinderella* als *Alice* gecombineerd met theeservies en zijn Aurora's goede feeën qua kleur en kleding geïnspireerd op Cinderella's muizenhulpjes (afb. 46 t/m 51).[139]

---

[132] Johnston, *The Illusion Of Life*, 318.
[133] Ibidem, 244.
[134] Ibidem, 303.
[135] Ibidem, 219. Voor conceptillustraties van Mary Blair zie: "The Unsung Concept Artist Behind Disney's Mid-Century Blockbusters." (8 april 2017): Bria Historica: https://briahistorica.com/2017/05/08/the-unsung-concept-artist-behind-disneys-mid-century-blockbusters/ (geraadpleegd 8 maart 2018).
[136] Gabler, *Walt Disney*, 498. Voor conceptillustraties van Eyvind Earle zie: "Eyvind Earle: Artistic Devotion & Distinction in Sleeping Beauty." (16 mei 2014): Walt Disney Museum: https://waltdisney.org/blog/eyvind-earle-artistic-devotion-distinction-sleeping-beauty (geraadpleegd 11 maart 2018).
[137] Thomas, *Walt Disney: An American Original*, 141.
[138] Johnston, *The Illusion Of Life*, 303.
[139] Ibidem, 306.

4. 4. CONCLUSIE

In dit hoofdstuk is onderzocht in hoeverre Dalí's surrealisme terugkwam in de Disney animaties van de jaren vijftig. Disney en Dalí hadden met elkaar gemeen dat ze beide trachtten een brug te slaan tussen realiteit en verbeelding. In deze tijd stond Disney echter onder grote druk om te voldoen aan de publieke verwachting – de behoefte aan ontsnapping en geruststelling – en zich opnieuw te richten op de consumentencultuur. Disney vertaalde in de jaren vijftig de artistieke samenwerking met Dalí naar een commercieel genre waar het publiek zich mee kon identificeren. Zodoende kon Disney artistieke animaties blijven maken, die wel gecommercialiseerd waren. Disney paste Dalí's herhalingsmethode toe op de meest kenmerkende Disney elementen – kleursymboliek, figuren, narratieve structuur, verhaaltypes – om zodoende een 'trademark' te creëren. Hierbij gebruikte hij ook beeldmotieven van Dalí – metamorfose, manipulaties van formaat, uitgestrekte vlaktes, de tijd, illusionistische droomscenario's – die bijdroegen aan het neerzetten van een spectaculaire overgangsruimte tussen werkelijkheid en fantasie.

CONCLUSIE

In deze studie werd er onderzocht in hoeverre het surrealisme van Salvador Dalí een rol heeft gespeeld in de beeldtaal van Disney's *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953) en *Sleeping Beauty* (1959). Er is in dit onderzoek op een andere manier naar de relatie tussen Dalí en Disney gekeken dan in de bestaande historiografie. In tegenstelling tot David Bossert heb ik niet alleen naar de samenwerking voor *Destino* gekeken, maar ook naar bijdrage hiervan aan de beeldtaal van Disney's animaties van de jaren vijftig. Het is opmerkelijk dat er voor dit onderzoek gebruik gemaakt kon worden van veel verschillende wetenschappelijke publicaties, ondanks dat dit specifieke onderwerp nog niet onderzocht is. Kunsthistorici hebben zich namelijk nog niet gericht op het samenbrengen van de losse puzzelstukken, wat ik in dit onderzoek wel heb gedaan.

ONDERZOEK EN RESULTAAT

Uit het onderzoek is gebleken dat Dalí's surrealisme, sinds de samenwerking voor *Destino* in 1946, een rol heeft gespeeld in de Disney animaties van de jaren vijftig. Dat kan herleid worden naar Disney's experimentele periode na de Tweede Wereldoorlog. Hij zocht in deze jaren naar een artistiek en minder commercieel karakter voor zijn animaties. Disney wilde zich explicieter richten op het slaan van een brug tussen realiteit en verbeelding door zijn realistische animatiestijl achterwege te laten. Hij zocht daarom contact met Dalí, die deze brug sloeg door gebruik te maken van gedetailleerde en illusionistische motieven. Dalí zocht ten tijde van dit verzoek naar contacten in Hollywood om zijn surrealisme naar een groter publiek te brengen. Zodoende ontstond de samenwerking voor *Destino* tussen Disney en Dalí.

De samenwerking nam de vorm aan van een animatie in de traditionele Disney stijl met Dalí's surrealisme in de beeldtaal. Aangezien Dalí's werkwijze als schilder anders was dan die van Disney als filmmaker, werd er met *Destino* geprobeerd een vertaalslag te maken van schilderkunst naar animatie. De beeldtaal bestond uit Dalí's surrealistische motieven die hij sinds de jaren dertig continu herhaalde in zijn kunst, waardoor ze zijn 'trademark' vormden. Dalí's meest kenmerkende motieven in *Destino* zijn objecten uit het onderbewustzijn, verlaten landschappen, lange schaduwen, manipulaties van formaat, metamorfose en de tijd. De illusionistische motieven hebben met elkaar gemeen dat ze bijdragen aan de creatie van een overgangsruimte tussen werkelijkheid en fantasie. Dit was dan ook wat Disney met zijn animaties trachtte te verwezenlijken.

Na de samenwerking hielden Dalí en Disney goed contact en moest Disney zich opnieuw richten op het commerciële karakter van zijn films. In Amerika heerste er namelijk onzekerheid door de Koude Oorlog, maar tegelijkertijd groeide ook de consumentencultuur. Daarnaast bevond Disney zich gedurende deze tijd in een dubieuze positie. Enerzijds zat hij diep in de schulden, maar

anderzijds genoot hij een positief imago als 'de Amerikaanse filmmaker' door zijn overheidswerk tijdens de oorlog. Hij leek zich gerealiseerd te hebben dat – om zijn imago te verscherpen en uit de schulden te komen – de artistieke experimenten van de jaren veertig moesten plaatsmaken voor het strategisch inspelen op de consumentencultuur. Het publiek had behoefte aan fantasierijke animaties die Disney's technische excellentie bevatten en in de onzekere tijd een geruststelling en ontsnapping boden. Disney ging in Europa op zoek naar verhalen waar hij animaties van kon maken die *Snow White* moesten overtreffen en voldeden aan de publieke verwachting. Dit heeft geleid tot de creatie van Disney's *Cinderella*, *Alice in Wonderland*, *Peter Pan* en *Sleeping Beauty* in de jaren vijftig. De originele verhalen zijn door Disney aangepast en aangevuld met een narratieve 'happy end' structuur die bijdraagt aan het 'feelgood' element van de animaties, waar het publiek behoefte aan had. Daarnaast gebruikte hij Dalí's beeldmotieven – zoals metamorfose en tijd – die bruikbaar waren bij het slaan van de brug tussen fantasie en realiteit, en die bij de verhalen pasten.

Ondanks de druk waar Disney onder stond om op commercieel gebied te presteren, wilde hij de artistieke kant van zijn animaties hier niet onder laten lijden. Disney lijkt voor de commercialisering van zijn kunst de herhalingsmethode van Dalí te hebben toegepast. Hierin draaide het om continue herhaling van de meest kenmerkende motieven uit het oeuvre, totdat ze onmiskenbaar met hem te identificeren waren. Het vormen van een 'trademark' is bij de Disney animaties terug te zien in de herhaling van Disney's meest succesvolle en kenmerkende artistieke motieven zoals kleursymboliek, de narratieve structuur, muziek en het 'feelgood' element. Daarnaast werd er in de jaren vijftig ook een verhaaltype ontwikkeld en herhaald, waardoor Disney de films *Snow White*, *Cinderella* en *Sleeping Beauty* samen kon brengen onder de overkoepelende categorie van de prinsessenfilms. In deze films komen telkens dezelfde populaire motieven terug, ondanks dat deze niet per definitie in het originele verhaal voorkwamen. Dit was duidelijk het geval bij *Sleeping Beauty*, waarin de succesvolste artistieke kenmerken van Disney's animaties werden samengebracht.

Alhoewel Disney zijn artistieke animaties probeerde te commercialiseren legde hij, ten behoeve van het visuele ontwerp, dus niet altijd de nadruk op het originele verhaal. Het is opmerkelijk dat dit plaatsvond in de periode dat Disney regelmatig contact had met Dalí. Behalve de methode om kunst mee te commercialiseren, had Dalí namelijk ook zijn visie op film aan Disney geïntroduceerd tijdens de samenwerking. Hij zag het overstijgen van een simpele verhaallijn via de technische mogelijkheden van film als de ultieme essentie van het medium. Er kan daarom geconcludeerd worden dat het contact met Dalí Disney heeft doen realiseren hoe film ingezet kon worden als een gecommercialiseerd artistiek medium, waarmee een toegankelijke overgangsruimte tussen fantasie en realiteit gecreëerd kon worden. Het is daarom spijtig dat het publiek uit de jaren vijftig behoefte had aan verfilmde verhalen die Disney juist trachtte te overstijgen.

REFLECTIE EN SUGGESTIES

In dit onderzoek ontbreken enkele bronnen zoals de complete verzameling van schetsen voor *Destino* uit 1946 en briefwisselingen tussen Dalí en Disney. Deze bronnen waren niet digitaal te vinden, noch zijn ze voor mij beschikbaar in bereikbare archieven. De documenten bevinden zich in het Dalí Museum in Florida en het Disney Museum in San Francisco. Daarnaast is er nog niet specifiek onderzoek gedaan naar de invloed van Dalí op de beeldtaal van Disney, waardoor ik zonder theoretisch kader te werk moest gaan. Ondanks dat het zeer interessant was om een leegte in de historiografie te behandelen, wordt het door het gebrek aan wetenschappelijke bevestiging wel moeilijk om bepaalde argumenten te verdedigen. Een vraag voor nieuw onderzoek zou zijn: In hoeverre hebben Salvador Dalí en Walt Disney, in de jaren vijftig, bijgedragen aan het vervagen van de grens tussen hoge en lage cultuur? Als suggestie voor toekomstig onderzoek lijkt het mij interessant om de ontbrekende *Destino* schetsen te onderwerpen aan een diepgaande analyse. Zodoende kan er achterhaald worden in hoeverre het eindresultaat van 2003 overeenkomt met het volledige originele idee. Daarnaast zou er onderzoek gedaan kunnen worden naar de rol van Disney's films in Dalí's surrealisme. Het zou mij niet verbazen als het contact tussen de twee iconen nog veel intensiever was dan tot nu toe werd gedacht.

BRONNENLIJST

LITERATUUR

Ades, D., “Why Film?,” in: Matthew Gale (red.), *Dali & Film*. New York: Museum of Modern Art, 2007.

Allan, R. R., *Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

Barr, A. H., *A Brief Survey of Modern Painting*. New York: Museum of Modern Art, 1934.

Barr, A. H., *Fantasic Art, Dada, Surrealism*. New York: Museum of Modern Art, 1936.

Barr, A. H. (red.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, 3e editie, New York: Museum of Modern Art, 1946.

Bauduin, T. M., “Fantastic art, Barr, surrealism.” *Journal of Art Historiography* 17 (2017).

Bossert, D. A., *Dalí and Disney: Destino*. Glendale: Disney Editions, 2015.

DalÍ, S., *Conquest of the Irrational*. New York: Julien Levy Gallery, 1935.

Dalí, S., *The Secret Life of Salvador Dalí*. New York: Dial Press, 1942.

“Dalí: Crazy Like a Fox.” *Look* (6 oktober 1947): 95-99.

Davidson, M., “Surrealism from 1450 to Dada and Dalí at the Museum of Modern Art.” *Art News* 35 (12 december 1936): 22.

Eggener, K., “An Amusing Lack of Logic: Surrealism and Popular Entertainment.” *American Art* 7, 1993, 4: 30-45.

Eliot, M., *Walt Disney: Hollywood’s Dark Prince*. New York: HarperCollins, 1993.

Fanés, F., *Salvador Dalí: The Construction of the Image, 1925-1930*. New Haven: Yale University Press, 2007.

Feild, R. D., *The Art of Walt Disney*. New York: MacMillan, 1942.

Finkelstein, F., *Salvador Dalí’s art and writing 1927-1942*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996

Gabler, N., *Walt Disney*. Londen: Random House, 2007.

Harrington, S., *The Disney Fetish.* Bloomington: Indiana University Press, 2015.

Hughes, R., *Shock of the New*. Londen: Thames & Hudson, 1991.

Hurwitz, L., “Of Mice and Things.” *Creative Art* 8 (mei 1931): 359-363.

Jewell, A., “Salvador Dalí, Arch-Surrealist, Has One Man Show.” *New York Times* (2 november 1933).

Johnston, O., Frank Thomas, *Disney Animation: The Illusion Of Life*. New York: Hyperion, 1995.

Levy, J., *Surrealism*. New York: Julien Levy Gallery, 1936.

“Marvelous and Fantastic.” *Time* 24 (14 december 1936): 60-62.

“Not a Madman! – Dalí.” *Art Digest* 9 (1 januari 1935): 16.

O’Reilly, J. P., “Joyce and Beyond Joyce.” *Living Age* (31 oktober 1925): 250-253.

O’Reilly, J. P., “Joyce and Beyond Joyce.” *Irish Statesman* (12 september 1936) 5: 17-18.

Pallant, C., *Demystifying Disney: A History of Disney Feature Animation*. Londen: Bloomsbury, 2011.

Ross, M., *Salvador Dalí and the Surrealists: Their Lives and Ideas*. Chicago: Chicago Review Press, 2003.

Ryan, J. G., *Historical Dictionary of the 1940’s*. Abingdon: Roudledge, 2006.

Shanes, E., *Salvador Dalí*. New York: Parkstone International, 2014.

Tashjian, D., *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-garde*. Londen: Thames & Hudson, 1995.

“The American Cult for Surrealism: Dalí.” *Art News* 35 (2 januari 1937): 17-18.

Thomas, B., *Walt Disney: An American Original*. New York: Disney Press, 1994.

Ward, A. R., *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press, 2002.

Wechsler, J., *Surrealism and American Art, 1931-1947*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1977.

“Weird Worlds.” *Commonweal* 27 (1 april 1938): 630.

Wills, J., *Disney Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

Zalman, S., *Consuming Surrealism in American Culture: Dissident Modernism*. Abingdon: Roudledge, 2015.

Zalman, S., “The Vernacular as Vanguard: Alfred Barr, Salvador Dalí, and the U.S. Reception of Surrealism in the 1930s.” *Journal of Surrealism and the Americas* 1 (2007): 44-67.

Zornado, J., *Disney and the dialectic of Desire.* Providence: Iron Diesel Press, 2017.

VIDEOMATERIAAL

Walt Disney Studios, *Alice in Wonderland* (1951).

Walt Disney Studios, *Cinderella* (1950).

Walt Disney Studios, *Destino* (2003).

Walt Disney Studios, *Peter Pan* (1953).

Walt Disney Studios, *Sleeping Beauty* (1959).

WEBSITES

Breton, A., "Manifesto Of Surrealism." Engelse vertaling (1999). The University of Alabama: https://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm (geraadpleegd 19 februari 2018).

"Dada in Art 'Ism, Gains Notice in Exhibition." *Democrat and Chronicle* (3 januari 1937), 39. DAC: https://democratandchronicle.newspapers.com/search/#query=january+3+dada+dali&dr_year=1937-1937 (geraadpleegd 15 februari 2018).

"Disney and Dalí: Architects of the Imagination." Salvador Dalí Museum: http://thedali.org/exhibit/disney-dali-architects-imagination/ (geraadpleegd 1 februari 2018).

"Eyvind Earle: Artistic Devotion & Distinction in Sleeping Beauty." (16 mei 2014): Walt Disney Museum: https://waltdisney.org/blog/eyvind-earle-artistic-devotion-distinction-sleeping-beauty (geraadpleegd 11 maart 2018).

Jímenez Cano, R., "Dalí y Disney, una amistad a prueba de proyectos fallidos." 12 augustus 2015, El País: https://elpais.com/cultura/2015/08/13/actualidad/1439495755_793752.html (geraadpleegd 6 februari 2018).

"Paranoiac-critical Method." MoMA Learning: https://www.moma.org/learn/moma_learning/glossary#paranoiac-critical-method (geraadpleegd 18 februari 2018).

"Salvador Dalí and Three American Surrealists." 23-28 juli 2008. MoMA: https://www.moma.org/calendar/film/614 (geraadpleegd 26 februari).

"Surrealisme." Digitale Bibliotheek voor Nederlandse Letteren: http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03052.php (geraadpleegd 18 februari 2018).

"The Unsung Concept Artist Behind Disney's Mid-Century Blockbusters." (8 april 2017): Bria Historica: https://briahistorica.com/2017/05/08/the-unsung-concept-artist-behind-disneys-mid-century-blockbusters/ (geraadpleegd 8 maart 2018).

AFBEELDINGENLIJST

Voorblad: Afbeelding van Salvador Dalí en Walt Disney in Cadaques, Spanje, 1957, Photograph Collection Walt Disney Family Foundation, ontleend aan: *Huffingtonpost* (6 december 2017). https://www.huffingtonpost.com/2015/04/23/salvador-dali-walt-disney_n_7110096.html (geraadpleegd 18 februari 2018).

Afbeelding 1: Afbeelding van Dahlia verschijnend uit het verlaten landschap met rotsen in *Destino* (2003), 00:00:32. https://www.youtube.com/watch?v=BO8ffgDbM80 (geraadpleegd 20 februari 2018).

Afbeelding 2: Afbeelding van Dahlia met jurk en de oogballen in *Destino* (2003), 00:01:52. https://www.youtube.com/watch?v=BO8ffgDbM80 (geraadpleegd 20 februari 2018).

Afbeelding 3: Afbeelding van Dahlia springend over trap van telefoons in *Destino* (2003), 00:02:06. https://www.youtube.com/watch?v=BO8ffgDbM80 (geraadpleegd 20 februari 2018).

Afbeelding 4: Afbeelding van Dahlia als ballerina in *Destino* (2003), 00:05:24. https://www.youtube.com/watch?v=BO8ffgDbM80 (geraadpleegd 20 februari 2018).

Afbeelding 5: Afbeelding van het smeltende horloge van Kronos in *Destino* (2003), 00:03:46. https://www.youtube.com/watch?v=BO8ffgDbM80 (geraadpleegd 20 februari 2018).

Afbeelding 6: Afbeelding van de lange schaduw van de klokkentoren en Dahlia in *Destino* (2003), 00:02:20. https://www.youtube.com/watch?v=BO8ffgDbM80 (geraadpleegd 20 februari 2018).

Afbeelding 7: Afbeelding van Dahlia met een jurk in de schaduw van de klokkentoren in *Destino* (2003), 00:02:40. https://www.youtube.com/watch?v=BO8ffgDbM80 (geraadpleegd 20 februari 2018).

Afbeelding 8: Afbeelding van Dahlia met haar boven het hoofd als morfologische echo van de klokkentoren in *Destino* (2003), 00:02:55. https://www.youtube.com/watch?v=BO8ffgDbM80 (geraadpleegd 20 februari 2018).

Afbeelding 9: Afbeelding van de pompoentransformatie in *Cinderella* (1950). http://disney.wikia.com/wiki/File:Cinderella-disneyscreencaps.com-5147.jpg (geraadpleegd 1 maart 2018).

Afbeelding 10: Afbeelding van de pompoentransformatie in *Cinderella* (1950). http://disney.wikia.com/wiki/Bibbidi-Bobbidi-Boo (geraadpleegd 1 maart 2018).

Afbeelding 11: Afbeelding van de jurktransformatie in *Cinderella* (1950). https://nl.pinterest.com/pin/548454060842373217/?autologin=true (geraadpleegd 1 maart 2018).

Afbeelding 12: Afbeelding van de rupstransformatie in een vlinder in *Alice in Wonderland* (1950), 01:29:47. https://vidzi.tv/uomcqyl663cq.html (geraadpleegd 6 maart 2018).

Afbeelding 13: Afbeelding van de rupstransformatie in een vlinder in *Alice in Wonderland* (1950), 00:53:28. https://vidzi.tv/uomcqyl663cq.html (geraadpleegd 6 maart 2018).

Afbeelding 14: Afbeelding van de transformatie van de koningin in *Snow White* (1937), https://goo.gl/images/51SVt9 (geraadpleegd 10 maart 2018).

Afbeelding 15: Afbeelding van de transformatie van de koningin in *Snow White* (1937). https://goo.gl/images/ESUpmR (geraadpleegd 10 maart 2018).

Afbeelding 16: Afbeelding van de transformatie van Maleficent in *Sleeping Beauty* (1959). https://goo.gl/images/gXmPvX (geraadpleegd 10 maart 2018).

Afbeelding 17: Kate Sierzputowski, "150th Anniversary of "Alice in Wonderland" Features Rare 1969 Salvador Dalí illustrations" (15 september 2016). http://www.thisiscolossal.com/2016/09/salvador-dali-alice-in-wonderland-illustrations/ (geraadpleegd 24 februari 2018).

Afbeelding 18/19: Salvador Dalí, *Muchacha saltando la cuerda en un paisaje*, 1936, olieverf op doek, 293 cm x 280 cm, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam. http://collectie.boijmans.nl/images/900x450_4230.jpg (geraadpleegd 2 maart 2018).

Afbeelding 20/21: Salvador Dalí, *Alrededores de la ciudad paranóico-critica – tarde al borde de la historia europea*, 1936, olieverf op doek, 46 cm x 66 cm. Afbeelding ontleend aan: Art-Dali. http://art-dali.com/image/artworks/371%20Suburbs%20of%20a%20Paranoiac%20Critical%20Town,%20Afternoon%20on%20the%20Outskirts%20of%20European%20History%201936.jpg (geraadpleegd 22 februari 2018).

Afbeelding 22: Afbeelding van de achtervolging in *Alice in Wonderland* (1950), 01:12:26. https://vidzi.tv/uomcqyl663cq.html (geraadpleegd 26 februari 2018).

Afbeelding 23: Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931, olieverf op doek, 24.1 cm x 33 cm, Museum of Modern, New York. https://www.moma.org/collection/works/79018 (geraadpleegd 1 maart 2018).

Afbeelding 24: Afbeelding van het witte konijn met het zakhorloge in *Alice in Wonderland* (1950), 00:04:58. https://vidzi.tv/uomcqyl663cq.html (geraadpleegd 26 februari 2018).

Afbeelding 25: Anela Muhic, "Alice in Wonderland illustrations of Salvador Dalí", ontleend aan: RGGN (12 juni 2015). https://rgnn.org/2015/06/12/alice-in-wonderland-illustrations-of-salvador-dali/ (geraadpleegd 25 februari 2018).

Afbeelding 26: Afbeelding van de lok naar het spinnenwiel in *Sleeping Beauty* (1959). https://goo.gl/images/iAfnFh (geraadpleegd 8 maart 2018).

Afbeelding 27: Afbeelding van de lok naar het spinnenwiel in *Sleeping Beauty* (1959). https://goo.gl/images/PGpVfC (geraadpleegd 8 maart 2018).

Afbeelding 28: Afbeelding van de schoonmaakscène met bubbels in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/BZMohB (geraadpleegd 4 maart 2018).

Afbeelding 29: Afbeelding van de bubbels van de schoonmaakscène in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/KbcBQA (geraadpleegd 4 maart 2018).

Afbeelding 30: Afbeelding van de grote Alice in *Alice in Wonderland* (1950), 00:21:17. https://vidzi.tv/uomcqyl663cq.html (geraadpleegd 8 maart 2018).

Afbeelding 31: Afbeelding van de kleine Alice in *Alice in Wonderland* (1950), 00:08:28. https://vidzi.tv/uomcqyl663cq.html (geraadpleegd 8 maart 2018).

Afbeelding 32: Afbeelding van de kasteeltrappen in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/zvKYHj (geraadpleegd 27 februari 2018).

Afbeelding 33: Afbeelding van de muizen en de sleutel in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/sBbhy1 (geraadpleegd 4 maart 2018).

Afbeelding 34: Afbeelding van de kleine feeën in *Sleeping Beauty* (1959). https://goo.gl/images/oM2fi8 (geraadpleegd 6 maart 2018).

Afbeelding 35: Afbeelding van Lady Tremaine en Lucifer in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/dwrHYF (geraadpleegd 10 maart 2018).

Afbeelding 36: Afbeelding van de limoengroene ogen van Lady Tremaine in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/tvY1vu (geraadpleegd 10 maart 2018).

Afbeelding 37: Afbeelding van Maleficent en de raaf in *Sleeping Beauty* (1959). https://goo.gl/images/SF96Mg (geraadpleegd 10 maart 2018).

Afbeelding 38: Afbeelding van Captain Hook in *Peter Pan* (1953). https://goo.gl/images/12HHb2 (geraadpleegd 10 maart 2018).

Afbeelding 39: Afbeelding van de Queen of Hearts in *Alice in Wonderland* (1950), 01:00:03. https://vidzi.tv/uomcqyl663cq.html (geraadpleegd 4 maart 2018).

Afbeelding 40: Afbeelding van de dansscène in *Sleeping Beauty* (1959). https://vignette.wikia.nocookie.net/disney/images/7/7c/Sleeping-beauty-disneyscreencaps.com-8643.jpg/revision/latest?cb=20131106210203 (geraadpleegd 1 maart 2018).

Afbeelding 41: Afbeelding van de dansscène in *Sleeping Beauty* (1959). https://vignette.wikia.nocookie.net/disney/images/3/3a/Sleeping-beauty-disneyscreencaps.com-8642.jpg/revision/latest?cb=20131113175058 (geraadpleegd 1 maart 2018).

Afbeelding 42: Afbeelding van de goede feeën en de strijd om de roze of blauwe jurk in *Sleeping Beauty* (1959). https://typeset-beta.imgix.net/rehost/2016/9/13/da5ed5cd-98b1-4b47-8be8-1f17939d3b3e.jpg (geraadpleegd 1 maart 2018).

Afbeelding 43: Afbeelding van de roze jurk in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/WzngJj (geraadpleegd 2 maart 2018).

Afbeelding 44: Afbeelding van de roze en blauwe sfeer in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/9BG854 (geraadpleegd 1 maart 2018).

Afbeelding 45: Afbeelding van de handkus in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/8Qzfbs (geraadpleegd 2 maart 2018).

Afbeelding 46: Afbeelding van de muizen in een theekopje in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/UZMNDN (geraadpleegd 6 maart 2018).

Afbeelding 47: Afbeelding van de muis in een theepot in *Alice in Wonderland* (1950), 00:41:02. https://vidzi.tv/uomcqyl663cq.html (geraadpleegd 6 maart 2018).

Afbeelding 48: Afbeelding van de Cheshire Cat in *Alice in Wonderland* (1950), 00:38:06. https://vidzi.tv/uomcqyl663cq.html (geraadpleegd 6 maart 2018).

Afbeelding 49: Afbeelding van Lucifer in *Cinderella* (1950). https://goo.gl/images/xYLXzA (geraadpleegd 6 maart 2018).

Afbeelding 50: Afbeelding van de helpende vrouwenmuisjes in *Cinderella* (1950). http://cdn.vanityfair.mx/uploads/images/thumbs/201522/8_pesimos_consejos_que_aprendimos_de_las_canciones_de_disney_64882107_640x482.jpg (geraadpleegd 4 maart 2018).

Afbeelding 51: Afbeelding van de drie feeën in *Sleeping Beauty* (1959). https://bechdeldisneyproject.files.wordpress.com/2016/01/sb-stupid-fairies.png?w=748 (geraadpleegd 4 maart 2018).

Afbeelding 52: Afbeelding van de schaduw van Peter Pan in *Cinderella* (1950), 00:58:12. https://putlockerstv.ac/cinderella-1950-full-movie-watch-online-free.html (geraadpleegd 28 februari 2018).

Afbeelding 53: Afbeelding van Wendy Darling uit *Peter Pan* in *Cinderella* (1950), 00:55:03. https://putlockerstv.ac/cinderella-1950-full-movie-watch-online-free.html (geraadpleegd 5 maart 2018).

Afbeelding 54: Afbeelding van de schaduw van Cinderella in *Peter Pan* (1953). https://vignette.wikia.nocookie.net/disney/images/2/25/Wendy-darling-peter-pan-14526335-576-416.jpg/revision/latest?cb=20130424141641 (geraadpleegd 3 maart 2018).

Architecten van de Verbeelding

Salvador Dalí & Walt Disney

Deel 2
Afbeeldingen

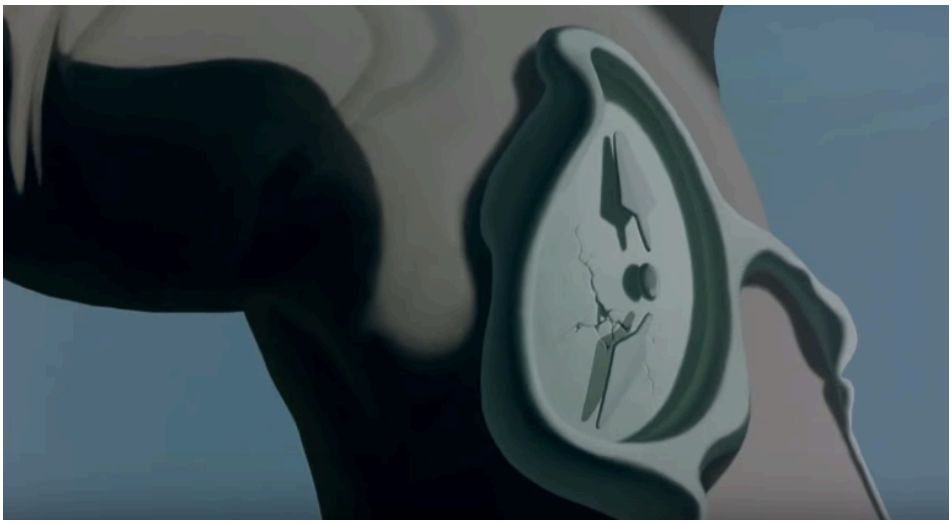
AFBEELDINGEN

Afb. 1: Openingsscène van *Destino* (2003).

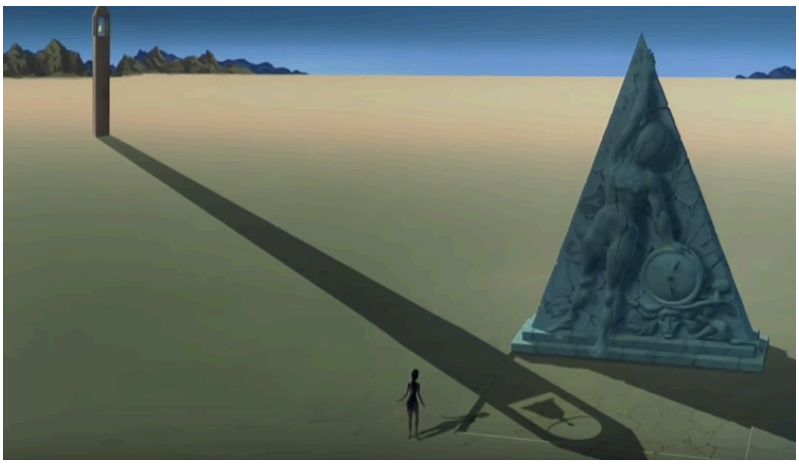
Afb. 2: Scène uit *Destino* (2003): Dahlia's jurk blijft haken.

Afb. 3: Scène uit *Destino* (2003): de telefoontrap.

Afb. 4: Dahlia als ballerina in *Destino* (2003).



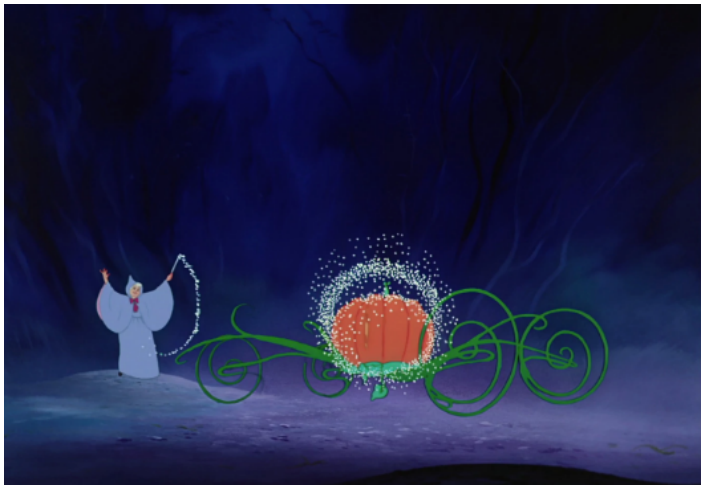
Afb. 5: Het smeltende horloge van Kronos in *Destino* (2003).



Afb. 6: Dahlia in de schaduw van de klokkentoren in *Destino* (2003).

Afb. 7: Schaduw van de klok wordt Dahlia's jurk in *Destino* (2003).

Afb. 8: Dahlia als morfologische echo van de klokkentoren in *Destino* (2003).



Afb. 9: Pompoentransformatie 1 in *Cinderella* (1950).

Afb. 10: Pompoentransformatie 2 in *Cinderella* (1950).

Afb. 11: Jurktransformatie in *Cinderella* (1950).

Afb. 12: Transformatie van de rups tot vlinder 1 in *Alice in Wonderland* (1951).

Afb. 13: Transformatie van de rups tot vlinder 2 in *Alice in Wonderland* (1951).

Afb. 14: Transformatie 1 van de koningin in *Snow White* (1937).

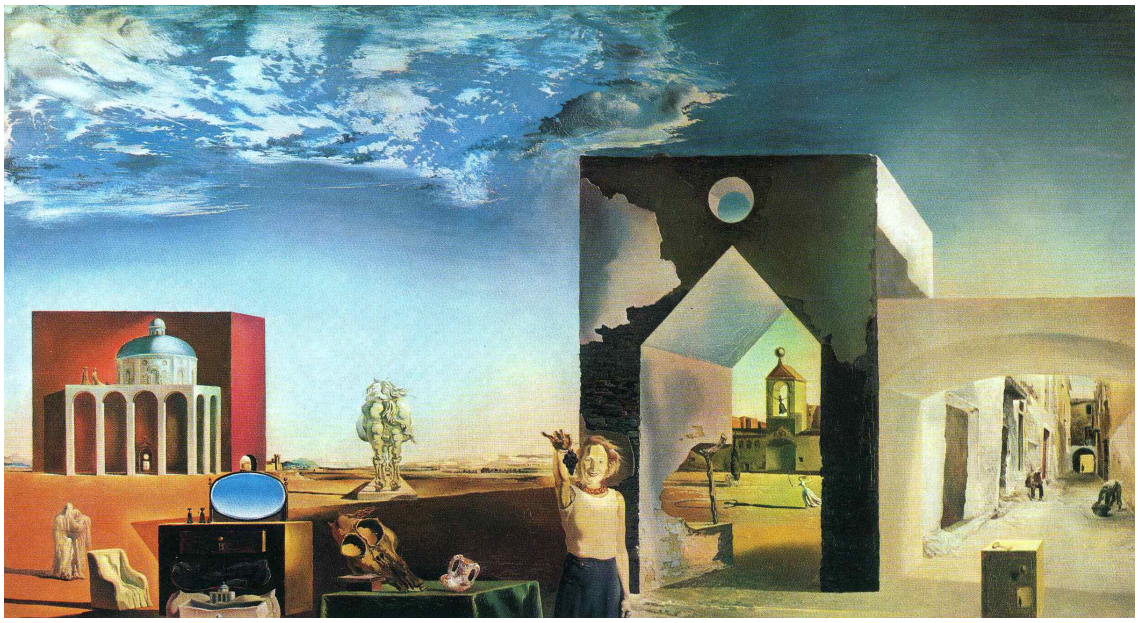
Afb. 15: Transformatie 2 van de koningin in *Snow White* (1937).

Afb. 16: Transformatiefasen van Maleficent in *Sleeping Beauty* (1959).

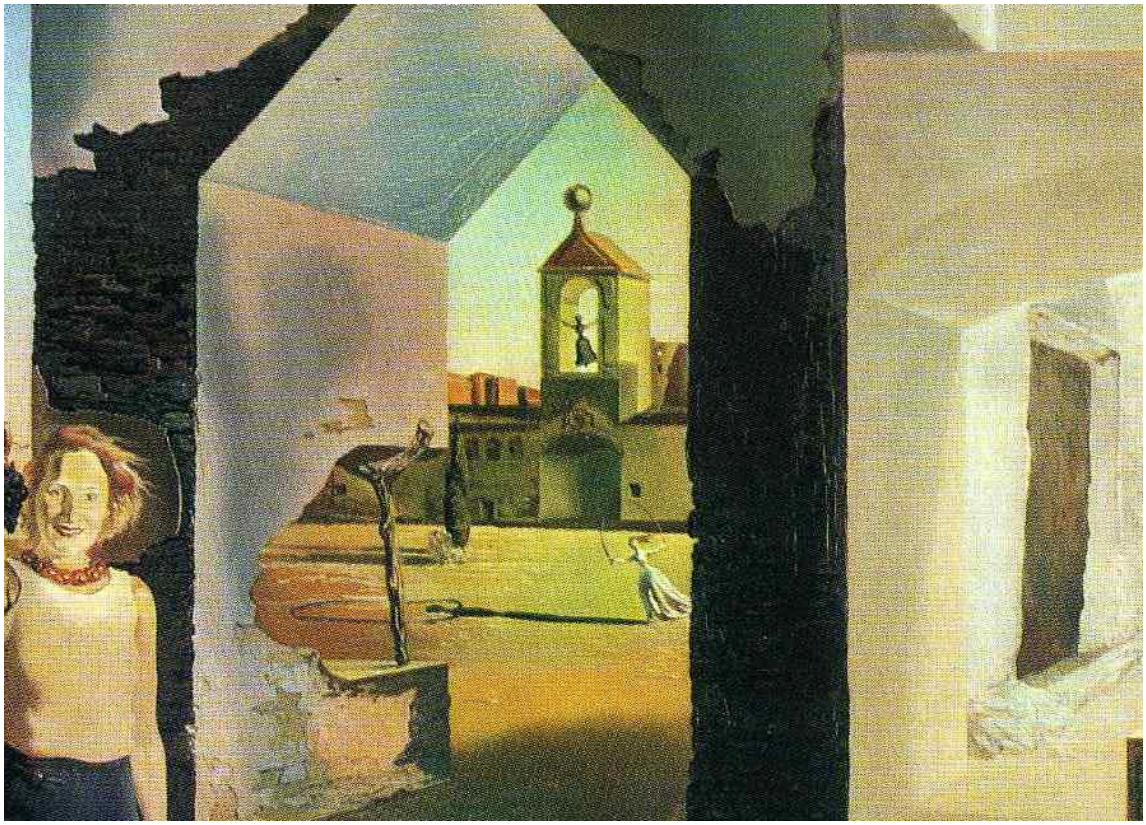
Afb. 17: Salvador Dalí, Voorblad van *Alice in Wonderland*, 1969, vier kleuren ets, 11.5 cm x 17 cm.

Afb. 18: Salvador Dalí, *Muchacha saltando la cuerda en un paisaje*, 1936, olieverf op doek, 293 cm x 280 cm, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam.

Afb. 19: Detail van afbeelding 18.



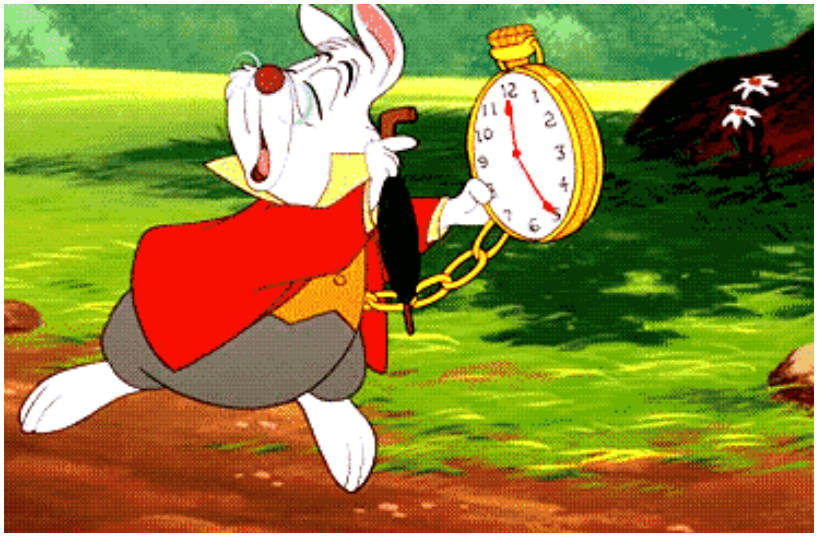
Afb. 20: Salvador Dalí, *Alrededores de la ciudad paranóico-critica – tarde al borde de la historia europea*, 1936, olieverf op doek, 90 cm x 115.5 cm, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam.



Afb. 21: Detail van afbeelding 20.

Afb. 22: Alice vlucht van de Wonderland bewoners in *Alice in Wonderland* (1951).

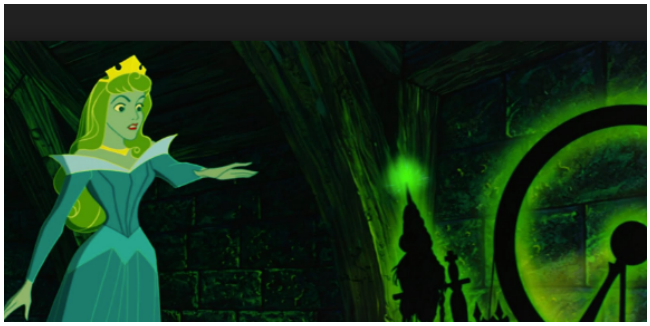
Afb. 23: Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931, olieverf op doek, 24.1 cm x 33 cm, Museum of Modern Art, New York.



Afb. 24: Het witte konijn met het zakhorloge in *Alice in Wonderland* (1951).

Afb. 25: Salvador Dalí, *The Mad Tea Party*, 1969, heliogravure, 11.5 cm x 17 cm.

Afb. 26: Aurora volgt het groene licht in *Sleeping Beauty* (1959).



Afb. 27: Aurora prikt haar vinger aan spinnenwiel in *Sleeping Beauty* (1959).

Afb. 28: Cinderella met zeepbel in *Cinderella* (1950).

Afb. 29: Zeepbellen met weerspiegelingen in *Cinderella* (1950).

Afb. 30: De vergroting van Alice in *Alice in Wonderland* (1951).

Afb. 31: De verkleining van Alice in *Alice in Wonderland* (1951).

Afb. 32: De kasteeltrappen in *Cinderella* (1950).

Afb. 33: De muizen tillen de sleutel in *Cinderella* (1950).

Afb. 34: De verkleining van de goede feeën in *Sleeping Beauty* (1959).

Afb. 35: Lady Tremaine en Lucifer in *Cinderella* (1950).

Afb. 36: De groene ogen van Lady Tremaine in *Cinderella* (1950).

Afb. 38: Captain Hook in *Peter Pan* (1953).

Afb. 37: Maleficent en de raaf in *Sleeping Beauty* (1959).

Afb. 39: Queen of Hearts in *Alice in Wonderland* (1951).

Afb. 40: Dansscène met blauwe jurk in *Sleeping Beauty* (1959).

Afb. 41: Dansscène met roze jurk in *Sleeping Beauty* (1959).

Afb. 42: De strijd om de kleur van de jurk in *Sleeping Beauty* 1959).

Afb. 43: Cinderella in de roze jurk in *Cinderella* (1950).

Afb. 44: Cinderella en de prins op het bal in *Cinderella* (1950).

Afb. 45: De kus van de prins in *Cinderella* (1950).

Afb. 46: De muizen in het theekopje in *Cinderella* (1950).

Afb. 47: De muis in de theepot in *Alice in Wonderland* (1951).

Afb. 48: Cheshire Cat in *Alice in Wonderland* (1951).

Afb. 49: Lucifer in *Cinderella* (1950).

Afb. 50: De muizenhulpjes in *Cinderella* (1950).

Afb. 51: De goede feeën in *Sleeping Beauty* (1959).

Afb. 52: De schaduw van Peter Pan in *Cinderella* (1950).

Afb. 53: Wendy Darling in *Cinderella* (1950).

Afb. 54: De schaduw van Cinderella in *Peter Pan* (1953).