

Volné téma/Obráz oděvem

Natálie Vencovská

Bakalářská práce
2020



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Design oděvu

Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE (projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Natálie Vencovská**
Osobní číslo: **K17049**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Design oděvu**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **Volné téma / Obraz oděvem**

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Prostudování a analýza dostupných materiálů a informací, obrazová příloha, vlastní závěry v minimálním textovém rozsahu 20-25 normostran. Práce pojednává o životě a tvorbě malířky Toyen a zkoumá možnosti využití uměleckého díla pro inspiraci k tvorbě oděvu.

2. Praktická část:

Výtvarné zpracování a realizace finálních návrhů v počtu 5-7 modelů. V praktické části se zaměřím na umělecký sloh Artificialismus a z něj si vyberu konkrétní obrazy, které následně budu přenášet do oděvu. Práce doplním o dokumentační fotografie z procesu tvorby, módními fotografiemi popřípadě krátkým promo videem. Rozsah práce: minimálně 40 normostran. Formát A4. Odevzdám ve 2 stejnopisech v pevné vazbě (1 může být v kroužkové vazbě). Součástí předané písemné práce bude dodání elektronické verze bakalářské práce na Flash disku, který bude obsahovat taktéž samostatné fotografie v tiskové kvalitě z praktické části bakalářské práce. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 DPI, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP, 1992. *Štýrský Toyen – artificialismus 1926 – 1931*. Praha.

BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP, 2003. *Knihy s Toyen*. Praha: Akropolis. ISBN 80-7304-030-1.

Erotická revue 1-3, 2011. Praha: Torst. ISBN 978-80-7215-411-1.

PACHMANOVÁ, Martina, 2004. *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*. Praha: Argo. ISBN 80-7203-613-0.

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Art. Pavel Brejcha**
Ateliér Design oděvu

Datum zadání bakalářské práce: **1. listopadu 2019**

Termín odevzdání bakalářské práce: **15. května 2020**

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



doc. MgA. Kristýna Petříčková, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. listopadu 2019

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 14.5.2020

Jméno a příjmení studenta: NATALIE VENCOVSKÁ'

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Bakalářská práce zkoumá možnosti využití uměleckého díla k tvorbě oděvu.

Teoretická část obsahuje historické souvislosti mezi oděvem a malbou. Společně se zabývá současnými tendencemi v oděvu, kdy mnozí designéři volí cestu spolupráce s umělci nebo jim často umělecké dílo bývá inspirací samotnou.

Praktická část zkoumá, jakými způsoby lze přenést umění vybraného směru artificialismus do oděvní tvorby a současně se zajímá o možnosti způsobů barvení materiálu přírodními barvivy.

Klíčová slova: Toyen, Štýrský, artificialismus, obraz, umění, design

ABSTRACT

This bachelor thesis examines the possibilities of using an art object to create a garment.

The theoretical part contains historical connections between clothes and paintings together with contemporary tendencies in clothing, where many designers choose to cooperate with artists or they often have the work of art as an inspiration itself.

Practical part explores how to transfer the art from artificialistic movement into clothing collection and also investigates possibilities of natural and plant dyeing.

Keywords: Toyen, Štýrský, artificialism, painting, art, design

Děkuji Mgr. art. Pavlu Brejchovi za vždy otevřenou mysl, motivaci a nepřetržitou přítomnost.

Děkuji Overall office za spolupráci.

Děkuji všem krásným duším, které mi s projektem pomohly.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 ŘEMESLO NA HRANICI UMĚNÍ.....	11
1.1 ČÍNSKÉ HEDVÁBÍ.....	12
1.2 KALAMKARI.....	13
1.3 LIDOVÉ VÝŠIVKY.....	14
2 PŘELOMOVÁ AVATGARDA.....	16
2.1 LEON BAKST	17
2.2 FUTURISMUS	18
2.3 SONIA DELAUNAY.....	20
3 Z OBRAZU ODĚVEM	22
3.1 YSL/ MONDRIAN	23
3.2 POP – ART A MÓDA	24
3.3 RODARTE/ GOGH.....	26
4 DESIGNÉR UMĚLCEM, UMĚLEC DESIGNÉREM.....	28
4.1 MARTIN MARGIELA	29
4.2 HUSSEIN CHALAYAN.....	29
4.3 MCQUEEN.....	30
4.4 VIKTOR & ROLF.....	31
4.5 HENRIK VIBSKOV.....	32
5 SPOLUPRÁCE.....	34
5.1 ELSA SCHIAPARELL/ SALVADOR DALÍ	34
5.2 COMME DES GARCONS/ MERCE CUNNINGHAM	35
5.3 RAF SIMONS/ STERLING RUBY	36
5.4 LV/ KABELKY.....	37
II PRAKTICKÁ ČÁST.....	40
6 INSPIRACE.....	41
6.1 ARTIFICIALISMUS	41
7 MATERIÁLY	44
7.1 OVERALL OFFICE.....	45
8 BAREVNOST	46
8.1 BARVENÍ MATERIÁLU	46
9 PROCES TVORBY.....	49

9.1	SILUETY	49
10	VÝSTUP	51
10.1	VIDEO	51
11	KOLEKCE	52
11.1	LOOK 1	52
11.2	LOOK 2	55
11.3	LOOK 3	58
11.4	LOOK 4	60
11.5	LOOK 5	63
III	PROJEKTOVÁ ČÁST	66
12	FOTODOKUMENTACE	67
	ZÁVĚR	82
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	83
	INTERNETOVÉ ZDROJE	84
	SEZNAM OBRÁZKŮ	89

ÚVOD

Jaký je vztah umění a módy? Kde hranice módy končí a přechází v umění? A lze v současné době stále mluvit o jasné hranici? Umění a móda mají mnoho společné už po staletí. Tyto dvě disciplíny vždy pracovaly bok po boku, ale vždy se sebe navzájem jen dotkly. V posledních letech se však střetávají, a kromě blízké spolupráce se začínají prolínat v jedno. Pokud bychom se rozdíl mezi nimi snažili vyjasnit jejich definicemi, k výsledku bychom došli snadno. Vysvětlí nám totiž, že svojí podstatou jsou tyto dva obory každý zcela na jiné straně. Zatím co oděv vznikl primárně za praktickými účely – ochránit nositele či ukázat jeho postavení ve společnosti, umění ustupuje funkci svojí formou. Pokud ale k otázce budeme přistupovat z filozofického hlediska, rozlišit tyto dva světy už tak snadné nebude. Cílem mojí bakalářské práce není najít odpověď, avšak skrze zkoumání vztahu umění a módy, jejich tvůrců či podobností mezi nimi, se budu snažit najít pro mne nejideálnější způsob, jak umělecké dílo přetransformovat do oděvu. Inspiračními díly mi zde budou obrazy z období artificialismu od umělců Štýrského a Toyen.

V teoretické části se budu věnovat realizovaným pracím od 20. století po současnost. Na jednotlivých příkladech budu zkoumat jednak dílčí spolupráce designérů s umělci či konkrétní inspirace daným dílem, ale opřu se i o takové příklady, kdy se profese umělce kryje s designérem.

V praktické části budu vycházet z nasbíraných poznatků, které mi pomohou najít vyhovující způsob přenosu abstraktních obrazů artificialismu. Stejně jako u tohoto směru je i podstatou mojí kolekce princip náhody a lyričnost. Proto jsem si předem zhotovila paletu barev vycházejících z konkrétních obrazů, které docílím vlastnoručním barvením přírodními ingrediencemi. Tento způsob jsem si zvolila i právě kvůli kouzlu nepředvídatelnosti finálního výsledku. Princip náhody chci podpořit i tím, že většina částí oděvů je zhotovena aranžováním. Pro části, které nejsou vyrobeny z barveného hedvábí, jsem využila nasbíraných zbytků textilií od oděvních designérů. Tak se proces výroby stává podstatným činitelem ovlivňující finální vzhled celé kolekce.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ŘEMESLO NA HRANICI UMĚNÍ

Od samého počátku, kdy lidé začali vyrábět textilie, měli potřebu je i různě zdobit, upravovat a zkrášlovat. Způsob zdobení i použité motivy se lišily od kultury ke kultuře a předávali se z generace na generaci. Mnohdy se jedná o velmi stará řemesla, které v současné době ovládá jen velmi málo lidí, nebo už zcela vymizela. Přitom náměty i použitá barevnost většinou nebyly vybírány jen tak. Měly svoji symboliku a mnohdy i duchovní hodnotu. Z barvy či motivu na oděvu tak můžeme vyčíst, kdo byl jeho nositelem, kdy byl vyroben anebo pro jaký účel.

V minulosti byl proces zdobení zcela odlišný těm, které známe z dnešní doby, a každý krok v tomto procesu byl dělán ručně. Ať už se tedy jedná o čínské malby na hedvábí, přírodní barvení textilu či ruční lidové motivy na krojích z Valašska, provázanost umění s oděvem můžeme pozorovat už po tisíciletí v různých obměnách.

Najít historicky první moment, kdy spolupráce oděvu a umění začíná přerůstat ve vztah spojenecký a ne jen sesterský je nemožné. Obě disciplíny vznikly za zcela za opačnými účely. Móda nejdříve byla pouze oděvem a umění se šířilo spíše ve formě řemesla. Úvahy nad jejich propojením či snad úplným spojením se už však také táhnou od dob, které není snadné časově vymezit.

Kdy se tedy z anonymního řemeslníka stává umělec? Podle Lipovetského (2002, str. 119) tento okamžik nastává se zrodem Haute couture. „*Tradiční epocha módy končí, a začíná její moderní, umělecká fáze. Krejčí – couturier se po staletích podřízeného služebnictví stal moderním umělcem, jehož neúprosným zákonem je inovace. Rozchod s minulostí je zřetelný a hluboký: z „rutinního“ a tradičního řemeslníka-krejčího, nyní návrháře, se stal moderní umělecký „génus“.*“

Role se tedy v průběhu historie začali pomalu měnit, střídat, pak opět vracet zpět, až do dnešního momentu, kdy otázku kolem hranic a rozdílů je zcela zbytečné pokládat. Co se však po celá staletí nezměnilo, je důležitost řemesla, která je obzvláště dnes, v rychlém módním světě velmi hodnotné. V této kapitole bych se chtěla dotknout pár vybraných technik, které jsou z mého pohledu velmi zajímavou inspirací pro praktickou část mé práce, ale i důležitou součástí historického odkazu pro současnou oděvně uměleckou tvorbu.

1.1 Čínské hedvábí

Jedním z příkladů využití textilu pro výtvarné umění jsou čínské malby na hedvábí. V dnešní době je tato technika velmi známá a oblíbená po celém světě, avšak Čína, odkud toto staré umění pochází, si stále drží svůj monopol. Během expandování různě po Asii a Evropě už vznikly mnohé obdoby a variace, o to více jsou však ruční čínské originály ceněné. Svého vrcholu malba na hedvábí dosáhla mezi lety 206 př. n. l. – 25. n. l. v Západní dynastii Han. Poprvé utajovaná technika opustila Čínské hranice až ve 2. století a do Evropy se dostala až ve 12. století (Mailer a Zhu ©2020).

Díky svojí lehkosti bylo hedvábí tamními obyvateli využíváno velmi všestranně. V porovnání se dřevem, bambusem nebo kamenem, sloužilo jako plátno pro malbu, a před objevením papíru i pro zapisování.

Možná zcela prvním důkazem o malbě na hedvábí jsou nálezy z hrobky Changsha v Číně, vytvořené v období mezi 475 – 221 př. n. l. Jedná se o dva obrazy, které měli „pomoci“ duším mrtvých přejít do posmrtného života. Zobrazeny jsou na nich postavy zemřelých z profilu, spolu s dalšími symbolickými výjevy jako drak či fénix. Oba motivy jsou zhotoveny pouze v lineární kresbě černou linkou, připomínající kaligrafii. (Richman-Abdou, ©2020)



Obr. 1 Kaligrafické malby na hedvábí z hrobky v Changsha

1.1.1 Gongbi malba

Během historie se vyvinulo mnoho různých technik malby na hedvábí. Vedle klasické kaligrafie je technika Gongbi jedna z nejpoužívanějších a nejpoblárnějších. Také jindy používaný název „pečlivá malba“ už naznačuje, co od této techniky můžeme očekávat. Je charakteristická jemností, přesnými detaily a bohatou barevností. Gongbi většinou vypráví

příběhy a nejčastěji zobrazuje figurální či krajinářské motivy. K docílení jemných tahů je potřeba velmi tenkých štětců, zajišťující přesné linie, které jsou pro Gongbi typické. Po tom, co se dokončí obrysové linie, přijde na řadu vybarvení kontur. Nanášení barev probíhá ve vrstvách a jsou k tomu potřeba dva štětce. Jeden na nanášení barvy a druhý pro její rozmývání. Barevnost odpovídá reálným barvám objektů a neplní žádnou zdobnou funkci (Chinese painting Gongbi, ©2020).

1.2 Kalamkari

Kalamkari je starověké Indické malířské umění, jež se zrodilo pro vyprávění příběhů. Název se skládá ze slov Kalam – pero a kari – práce, doslovně tedy práce perem. Jedná se o ručně malované či tištěné bavlněné textilie, pro které se používá výhradně přírodních barviv.



Obr. 2 Typická Kalamkari malba

Nejstarší dochované nálezy z Pákistánu jsou až 3000 let staré. Největší tradici má v Indii a Pákistánu. Tato technika byla používána primárně pro vytváření narativních svitků a obrazů, v dnešní době je používána ke zdobení indických sárí. Kalamkari malba je velmi detailní a náročná. Proces výroby zahrnuje až 17-23 kroků. Nejprve se textilie ošetří roztokem kravského trusu a bělidla, aby získala jednotnou šedobílou barvu. Aby nedocházelo k rozmazání malby, je tkanina namočena do směsi buvolího mléka a mylobalanů. Poté se dvakrát promyje a usuší na slunci. Místa, která budou mít červenou, fialovou, černou nebo hnědou barvu, jsou obtažena mořidlovou směsí a látka se namočí do alizarinové koupele. Dalším krokem je potřeba látky, s výjimkou částí, které mají být obarveny modře, voskem a ponoření látky do indigového barviva. Vosk je poté seškrábán a zbývající části jsou ručně domalovány (Mathur, ©2020).

V Indii rozlišujeme dvě nejvýraznější používané techniky – Srikalahasti a Machilipatnam. Srikalahasti je ruční malba bambusovým perem a zobrazuje především motivy z hindu mytologie, popisující děje z eposů. Technika Machilipatnam pro malbu využívá místo pera ruční tisk bloky. Barvy na Kalamkari jsou převážně v zemitých tónech. Nejčastěji můžeme vidět indigo, zelenou, oranžovou, vínovou a hořčicovou. Avšak výsledné barvy se mění v závislosti na úpravě látky a kvalitě mořidla (Mathur, ©2020). V současnosti je technika stále používaná pro zdobení sárí, avšak nynější způsoby mají už s původní Kalamkari málo společného. Došlo k celkovému urychlení procesu a malby jsou ve většině případů syntetické.



Obr. 3 Využití Kalamkari v současnosti – Sárí

1.3 Lidové výšivky

V historii byl oděv vždy tvořen primárně za praktickými účely a se zdobením oděvů tomu nebylo jinak. Vzor, jeho umístění i použitá barevnost, každá malá část měla svůj velký význam. I zde platí že „co jiný kraj, to jiný mrav“ a tak mnohdy pod stejným symbolem můžeme vyčíst nespočet různých významů lišících se podle toho, kdo jej zhotovil. K nejstarším a nejrozšířenějším tvarům patří ty, které člověk odpozoroval v přírodě, ať už jsou zobrazeny více realisticky, či jen symbolicky. Mezi nejpoužívanější motivy patří blahonosné, ochranné, milostné či duchovní (Václavík a Voštová, 2009).

Kromě jasně definovaných významů každého symbolu můžeme u lidových výšivek nalézt i odkaz, který je známý až z dob moderního výtvarného umění a to konkrétně zaznamenávání subjektivní rozpoložení autora. Vyšívačky totiž mnohdy do svých výtvorů ukrývali různé osobní informace nebo šifry, kterým rozuměly jen ony. Ruční výšivky tak pro autorky byly stejně hodnotné a osobní, jako v dnešní době jakékoliv umělcovo médium.

2 PŘELOMOVÁ AVATGARDA

První dekáda 20. století dala započnout uměleckému stylu, společenskému hnutí a kulturní revoluci, jinak nazývané avantgarda. Avantgarda se těžko definuje, jelikož se nejedná o jeden konkrétní umělecký směr či myšlenkový proud, avšak avantgardní směry mají mnoho společného. Každý ze směrů, spadající pod avantgardu si kladl jiné cíle, a byl postaven na jiných ideálech. Jisté ale je, že ovlivnila nejen jeden umělecký směr první poloviny 20. století. Většina avantgardních zástupců byla levicově orientovaná a soustředila se především na celkový společenský převrat nebo spíše kolektivní společenské prozření. V roce 1905 byli fauvisté jedni z prvních, kdo začal úmyslně narušovat pravidla o užití barvy, tak i skladby obrazu. Stejně tak i italští futuristé, kteří velebili pokrok stejně tak jako radikální odtržení od všech naučených hodnot. I dílo německých expresionistů dalo vyniknout zjednodušení a odvržení do té doby převládajících titěrností a detailnosti (Máchalová, 2012). Umění avantgardisté chtěli co nejvíce zpřístupnit společnosti a tak dosáhnout svých ideologických hodnot. Propojovali výtvarné umění, hudbu, literaturu ale stejně tak i umění užité, skrze které se dostávali k širšímu publiku. Najednou nejen tvůrce začal přehodnocovat barvu, prostor i hmotu. Proto pokud chceme v historii pátrat po nejpřirozenějším propojení oděvu s uměním, toto období je zcela zásadní. Právě zde totiž nejčastěji najdeme umělce, kteří cestovali od jednoho média k druhému a pro své umělecké vyjádření využívali různé způsoby. Umělci se také střetávali navzájem a tak básníci tvořili po boku malířů a ti zase ovlivňovali umělce jiných žánrů. „*Umělecké myšlení nikdy tak zásadně a rychle nepřevrátilo obecně uznávaná pravidla*“ (Máchalová, 2012). Tato doba dala dokonce vzniknout novému povolání – poradce v záležitosti barev, který podle povahy nositelky určoval, která barva se k ní hodí nejvíce. Nový koncept módy byl postavený na jednoduchosti a dokonale zvládnutém řemesle. Na základě těchto myšlenek, se kterými tehdy operoval i Bauhaus, vznikl aerodynamický, strojově tvrdý stereotyp módy druhé poloviny dvacátých let, tedy štíhlá silueta bez zbytečných detailů (Máchalová, 2012).

2.1 Leon Bakst

„Je to sbohem scénám designovaných malířem, jenž slepě podléhá jedné části jeho práce, kostýmům od staré švadleny, která vkládá falešnou notu do celé produkce, je to sbohem tomu druhu hraní, pohybu, falešných not a toho hrozného a doslovného přehršle detailů, které dělají z moderní divadelní produkce kolekci malých dojmů bez té unikátní jednoduchosti, která vychází ze skutečného uměleckého díla“. Takto sám Bakst okomentoval svoji tehdejší práci pro revoluční baletní představení Balet Russes (V&A, ©2020).



Obr. 4 Kostýmy Leona Baksta pro představení Dafnis a Chloe z roku 1912

Léon Bakst patřil k mladé generaci evropských umělců, kteří byli nespokojeni se scénickým realismem a vyvolali revoluci v divadelním designu. Proslavil se revolučními kostýmy a tvorbou originálních jevištních scén pro legendární taneční uskupení „Ballets Russes“ Serge Diaghileva. Pro první představení Ballets Russes v Paříži, kterým bylo představení Kleopatra, Bakst vytvořil scénu a kostýmy v orientálním stylu, které podtrhlo egyptskou tematiku. Jeho dramatické, inovativní návrhy zdůrazňovali barevnost, násilí a smyslnost, podporující tak exotické téma tohoto baletu i charakter postavy. *„Agresivně smyslný, nespoutaný tanec, nezvykle vzrušující hudba, exotické kostýmy, dráždivě surové, záměrně neumělé dekorace. To vše v grandiózní symbióze bralo dech a způsobilo totální tvůrčí proměnu nejen v této oblasti, nýbrž i ve sféře módy a odívání. Rozchod s minulostí byl nezadržitelný“* (Máchalová, 2012).

Jeho rozsáhlé znalosti a vcítění se do doby a místa mu dovolovaly porozumět duchu dané kultury a převést jej pro divadelní prostředí. Dokonale ovládal barvu, linii i celkovou dekoraci. Jeho kostýmy jsou bohatě zdobené nesčetnými motivy a tvary. Kombinoval husté povrchové zdobení s ruční malbou, výšivkou, vyšívánými ozdobami z perel a korálek a mnoho dalšího (V&A, ©2020).

Byl to právě Leon Bakst jenž výrazně ovlivnil svět avantgardní módy, především co se týče vztahu k barvám a vzorům (Máchalová, 2012).

2.2 Futurismus

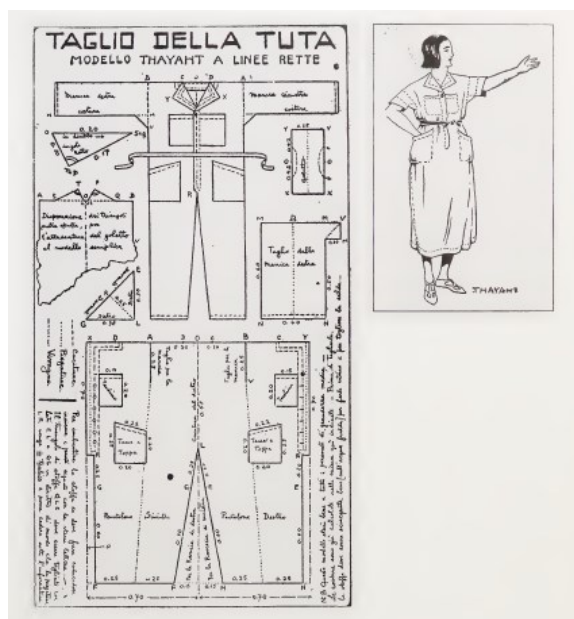
Zakladatel futurismu F. T. Marinetti považoval módu za d'ábelskou, jelikož ženy podléhaly jejímu pokušení. Avšak ve své snaze „futuristické rekonstrukce vesmíru“ a rozšíření umělecké oblasti do každodenního života, nemohli oděv ignorovat. „*Šaty ženy, které jsou jak brilantně zhotoveny a taktéž nošeny, mají stejnou hodnotu jako fresky Michelangela nebo Tizianova Madonna*“ (Stern, c2004, str. 29). Oděv se stal nezbytnou součástí života moderního člověka a cílem futuristů nebylo pouze nahradit jednu módu druhou, ale zničit celý systém kolem ní. Proto začali k módě přistupovat jako k uměleckému dílu, které nikdy neztratí svoji hodnotu. První, kdo opravdu navrhoval a vytvářel reálné oděvy, byl Giacomo Balla, který byl přesvědčený ještě dříve, než ruští konstruktivisté, že oděv může ovlivnit psychiku člověka.



Obr. 5 Zhotovený oblek podle návrhu Giacoma Balli

Jedním z prvních oděvů, který Giacomo navrhl, a jeho žena ušila, byl outfit pro Grethel Löwenstein, který ladil s nábytkem v obývacím pokoji Löwensteinů. Sako bylo bez klopky a stojáčku a pohromadě drželo za pomoci dominantního trojúhelníku, s výraznými bílými obrysy. Stejná linie se táhla podél kalhot a dohromady narušovaly přirozenou ženskou siluetu. Cílem jeho asymetrických tvarů a pronikavých barev bylo dosáhnout dynamického efektu, stejně jako u jeho maleb. Balla se ale chtěl zaměřit především na pánskou módu, jelikož ta doposud neprocházela tolika změnami a nebyla tolik vágní a tak v roce 1914 publikoval manifest „Male Futuristic Dress“ (Stern, c2004).

Šaty podle představ Giacomo Balli byly dynamické, svěží, jednoduché, pohodlné, hravé, praktické ale hlavně transformovatelné. Chtěl, aby se oděv dal snadno přizpůsobit prostředí, především sportu, a tak se šaty pomocí různých aplikací, zapínání a odepínatelných částí daly obměňovat. Tyto modifikátory zásadně změnily vztah mezi oděvem a jeho nositelem, jelikož už déle nebyly jen daným hotovým předmětem, kterému se nositel musel adaptovat (Stern, c2004). Každý je mohl změnit a upravit, ale hlavně vytvořit úplně nové varianty, dle svých představ. Ještě tentýž rok Balla publikoval nový, upravený manifest. Evropa čelila válce a tak se i oděv musel přizpůsobit. Kombinace černé a žluté barvy, jakožto barev Německa, byla zakázaná a novým měřítkem se stala agrese. Přímí vztah módy a Futuristické malby sepsal v roce 1920 Vincenzo Fani v manifestu „Futurist Manifesto of Woman's Fashion“. Dalším přínosem futuristů pro svět módy byl návrh univerzálního oděvu „Tuta“ Ernesta Thayahta, který byl velmi blízkým předchůdcem overalu.



Obr. 6 Pánská kalhotová a i dámská verze Tuta se sukní od Ernesta Thayahta

Tuta mohl být nošen kýmkoliv a kdykoliv, čímž měl za úkol smazat veškeré hranice mezi třídními vrstvami. Principy Tuta byly komfort, jednoduchost a sterilita, takže i jeho barevnost byla strohá, bez jakýchkoliv ozdob. Oděv byl tak jednoduchý, že si jej mohl vyrobit kdokoliv a tak se během pár dní prodalo více než tisíc stříhů na jeho výrobu. I přes svoji univerzálnost. Tuta nebyl zamýšlen jako unisexový oděv, proto Thayaht navrhl ještě verzi pro dámy se sukní místo kalhot (Stern, c2004).

2.3 Sonia Delaunay

Mezi jedny z nejdůležitějších osobností, jenž změnili vztah módy a umění byli manželé Delaunayovi. Sonya Delaunay se začala zajímat o oděvní design v návaznosti na svoji uměleckou tvorbu, kdy se svým manželem Robertem experimentovali se „simultánní“ malbou (Stern, c2004). Ovlivnění fauvistickou paletou s vysokým nezájmem o dekorativnost, manželé propagovali abstrakci Orfismu. Ten se soustředil na formu, barvu a rytmus aby komunikoval a využil „simultánnost“ (Singer, ©2009-2020). V roce 1913 Sonia vytvořila svoji ikonicky proslulou „Robe simultanée“, do které promítla všechny tyto aspekty. Šaty byly vytvořeny technikou patchwork, kombinovaly různé textilie jako hedvábí a samet. Použité prolínání primárních a sekundárních barev dalo vzniknout efektu iluze pohybu zobrazené na látce. Horní část šatů je rozdělena na poloviny, které dále byly rozděleny tak, aby representovaly abstraktní kubistickou malbu. Střih šatů perfektně sleduje linie těla, zvýrazňujíc jeho tvar. Jeho struktura je vizuálně rozložena tvary trojúhelníků, vlnek, klikatých linií, soustředěných kruhů, obdélníků a kosočtverců v čistých a jasných barvách (Simultaneous Fashion : Sonia Delaunay, 2018). Kontrast těchto barev měl za účel propojit linie těla a oděvu v jedno.



Obr. 7 Robe Simultanée

Jelikož dynamismus byl jeden z hlavních cílů Orfismu, toto živé médium, tělo, bylo ideální, jelikož jeho kinetika ještě zdůrazňovala dynamický efekt dané kompozice na šatech.

Techniky, které Sonia používala, vždy podléhaly teoriím Orfismu. Ráda kombinovala kožich a tkaninou, či kov, který přidal k celkovému dojmu ještě i hmatový smysl. V roce 1927 byla Sonia Delaunay pozvána, aby přednášela na Sorbonnské univerzitě. V jejím projevu „The Influence of Painting on Fashion“ (Vliv malířství na módu) Sonia vykreslila paralelu mezi evolucí moderního malířství a osvobozením oděvu od akademizmu couturiérů, prohlašujíc, že by konstrukce a střih šatů měly být vytvářeny paralelně s jejich zdobením (Stern, c2004).



Obr. 8 Sonia a přítelkyně v oděvech z její dílny

3 Z OBRAZU ODĚVEM

Umění i móda si prošly od doby svého vzniku velkými proměnami. Jednou oslavovány, podruhé zas zatracovány. Přes všechny rozdíly a různorodé definice však vždy šly bok po boku a především v posledních desetiletích mezi nimi hranice padají a podávají si pomocnou ruku. Od vzniku haute couture už to nejsou jenom umělci, co začínají skrze svoji tvorbu komunikovat různé myšlenky. Oba světy mají mnoho společného a tak není divu, že i jejich zástupci mají ke své tvorbě navzájem blízko a jak tomu bylo i v minulosti, přímo i nepřímo se ovlivňují. Například i v architektuře můžeme vidět, že se styly často opakují, jenom s drobnými obměnami. A tak také není překvapivé, že oděvní designéři často „zaloví do hlubin“ umělecké historie a inspirují se již existujícím dílem. Vzdávajíc hold velkým umělcům, designéři stále častěji vytvářejí kolekce, které se odkazují ke konkrétním uměleckým výstupům. Přece jen i oděv není na začátku ničím jiným, než prázdným malířským plátnem, které oživí až ruce tvůrce. A tak, právě díky oděvním designérům můžeme zakusit jaké to je obléknout si Van Goghovi „Slunečnice“ či Mondrianovu geometrickou „Kompozici II“.

Zcela nových rozměrů vztah umění a módy nabývá v 60. letech 20. století právě s ikonickou kolekcí Yves Saint Laurenta. V této době se vzpurná mládež snažila najít svoji identitu. Vyrůstajíc v poválečné prosperující společnosti, oplývali nemalým množstvím peněz a iluze nositelného umění se pro ně rychle stala novým východiskem jejich identity (Colar, 2018). Saint Laurent si dobře uvědomoval, že je potřeba přijít s něčím novým (Moss, 2018).

Rozmach a uchycení tohoto fenoménu měl i jiné příčiny. Kromě dokonale přeneseného uměleckého díla totiž v této dekádě zaznamenáváme i rozmach industrializace společnosti. Pop kultura se dostává všude a stává se masovou. Tím se nejen umění ale i móda stávají dostupnějšími pro širokou veřejnost a přestávají být pouze elitářskou záležitostí. Začíná se rozvíjet dialog mezi designérem a nositelem. Fenomén, jenž v té době můžeme spatřovat i v umění (Arts, 2009). Od tohoto momentu můžeme pozorovat, že móda se stává médiem pro vyjadřování konceptů a myšlenek a současně pozorujeme zrod nové větve umění – performance. Umělci tak začínají přebírat médium od designérů - lidské tělo. V rámci masovosti a industrializace zároveň trh začíná být lačný po neustálé změně a originalitě. Dva prvky, které mnohdy bývají příčinou spolupráci i v dnešní podobě. Díky globalizaci, a s ní spojenou volností, se stává hledání identity, vztahu mezi tělem, individuálností a společností, velmi aktuálním.

3.1 YSL/ Mondrian

Vztah k umění měl Yves Saint Laurent už od dětství a už brzy našel způsob, jak jej přenést i do jeho tvorby. Byl to právě blízký vztah k umění, který ho inspiroval k tvorbě jedné z nejvíce ikonických kolekcí jeho kariéry – „Mondrianovi kolekce“. Použitím stejné palety barev a zachováním geometrické kompozice YSL dokázal dokonale přenést Mondrianův rukopis na oděv. Obrazy Piet Mondriana tak odstartovali celoživotní propojení Saint Laurentovi tvorby s uměním (Colar, 2020).

Kolekce, sestávající se z osmdesáti modelů je často označována jako „Mondrianova kolekce“, i přesto, že odkaz k Mondrianovi nese pouze oděvů šest. Toto označení je však důkazem jejich kulturní síly, jelikož právě těchto šest modelů zadalo začátek celoživotního dialogu mezi módou a uměním (Moss, 2018). Všech šest kousků se od sebe mírně liší, avšak všechny mají stejný základ. Vyrobeny z vlněného žerzeje, s délkou po kolena, bez rukávů, kulatý průkrčník a rovná silueta mírně do tvaru A (Colar, 2020). Tyto všechny prvky zajistily Saint Laurentovi ideální médium pro přenesení Mondrianových geometrických barevných bloků.



Obr. 9 Nalevo šaty od YSL inspirované obrazem Pieta Mondriana (vpravo)

Ale stejně jako Mondrianovi obrazy, i šaty YSL jsou složitější a komplexnější, než by se na první pohled mohly zdát. Stříhově velmi jednoduché šaty jsou důkazem Saint Laurentovi krejčovské geniality, kdy veškeré švy i záševky jsou ukryty v promyšleném členění v rámci barevných bloků. Kolekce, inspirovaná například ještě tvorbou Serge Poliakoffa či Kazimira Maleviche, zasáhla nejen umělecký a módní svět, ale dala započnout zrodu ready-to-wear

jak ho známe dnes. Je to potvrzení, že i o módě se může diskutovat a přistupovat k ní, jako k umění a že jediné šaty mohou vzbudit touhu celého světa (Moss, 2018). YSL šaty totiž demonstrovaly to, že móda může pracovat i s prvky umění a být taktéž avantgardní (Arts, 2009).

Brzy poté, co měla v roce 1965 tato kolekce premiéru, se celosvětově prodalo přes milion „Mondrianových“ šatů. Rozruch, které tyto šaty vzbudily, povzbudil YSL k tvorbě řad kolekcí v podobném duchu. Inspirace uměním však touto kolekcí u YSL teprve započala. Zanedlouho, v roce 1966, vytvořil velmi významnou kolekci inspirovanou Pop – Art a poté v roce 1980 zase přišel s kolekcí, která vycházela z maleb Pabla Picassa. Umění YSL uměl se světem módy propojit mnoha způsoby a součástí jeho tvorby bylo po zbytek jeho života (Colar, 2020).

3.2 Pop – art a móda

Odvážný, barevný, srozumitelný. Pop – art se od svého vzniku v 50. letech stal ikonou a symbolem pro masovou kulturu. Stejně tak jako vznikající umění i móda tehdejší doby chtěla odstranit elitářství a stát se dostupnější pro mladou demokratickou společnost (Dačić, ©2013-2018.).

Během éry pop – art kultury sami umělci často přebírali roli oděvního designéra. Klasické médium vyměnili za lidské tělo a své práce převáděli do oděvu. Avšak především v tomto období si byly kruhy designérů a umělců blíže než kdy dříve (MacCorquodale, ©2020), a tak ani klasičtí oděvní návrháři nezůstávali pozadu a skrze svoji tvorbu šířili myšlenky této kultury dál.

3.2.1 YSL A/W 1966

Blízký vztah k umění YSL znovu potvrdil už rok po úspěšném představení „Mondrianových šatů“. V roce 1966 totiž přišel s kolekcí, která byla inspirována Pop – artem. Tato kolekce byla úplně první, která se tímto hnutím inspirovala (Lessi, 2018). Dnes, bohužel, už ne tolik známé šaty vzdávaly hold tomuto uměleckému hnutí, dvě z nich konkrétně umělci Tomu Wesselmannovi. Pro tyto oděvy si opět zvolil vlněný žerzej a vizuálně se kolekce podobala té, kterou vytvořil rok před tím. Kolekce byla plná barevných bloků, výrazných barevných

kombinací a rovných siluet, typických pro tuto dobu. Stejně jako Pop – art měla být především oslavou mládí, ale zároveň dostupná široké veřejnosti.



Obr. 10 Kolekce YSL inspirovaná umělcem Tommem Wesselmannem

3.2.2 JCDC SS 1984

Rozpoznat tvorbu Jean-Charles de Castelbajaca není vůbec těžké. Jeho tvorba, hravá a vždy barevná, totiž vypadá jako exploze fantazie malého dítěte. Především výrazná barevnost jeho prací mu vysloužila přezdívku „ Král všeho nekonvenčního“ (Kwun, ©2020). Multidisciplinární umělec usiluje nejen o vytváření oděvů, ale o spojení všech uměleckých aspektů. Pro rozhovor s Ann Binlot řekl: „ Strávil jsem celý svůj život začleňováním umění do módy“ (©2020). Jeho ručně malované materiály výrazně ovlivnily fenomén „nositelného umění“ osmdesátých let (Templeton, 2013). Z popové kultury si Castelbajac přebírá jak loga, tak i celé předměty (Kwun, ©2020). Castelbajac během života spolupracoval s pop – artovými ikonami jako Keith Haringem ale i Andy Warholem, jehož dílo „Campbell’s Soup Cans“ bylo motivem pro jednu z nejvýraznějších oděvů JCDC tvorby.



Obr. 11 Kolekce 1984 jako reakce na konzum i s plechovkou Campbell od A. Warhola

3.2.3 Gianni Versace S/S 1991

V kolekci S/S 1991 Gianni Versace skloubil svoji lásku k módě a umění. Dominovala jí paleta primárních barev a pestré a výrazné vzory, které jsou pro jeho tvorbu typické. Pro tuto přehlídku si vypůjčil hned dva velmi výrazné motivy. Kromě spolupráce s časopisem Vogue, se kterým vznikly speciální potisky s motivem časopisu tohoto časopisu, vzdal Versace hold pop-art éře a s nimi i tvorbě Andy Warhola. Hedvábné šaty vykládané klenoty s potiskem motivu Marilyn Monroe, který Warhol ve své práci často opakoval. Hravá a odvážná kolekce definovala módu devadesátých a své místo dostala i v Metropolitním muzeu v New Yorku (McCorquodale, 2015).



Obr. 12 Kolekce inspirovaná Pop – artem od Versaceho

3.3 Rodarte/ Gogh

Imaginativní svět Kate and Laura Mulleavy, zakladatelek značky Rodarte se často nachází na hranici s kýčem. Eklektické kombinace opulentních krajk a až příliš velký nádech ezoteriky jsou aspekty, které sestřím bývají často vytýkány. I přesto se pro kolekci S/S 2012 rozhodly zpracovat velmi těžké téma, a to inspiraci dily Vincenta van Gogha. Rodarte nebyly první, kdo se jeho prací inspiroval. Díla Van Gogha můžeme vidět například u značek Dior, Moschino, Dries van Noten či Maison Margiela. Sestry Mulleavovi však byli první, kdo jí věnoval celou kolekci. Laura Mulleavy po přehlídce řekla: „Vliv tahů Van Goghova štetce jsme vložili do každého kusu. Barevná paleta, výšivky, návrhy. Při každém rozhodování jsme se samy sebe ptaly: Mohlo by toto být součástí Van Goghovy malby?“ (Chan, 2020).

Nejzřetelnějším odkazem byl motiv Slunečnic, který se objevoval buď v tištěné podobě či výšivce, rozptýlený po hedvábném krepu či nebesky modrém plátnu, zatím co víry fialové a modré z Hvězdné noci se objevily nejdříve jako potisk a posléze i v rámci textury na lemu šatů (Chan, 2020).



Obr. 13 Díla malíře Van Gogha převedené do oděvu značkou Radarte

4 DESIGNÉR UMĚLCEM, UMĚLEC DESIGNÉREM

Hranici mezi módou a uměním může narušit už samotné uchopení zvolené formy. Už dávno neplatí, že umělecké dílo je umístěno pouze na plátně a oděv už postupně přestává být vázán na tělo. Umělec si tak jako svůj prostředek může zvolit právě lidské tělo a na straně druhé designér často tvoří něco, co uměleckým dílem je, či ho dokonce přesahuje. Šaty jako nábytek Husseina Chalayana, přehlídky v duchu performance od Alexandera McQueena či propracované koncepty a variabilní modely Martina Margiela nám toho jsou důkazem. Zajímavé je, že tito designéři jsou převážně z Evropy či Asie. Jedním z důvodů může být fakt, že evropská móda se vyvíjela v širším výtvarném kontextu zahrnující muziku, architekturu, film a umění. To v knize „Fashion and Imagination: About Clothes and Art“ označuje Karin Schacknat jako „Gesamtkunstwerk“, v překladu „totální práce umění“ (Arts, 2009).

Naprosto důležitým milníkem pro změnu vnímání vztahu umění a módy byl zrod performance. Ta totiž přinesla i naprosto nový pohled na tělo, které bylo doposud vyjadřovacím prostředkem pouze pro návrháře. Je to právě konec 20. století, kdy oděvní designéři boří jeden stereotyp za druhým a koncept už není jenom věcí umění. Na začátku nového milénia móda nabývá statusu moderní formy kulturní zábavy. Módní domy hledají způsoby, jak zaujmout a performance, či jiné alternativní prezentace se stávají nedílnou součástí módního světa a samotný oděv začíná být upozadřován celkovému dojmu z této prezentace. Zde ale nepřetržitá snaha o udržení pozornosti zákazníka nekončí a přesouvá se s produktem až do prodejen. Produkt samotný pak zde přestává nabývat na své důležitosti, jak je tomu například i Centrum Prada v New Yorku. Je to souhra architektury, umění, designu, kdy zážitek z produktu je důležitější, než jeho vzhled (Arts, 2009).

Naprostou samozřejmostí se v posledních letech stává i to, že velká muzea skupují či si zapůjčují módní designéřské skvosty, které se tak nachází po boku velkým uměleckých děl. A jsou to právě muzea a umělecké kruhy, kde se nejčastěji skloňuje otázka hodnoty módy (Arts, 2009). Možná je však na čase, aby na tuto otázku odpověděli sami zákazníci.

4.1 Martin Margiela

Sedmý člen Antwerpské šestky, Martin Margiela, je jeden z otců konceptuální módy, jak ji známe dnes (Schneier, ©2020). Belgický designér často zpochybňoval představy o tom, co je to ideální oděv. Označení „Bansky módy“ (Elan, ©2020) nedostal jen kvůli své vždy skrývané identitě, ale i pro kontroverzní koncepty, které jeho tvorbu doprovázely. Margielova tvorba byla vším, jen ne nudnou či tradiční. Od založení svojí vlastní značky v roce 1988 Margiela strávil dvě dekády přepisováním módního slovníku – „cigaretové“ rameno, ikonické „Tabi boot“, či nezapravené švy, barvou postříkané povrchy a předělávání vintage kousků na nové. Neustále zpochybňoval normy luxusu – zejména během jeho nekonvenčních přehlídek, které se konaly na neobvyklých místech jako v opuštěné stanici metra či v obchodu Armády spásy. Poprvé Margiela začal experimentovat s proporcemi a velikostmi oblečení již v roce 1990 (Bedard, 2018), avšak nejkomplexněji tento experiment prezentoval v rámci svojí „XXXL show“ pro A/W 2000. Ta se konala v opuštěném nákladním vlaku, odstaveném na nákladní rampě. Margiela pro tuto přehlídku nechal oděvy vyrobit v italské velikosti 78, aby tak dosáhl jeho deformace na drobném těle modelky (Woo, ©2020).



Obr. 14 A/W 2000 Martina Margiely

4.2 Hussein Chalayan

Mezi další designéry/umělce můžeme zařadit i Husseina Chalayana. Ten od začátku až do konce vždy komunikuje velmi těžké, závažné a často politicky zabarvené koncepty (Oakley Smith a Kubler, 2013).

Je také známý pro svůj nekonvenční přístup k materiálům a zapojování technologických elementů, které propojují svět módy, techniky, architektury, divadla, nábytku i filmu. Jeho prezentace mají většinou podobu performance či instalace. Konceptně zaměřená byla i přehlídka A/W 2000. Chalayna pro tvorbu této kolekce inspirovala zpráva o kosovských válečných uprchlících. „Kolekce byla o tom, jak v době války musíte opustit svůj dům a snažíte se zároveň uchránit svůj majetek“ (Blanchard, ©2020). Přehlídka byla koncipovaná do bílé místnosti, naaranžované jako obývací pokoj, ve kterém po straně stály čtyři židle a konferenční stolek. Z těch poté modelky začali svlékat potahy, aby z nich vznikly šaty. Pozůstalé židle se pak složili do tvaru cestovního zavazadla, fungující jako parafráze migrace uprchlíků.



Obr. 15 Modelky sundávají potahy z křesel, které následně přetvoří na oděv

4.3 McQueen

Alexander McQueen je bez pochyby jeden z nejvýznamnějších návrhářů v historii. Je však také jedním z hrstky návrhářů, který si zároveň vysloužil status umělce. Jeho tvorba už na první pohled není ničím, co bychom znali z klasických přehlídkových mol. Vtahuje diváka svojí teatrálností, haute couture zpracováním i punk-gotickým nádechem. McQueen však vždy ve své tvorbě šel ještě dál. I přesto, že už samotné modely byly naprosto výjimečným uměleckým dílem, celkový dojem z nich vždy doplnil ještě o provokativní, konceptně zaměřené prezentace, které kombinovaly umění divadla, hudby a filmu. Nikdy tuto část nepodcenil, nýbrž naopak až prezentace samotná divákovi poskytla ucelený pohled a vysvětlení návrhářovi myšlenky. Vždy, když měl svět dojem, že McQueen už nemá čím překvapit, návrhář jim tuto myšlenku vyvrátil. Jak McQueenův designérský odkaz, tak jeho skoro mýtický příběh vzestupu z chudého prostředí na post uměleckého ředitele Givenchy a

zakladatele vlastní velmi úspěšné značky, byly oslavovány bezprostředně po jeho smrti (Oakley Smith a Kubler, 2013). Stejně tak i posmrtná výstava „Alexander McQueen: Savage Beauty“ v Metropolitním muzeu v New Yorku zajistila už tak tak významné místo mezi předními designéry 21. století. McQueen oblékal ženy, především aby je posílil a sám o své tvorbě mluvil jako o jakési formě brnění pro moderní ženu (Oakley Smith a Kubler, 2013). Umění pro něj bylo neustálým zdrojem inspirace. V roce 2001 představil kolekci s názvem „VOSS“, která byla inspirována fotografií „Sanitarium“ od Joel-Peter Witkina. McQueen zde opět porušil veškeré stereotypy vnímání krásy ve světě módy. Doprostřed celého dění totiž umístil obézní ženu, fetišistickou spisovatelku Michelle Olley, která dominovala průhlednému skleněnému boxu.



Obr. 16 Michelle Olley při představení kolekce „VOSS“

4.4 Viktor & Rolf

Po zadání jmen těchto designérů do internetového vyhledávače můžeme zjistit, že nejsklovanější slovo ve vztahu k nim je „umění“. Není tak divu, že výstava, která se na jejich počest konala v roce 2018, nesla název „Viktor & Rolf: Fashion artist 25 years“ (Le Caer, ©2020). Jak říká Oakley Smith (©2020), mistři couture jsou označováni za umělce na základě jejich složitých a technicky náročných designů, stejně jako na základě performativní povahy jejich přehlídek. Do rozhovoru s Oakley Smith sami designéři také říkají: „Prezentace je důležitou součástí vývoje konceptu, na kolekci i na prezentaci myslíme jako na jedno. Od dob, kdy jsme začínali, zamýšleli jsme naše oblečení jako autonomní kusy. Nemysleli jsme na člověka nebo nositelnost jako takovou, ale využívali módu jako prostředek pro vyjádření našich myšlenek, takovou laboratoř kreativity“ (©2020). Toto potvrzuje i přehlídka A/W 2015 v galerii Palais de Tokyo pojmenovaná „Nositelné umění“,

kdy Viktor & Rolf vytvořily oděvy, které následně transformovaly do obrazů a soch. Modely byly inspirovány holandskou „zlatou dobou“ v 17. století a technikou akční malby. Bylo to právě pět modelů, které se ve finále změnilo z oděvu na objekt visící na zdi, jejichž sofistikovanost v průběhu přehlídky vzrůstala. Kolekci dominovaly masivní zlaté a stříbrné rámy, stejně tak jako laserem vyřezávaný žakár a nášivky (Verner, ©2020).



Obr. 17 Viktor & Rolf při sundávají z modelky oděv, který vzápětí pověsí na stěnu ve jako obraz

4.5 Henrik Vibskov

Móda Henrika Vibskova je velmi snadno rozpoznatelná – uvolněná, textilně a řemeslně zdatná. Jsou to ale až samotné prezentace, které zajišťují nezapomenutelnost každé jeho přehlídky. Vibskov nerozlišuje mezi módou, uměním a scénografií. Kromě toho, že vytváří čtyři kolekce ročně (Voet, ©2020), taky hraje v kapele a společně s Andreasem Emerniusem tvoří umělecké duo The Fringe Project. Toto umělecké duo v letech 2007 – 2009 vytvořilo deset různých instalací, objektů, performance, videí a autoportrétů, zkoumající iluzi, povrch a pohyb. Tyto média však Vibskov dále přenáší i do prezentací své oděvní tvorby. Vše, co dělá, má jen jediný cíl: vytvořil si vlastní surrealistický vesmír, kde limitem je nebe (Voet, ©2020). Pro magazín Scandinavian traveller řekl: „Snažím se věci, co dělám, příliš neanalyzovat, jelikož by jim to mohlo ublížit. Největší rozdíl je, že móda musí být flexibilní a funkční ale i přesto dost technická“ (Olsson, 2016). I přesto, že je designér známý svými minimalistickými střihy, show, které jeho módu prezentují, jsou vždy velmi originální a extravagantní. Zdá se, že pro Vibskova je pohyb či lidský element pro prezentace zásadní.

Kromě promyšlených instalací jsou téměř vždy součástí přehlídek i performeři, kteří dotváří téma celé přehlídky. I jeho tvorba podléhá propracovaným konceptům, jako například u kolekce A/W 2016, která byla zasazena do surrealistické kuchyně vytvořené z látkových salámů. Set inspirovaný filmem „Šunka, šunka“ sám designér popisuje jako *„temné a pochmurné zkoumání moderní společnosti, která se vypořádává s otázkou morálky a hédonismu, ve které se v budoucnu maso stane historickou legendou díky narůstajícímu zájmu o vegetariánství“* (Ioannou, ©2013-2020).



Obr. 18 Detail scény pro A/W 2016 imitující řeznictví

5 SPOLUPRÁCE

Se zrychlujícím se světem a trhem lačným po neustále nových podnětech, se i módní průmysl musel přizpůsobit. Díky tomu jsme stále častěji svědky spolupráci módních domů s renomovanými umělci, kteří pomocí své kreativity ožíví často již staré a nudné kousky. Bohužel ne vždy tato spojení vznikají jen za záměrem podpory neznámého umělce či designéra. Jsou to velmi promyšlené spolupráce, které často doprovází nápadité marketingové kampaně, které mají přilákat nové zákazníky, mnohdy dokonce z jiných cílových skupin, netypických pro danou značku.

5.1 Elsa Schiaparelli/ Salvador Dalí

Pokud bychom se chtěli v historii dohledat dua, jenž dalo vzniknout formátům uměleckých spoluprací i dnešní doby, určitě bychom došli k jménům Salvador Dalí a Elsa Schiaparelli. Tvorba současnice Coco Chanel byla hravá, sofistikovaná a vždy promyšlená do nejmenšího detailu. Elsa Schiaparelli byla známá svým propojením se surrealistickým hnutím a uměleckými spolupracemi s jeho zástupci. Jean Cocteau stál za zrodem mnoha šatů Elsou vytvořených, Man Ray si ji často vybíral jako modelku a Albert Giacometti ji vyráběl bronzové knoflíčky (Cain. ©2020). Známa je ale především právě díky spolupráci s dalším surrealistou, Salvadorem Dalím. Oba dva věřili, že vždy musí přijít s něčím novým a šokujícím. Spolupracovat začali v roce 1934 a od té doby spolu vytvořili oděvy, malby, šperky a jiné objekty, dokazující uměleckou symbiózu dvou velikánů své doby (Fazzare, ©2020). V roce 1936 Dalí přichází s malbou „The Anthropomorphic Cabinet“ kde zobrazuje ženu, jejíž hrudník je sestaven ze zásuvek šatníku. Elsa vzápětí vytváří šaty s kapsami, které připomínají malé zásuvky i s plastovými rukojeťmi. Rok poté Elsa přichází s jedním z jejich nejznámějších výtvorů, konkrétně kloboukem ve tvaru boty.



Obr. 19 Klobouk ve tvaru boty

Surrealisté si celkově rádi hráli se záměnou původních účelů věcí a hledali pro ně účely nové. Často si proto volili části lidského těla, které beze smyslu umísťovali do zcela nových kontextů a tak se stalo i to, že Elsa pro botu, která je vždy nošená na noze, našla nové umístění – hlavu. Inspirací jí byla i konkrétní fotografie Dalího, který je zachycen, jak pózuje se svojí botou na hlavě. Nejvýraznějším kouskem z produkce „Schiaparelli a Dalí“ patří asi šaty s motivem humra na sukni. Jinak obyčejným šatům s karmínovým opaskem dominuje malba humra, který je umístěn v místech rozkroku, podle Dalího proto, že je symbolem smyslnosti (Fazzare, ©2020).



Obr. 20 „Lobster dress“ aneb šaty inspirované dílem Salvadora Dalího

Dalším společným výtvozem jsou třeba „Skeleton dress“, pro které se Elsa inspirovala Dalího skicou, kde jsou ženě pod tenkými šaty vidět žebra a pánev. Vytvořila dlouhé šaty z černého rayonu, na kterém pomocí vycpávek zvýraznila na ženském těle vybrané části kostry, včetně hrudního koše i pánve (Cain. ©2020).

5.2 Comme des Garçons/ Merce Cunningham

V roce 1997 choreograf Merce Cunningham přizval návrhářku Rein Kawakubo, zakladatelku značky Comme des Garçons, ke spolupráci, jejíž výsledkem bylo taneční představení „Scenario“. Pro oba dva to bylo něco nového. Cunningham nikdy nespolečně pracoval s oděvním designérem a pro Kawakubo to byla první tvorba oděvu pro tanec či divadlo (Reynolds, ©2000-2017). Ve stejné době Kawakubo, známá porušováním

tradičním představ o módě a ženskosti a propagátorka konceptuální a revoluční módy, vytváří kolekci „Dress Meets Body, Body Meets Dress“.



Obr. 21 Taneční představení Scenario s kostýmy od Rei Kawakubo

Oděvy, které zde představila, jsou výchozí pro kostýmy k představení „Scenario“. Aby vyhovovaly tomuto médiu, přizpůsobila látku a švy tak, aby se tanečnici na pódiu mohly pohybovat co nejsvobodněji (Vestoj, 2014). „Móda byla dost nudná a to mě štvalo. Chtěla jsem udělat něco velmi výrazného, byla to reakce. Chtěla jsem vytvořit tělo“ (Carpenter, ©2020). Oba umělci pracovali nezávisle na sobě. Tak design a funkčnost kostýmů nebyly podřízeny praktičnosti pro tanec a staly se důležitým činitelem výsledného vzhledu představení. Kolekce je koncipována jako výzva ideálu těla a jeho hranic. Hrající si s představou přidávání a obměňování přirozené formy pro vytvoření krásy. Ve výsledku tak oděv ovlivňuje tanec samotný, jelikož tanečnici se musí přizpůsobit jeho formě. Křivky kostýmů od Kawakubo jdou ruku v ruce s přehnanými a výraznými pohyby Cunninghama a kostýmy se stávají stejně důležité, jako sami tanečnici (Vestoj, 2014). Oděvům dominovaly pěřové vycpávky, které vytvářely různě velké boule na těle tanečníků. Změnily jejich přirozené proporce, vnímání vlastního těla a prostoru a tak i samotný pohyb. Tanečnici pak samotné setkání těla a kostýmu ještě zintenzivní a „Scenario se stane synergií formy a prostoru“ (Carpenter, ©2020).

5.3 Raf Simons/ Sterling Ruby

Jak říká Megan Johnson: „Jsou tu spolupráce mezi módou a uměním a pak je tu Simons a Ruby“ (©2020). Konceptuální umělec, který je považován za jednoho z nejvýraznějších

umělců dneška a původně vyučení interiérový designér, který kombinuje sofistikovanou módu s přesahem do uměleckého světa. Kreativních spoluprací můžeme vidat čím dál více, avšak co je mezi Simonsem a Rubym je něco daleko většího, než jen komerční spojení dvou samostatných jednotek. Během svého více než patnáctiletého vztahu spolu pracovali na nejednom projektu. Prvním produktem uměleckého dua byl nově otevřený obchod Rafa Simonse v Tokyu, který Sterling Ruby designoval. Už rok poté se tato dvojice opět spojila a dala vzniknout první společné oděvní kolekci. O pár let později se Raf Simons inspiroval Rubyho obrazy, podle kterých dal vytvořit textilie v rámci jeho první kolekce pod módním domem Dior (Richardson, ©2020). Zatím však nevýraznějším produktem jejich spolupráce byla přehlídka F/W 2014. Bylo zde možné vidět práci s kolážemi, oversize siluety, hru se slovy a potisky a také, stejně jako v kolekci z roku 2009, bělené textilie. Výsledkem byla kolekce, která kombinovala signifikantní prvky obou tvůrců, kteří je dokázali spojit v jeden fungující celek. Vše dotvářela Rubym vytvořená scéna, kterou pokrývaly vycpané pytle z amerických vlajek, jenž Ruby využíval ve své předchozí tvorbě (Richardson, ©2020).



Obr. 22 Modely ze společné kolekce F/W 2014

5.4 LV/ kabelky

Podle módního kurátora Oliviera Saillarda žádný jiný módní dům nemá tolik vlivu na práci a pověst umělce způsobem, jakým jej má právě Louis Vuitton (Oakley Smith a Kubler, 2013). První oficiální propojení této značky s uměním bylo v roce 1988, kdy LV pověřil přední světové umělce zhotovením řady hedvábných šátků. Poté opět v roce 1996 značka oslovila šest umělců, včetně Vivienne Westwood, Azzedine Alaïa, Manolo Blahnika a

Helmut Langa, aby přetvořili svým osobitým stylem jejich slavné logo. Když byl v roce 1997 uměleckým ředitelem jmenován Marc Jacobs, započala vlna uměleckých spoluprací, o kterých se mluví dodnes. I přesto, že syntéza módního domu a uměleckého světa může zavánět komercí, jedná se o nehmotnou a symbolickou investici značky. Louis Vuitton spolupracuje převážně se současnými etablovanými umělci, kteří jsou na vrcholu své kariéry. Sám Marc Jacobs označuje tyto spolupráce jako způsob, jak umění dostat k širší veřejnosti, jelikož si spotřebitel v rámci produktu kupuje umělecké dílo. I přesto, že umělci musejí zachovat design dnes už ikonických produktů, dostávají velký prostor pro svoji kreativitu. Tak mohou v těchto kolekcích využít tradice a zvyků ve prospěch výrazných barev, grafiky a hravosti (Palmitessa, 2012). Od začátku tisíciletí módní dům přizvává umělce ke spolupracím skoro každý rok. Mezi nejúspěšnější patří například spolupráce s Julie Varhoeven (2002), Richardem Princem (2008) a Yayoi Kusama (2012) (Oakley Smith a Kubler, 2013).



Obr. 23 Kabelka ze spolupráce s Yayoi Kusamou

5.4.1 Takashi Murakami

Nejznámější spoluprací se však stala ta s Takashi Murakamim. Toho v roce 2003 kreativní ředitel Marc Jacobs oslovil, aby redesignoval slavné LV logo. Nejdřív jen Murakami převedl logo do zářivých barev na černé a bílé pozadí. Později však tuto řadu rozvinul a přidal motivy jako květy třešní, postavičky z kreslených anime filmů či plyšové zvířátka. Toto propojení vysoké a nízké kultury je pro Murakamiho typické. Je zakladatelem uměleckého hnutí „Superflat“, které kombinuje grafický design s hyper-konzumerizmem

japonské společnosti. Pro obchody, kde se tato kolekce prezentovala, vytvořil Murakami také instalace, které dotvářely celkovou estetiku projektu (Oakley Smith a Kubler, 2013).



Obr. 24 Kabelka ze spolupráce s Tukashi Murakamim

II. PRAKTICKÁ ČÁST

6 INSPIRACE

„Jsa přímým nástrojem přírody, stal se prostředníkem nové květeny, pro kterou země před ním nenašla vhodného klimatu“.

Ať už se jedná o českou či zahraniční, avantgarda je mým velmi oblíbeným obdobím umělecké scény. Proto když jsem narazila na jeden výrazný obraz od umělkyně Toyen ve zlínské galerii, bylo rozhodnuto. Moje inspirace pro bakalářskou práci bude tvorba právě této umělkyně. Toyen sleduji už delší dobu. Ať už je to jen samotný fakt, že jde o ženu umělkyni, v tehdejší době docela vzácné, originální techniku nebo náměty, se kterými pracovala, její tvorba mě vždy fascinovala. Proto jsem byla nadšená, když mi osud v době, kdy jsem hledala ideální námět pro tuto práci, připravil zrovna její obraz.

Inspirovat se samotnou umělkyní jsem nechtěla, raději jsem si pro inspiraci vybrala její tvorbu. Ta však zasahuje do tolika rozličných směrů a přes její život nabyla mnoho podob, musela jsem si tedy vymezit období, ze kterého budu vycházet. K některým jsem inklinovala více, k některým méně, volba artificiálního období však byla nezpochybnitelná.

6.1 Artificialismus

První manifest Štýrského byl dvoustránkový úvodník *Obraz* v časopisu *Disk* (1923). Tento typograficky originální manifest obsahoval všechny rysy tehdejších avantgardních projevů. Předcházela mu obálka, které dominoval velký černý kruh, jelikož Štýrský stejně jako Teige, chápal obraz jako strojově rozmnožitelnou „konstruktivní báseň světa“ (Srp a Bydžovská, 1992). Štýrského *Obraz* neobsahuje mnoho podobností s manifestem artificialismu, který byl zveřejněn o 3 tři roky později – zatím co *Obraz* a jeho záměry směřovali do budoucnosti, artificialismus se obracel spíše do minulosti. Ve dvacátých letech získávala lyrická poezie na popularitě a stejně tak i Štýrský nacházel jediné východisko v prolnutí obrazu s poezií. Odmítal intelektuální a racionální stránku umění, kdy obraz má být pouze nástrojem poezie. Lyričnost Štýrský neviděl ve volbě námětů, nýbrž v jejich formálním pojetí, když obraz označil za poezii zraku. *Obraz* podle Štýrského neměl být ničím jiným, než poezií. Kolem roku 1925 Štýrský předznamenal začínající artificialismus, když v rámci imaterializace přestával předměty přímo zobrazovat (Srp a Bydžovská, 1992).

Artificialismus se objevil v době, kdy Devětsil procházel jistým názorovým bezvládím a vstupoval do své závěrečné etapy. Jako u vrstevníků z Devětsilu, rané snahy artificialismu vycházely převážně z Kubismu, sdílené tvarosloví se však lišilo prostorovým záměrem

Kubismu. První díla Štýrského se vyznačovala velmi jemnou barevností, kterou postupem času ještě zjemňoval. Štýrský a následně pak i Toyen, se zabývali tvorbou obrazových básní, jakožto artificialismus byl uměleckým ekvivalentem tehdejšího Poetismu. Jedním z principů artificialismu bylo silné zdůraznění vzpomínky, přičemž tato vzpomínka není vázána na paměť. Je jakýmsi „básněním“ beze slov. Artificialistům nešlo o stvoření abstraktního obrazu, ale o proces mnohem závažnější, pracující s „abstraktním vědomím reality“ (Srp a Bydžovská, 1992)

Pod heslem artificialismu připravili Štýrský a Toyen v říjnu 1926 výstavu ve svém ateliéru, která měla takový ohlas, že ještě téhož roku se mohli těšit z výstavy samostatné, a to v galerii d'Art Contemporain v Paříži. Mezi díly, která zde Toyen představila, se objevuje nový typ obrazu, kde je puristické tvarosloví narušeno naivizujícím motivem. „*Tak hned v rané fázi artificialismu můžeme vidět, že tito dva autoři se sice shodují v názoru na umění, avšak se podstatně liší svým naturelem.*“ (Srp a Bydžovská, 1992, str. 7) Během tohoto období měli Štýrský a Toyen možnost připojit se k některému z hlavních uměleckých proudů, které se v té době v Paříži formovaly – geometrická abstrakce nebo začínajícímu surrealismus. Avšak Štýrský, známý svým individualismem dal impuls pro opačné rozhodnutí, a to založení vlastního uměleckého směru. Uchýlil se k jedné z taktik avantgardy tím, že nadcházející etapu označil za nový „ismus“, ale zároveň popřel avantgardní strategii, když předem odmítl další následovníky (Srp a Bydžovská, 1992).

Hlavním pilířem artificialismu bylo naprosté ztotožnění malířství s poezií – „*malíř se stává básníkem, dávajíc barvu a tvar citové představě*“ (Srp a Bydžovská, 1992, str. 8). Hledali a vymýšleli nové malířské techniky, potlačující hmotnost barev, umožňující co nejjemnější barevné přechody a obohacení barevnou škálu o dosud nepoznané odstíny. Karel Teige označil vzniklé obrazy za ultrafialové a Vítězslav Nezval psal o čtvrtónové paletě, která zároveň se čtvrtónovou hudbou zjemňuje smyslové vnímání. Jednou z technik bylo stříkání barev přes síť, šablony či jiné předměty. Inspiraci také nacházeli v Man Rayových fotogramech, které vytvářely optické šerosvitové básně. Obrazy artificialismu bývaly často přirovnávány k mikrofotografiím se záběry podmořského světa. Jelikož chtěli vytvořit „*novou a nevinnou výtvarnou řeč*“ (Srp a Bydžovská, 1992, str. 10). Zbavovali předměty obrysů a činili z nich nástroje své fantazie, stejně tak ale vymýšleli nové neidentifikovatelné novotvary. Prosvětlováním barvy vznikal neurčitý, imaginativní prostor, či spíše fluidum, v němž se zjevovaly různé tvary. Příkladem můžou být dva obrazy každého z autorů, které shodně pojmenovali V mlze (Srp a Bydžovská, 1992).

I přesto, že po celou dobu můžeme v artificialistické snaze zaznamenávat téma přírody a blízkosti k ní, více než důležité bylo pro Toyen především v tomto období téma vody. Snové prostředí mořských hlubin zobrazovala v rámci organického tvarosloví nejednou. Příkladem mohou být obrazy Potápěč, Korálový ostrov a Tůně. Téma vody zasáhlo i tvorbu Štýrského, např. plátna Nálezy na pláži, Akvárium či Povodeň. Autoři zdůrazňovali, že námětem jejich obrazů je obraz sám a tak se často vyhýbali klasickému označování a pojmenovávání jejich děl, a to i proto, aby divákovu fantazii ničím neomezovali.

Na konci roku 1927 uspořádali ve Francii další samostatnou výstavu, která následně byla v rozšířené verzi převezena do Čech, kde byl artificialismus znám dosud jen z reprodukcí a programových prohlášení. Mezi lety 1928 – 1930 se Štýrský snažil o odhmotnění výtvarné techniky zejména ve svých litografiích, zatím co Toyen čím dál více inklinovala k pastózním barvám, které vrstvila až do reliéfů (Srp a Bydžovská, 1992). V roce 1928 taktéž soustředěně začala experimentovat s litím barvy, čímž do jisté míry předznamenala pozdější informel a texturální malbu. Rozdílnost poetiky obou autorů zrcadlí jejich druhá výstava v Aventinské mansardě v březnu roku 1930. Tu doprovázel Štýrského protisurrealistický článek, i přesto, že se surrealismus stále více promítal do jeho tvorby. U Toyen se zase kolem roku 1931 *„začíná v nové formě znovu objevovat téma pouště, které tak uzavírá řetězec artificialistických proměn skupenství, ve kterém výchozí pevné a plošné tvary buď sublimovaly v kouře a mlhy, nebo se rozpouštěly a zkapalňovaly, aby nakonec vykrytalizovaly v pevně ohraničené trojrozměrné objekt surrealistického charakteru“* (Srp a Bydžovská, 1992, str. 15). I když reminiscenci na artificialismus můžeme sledovat ještě v roce 1933, ultrafialový svět obou malířů začíná postupně nahrazovat infračervený svět surrealismu (Srp a Bydžovská, 1992).

7 MATERIÁLY

Volba materiálu pro tuto kolekci nebyla nijak obtížná. Měla jsem specifická kritéria, která se odvíjela od požadovaných vlastností budoucího oděvu – lehkost, vzdušnost, transparentnost. Požadovaná měkkost a poddajnost materiálu tedy vylučovala organzu kvůli tuhosti, stejně tak šifon jsem zase vyřadila, kvůli pro mě ne příliš přirozenému dojmu. Zároveň jsem věděla, že chci materiál přírodního původu. Tento přirozený výběr mě dostal až k mému finálnímu materiálu – Hedvábné ponžé. Ponžé se většinou využívá pro výrobu šátků, jeho šířka je tedy pouhých 90 cm. Je také velmi lehké, splývavé a jemné, řadí se tedy mezi řemeslně náročnější materiály. Další výhodou tohoto materiálu je také jemný lesk, který především z lícové strany poskytuje.

I přesto, že hedvábí je přírodní materiál, etičnost zpracování však mezi jeho plusy zařadit nejde. Variantou klasického hedvábí by tak mohlo být tzv. „férové hedvábí“, které se však pohybuje v jiných cenových kategoriích, které jsem vzhledem ke své spotřebě ani nezvažovala.

Dobrou alternativou mi tedy připadala cesta kombinace materiálů. Dvanáct metrů koupeného hedvábného ponžé šíře 90 cm jsem se rozhodla zkombinovat se zbytky obdobných materiálů. To zároveň korespondovalo a dotvářelo myšlenku „less waste“ přístupu, se kterým kolekci vytvářím. Při jakékoliv tvorbě se snažím minimalizovat svůj odpad, stejně tak i u této kolekce. Zároveň techniky „zero waste“ jsou čím dál více skloňované a mohou být jedním z mnoha přístupů, jak snížit svoji ekologickou stopu při tvorbě nového produktu.

7.1 Overall office

I přesto, že jsem si myslela, že najít zbytkový materiál z produkce jiných návrhářů bude hračka, realita bohužel byla jiná. Vyhledávala jsem pouze materiály přírodní, s řídkší vazbou, lehké ve světlých a studených barvách. Najít i docela malé zbytky byl zdlouhavý proces, avšak mě dostal až ke značce Overall office, která nejen že mi nabídla zbytky ze své produkce, ale je mi sympatická i svým podobným přístupem k oděvní produkci.

Zbytky se skládají nejen z odpadů této značky, ale i z osobní tvorby obou zakladatelek. Kousky jsem vybírala nejen s ohledem na složení materiálu, ale i jeho barevnost, vlastnosti a velikost.



Obr. 25 Materiály od značky Overall office

8 BAREVNOST

Artificialistická barevnost je velmi signifikantní. Právě jeho barevná škála přispěla k tomu, aby se stal mým výchozím bodem. Proto už jsem od začátku tvorby měla přibližnou představu, v jakých barvách se kolekce bude odehrávat. Zároveň najít konkrétní barvy z obrazů, které by artificialistickou náladu evokovaly, byl nesnadný proces, který si žádal svůj čas.

Artificiální paleta začíná od jemně žlutých, kanárkových tónů, lámající se do pastelově žluté, ultrafialové až po temnou pařížskou modř. Všechny barvy však spojuje studený podtón. Ještě před jakýmkoliv skicami jsem tedy začala hledat vyhovující paletu barev, které použiji.

Abych ji našla, prošla jsem si většinou artificialistických obrazů a sestavila paletu všech použitých barev. Ty se často opakovaly synchronně s mladším datem vzniku, gradovaly od nejsvětlejších po ty tmavší. Z této kolekce jsem následně vybrala 5 obrazů, které se barevně nepřebíjely, ale zároveň každý z nich byl v něčem jiný. Z nich jsem opět vytvořila paletu používaných barev. Podobné barvy jsem dávala k sobě a z výsledného počtu, který byl v řádek desítek, jsem postupně začala kombinovat ty, které se k sobě hodí, ale zároveň se nepřekrývají.

Poté, co jsem měla 5 výchozích obrazů, ke kterým jsem ke každému přiřadila 5 barev, jsem musela najít způsob, který by mi zajistil docílení co nejpřesnější napodobení těchto odstínů.

8.1 Barvení materiálu

Barvení pouze přírodními surovinami jsem si vyzkoušela již dříve, nebála jsem se tedy zvolit je i pro tento projekt. Zvolila jsem si jej z hned několika důvodů. U každého z vybraných obrazů se jedna barva nacházela v různých gradientech odstínu buď světlejšího či tmavšího, či barvy byly příbuzné, se stejným základem. Zde mi přírodní barvení poskytuje skvělou možnost, jelikož je jen na mě, jaký odstín vytvořím.

Proces barvení se odvíjel od zvoleného materiálu. Už samotný materiál, hedvábí, mi celý proces velmi usnadnil, jelikož je to jeden z nejsnadněji barvitelných materiálů. Řídká vazba a celková lehkost byly taktéž důležitým aspektem, které proces usnadnily.

I přesto, že je v dnešní době barvení přírodními zdroji méně časté, literatura a celkově zdroje k němu jsou dohledatelné snadno. Hned na začátek jsem si udělala průzkum, jak který materiál barvit, které ingredience vyžadují mořidla a také jaké druhy.

Ze začátku jsem pro zkoušky barvení používala bavlněné plátno, které mělo vlastnosti, především hustotu vazby, podobné hedvábnému ponžé.



Obr. 26 Obarvené vzorky: zleva slupky cibule, slupky avokáda, maliny, mořena barvířská

I přesto, že výsledné barvy byly velice povedené, nespĺňovaly přesně tu paletu, kterou jsem si vytvořila, jelikož odstíny byly moc teplé. Proto jsem se rozhodla kromě domácích zdrojů k barvení jako slupky cibulí či avokáda ještě objednat sušené směsi přímo určené pro domácí barvení.

Při finálním barvení jsem barevné výluhu dávala do různých kombinací a experimentovala, s délkou ponoru materiálu v lázni.

Zásadním při celém procesu barvení byl i druh zvoleného prostředku pro fixaci barvy, tzv. mořidlo. Některé z barev a ingrediencí mořidlo nepotřebují vůbec. Mezi tyto patří např. kurkuma, černý čaj či mořena barvířská. Avšak použití mořidla je v rámci „domácího barvení“ jen další krok k lepším výsledkům u náročnějších surovin. Především u kampešky jsem v rámci pokusů našla velmi široké spektrum výsledných barev, když jsem experimentovala s použitím/vynecháním mořicí fáze.

Mým mořidlem se stal kamenec, který je běžně používán a je volně prodejný. Kamenec jsem předem rozpustila ve vlažné vodě a většinu materiálu jsem v této připravené lázni nechala ponořený přes noc.

Pak už následoval jen samotný proces barvení, kdy se kromě barvicích ingrediencí lišila i délka ponoru materiálu do barvicí lázně. S délkou ponoru jsem experimentovala i v rámci stejné barvy lázně, abych dosáhla různých sytostí barvy a odlišných tónů v rámci této barvy.

Na obarvení výsledného materiálu jsem zvolila:

Fialové odstíny: kampeška

Šedomodré odstíny: kamejník barvířský

Žlutozelené odstíny: bříza bělokorá a listy kopřivy

Oranžovorůžové odstíny: slupky a pecky avokáda

Cihlová červená: mořena barvířská

Růžové odstíny: kombinace avokáda a kampešky



Obr. 27 Finální barvy hedvábí

9 PROCES TVORBY

Celá kolekce vytvořená v rámci bakalářské práce vznikala docela opačně, než je běžný postup. Po prvotním kroku, hledání inspirace a výchozího bodu, jsem k výslednému vzhledu došla od konce. Jako druhý krok totiž následovala barevnost a materiály a siluety oděvů nebyly jasné ani mě až do posledních chvil.

Povaha kolekce, motiv, ze kterého jsem vycházela i výsledný dojem, ti všichni mají společného činitele a totiž prchlivost, fluiditu, proměnlivost. Díky tomuto faktoru mi již od začátku bylo jasné, že oděvy budu aranžovat, místo klasického řešení stříhem. Ačkoliv některé modely mají klasicky řešené některé ze svých částí jako náramenice či průramky, samotný princip aranžování je zachován u všech z nich.

9.1 Siluety

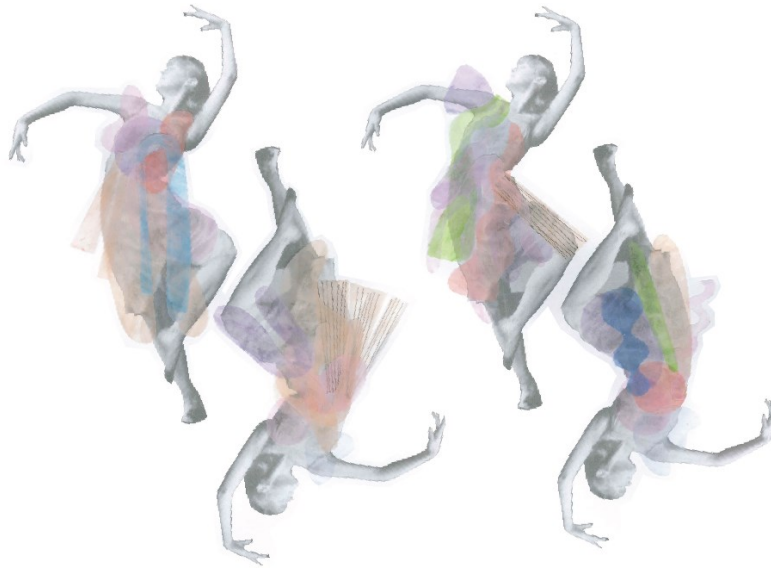
Abych měla alespoň nějakou představu o vzhledu výsledných modelů a siluet, zkoušela jsem mnoho výtvarných technik, které by mě k nim mohly přiblížit. Jako první jsem si zvolila techniku koláže, kdy jsem si konkrétní obrazy vytiskla a z nich dále vystříhala tvary, které se mi líbili. Ty jsem pak různě lepila přes sebe a aranžovala na 2D postavu.



Obr. 28 Koláže výstřížků obrazů

I díky těmto kolážím jsem měla alespoň přibližnou představu o výsledném tvaru siluet. Vzdušnost, řasení, volnost a živost.

Jako další výtvarnou techniku pro hledání tvarů jsem zvolila opět koláž, tentokrát ale ještě s větším autorským zásahem. Transparentní papíry jsem anilínovými barvami a poté z nich vystříhávala různé abstraktní organické tvary a ty aranžovala a lepila. Tento proces mi byl užitečný v tom, že mě ještě více ujistil, že chci pracovat s průsvitným materiálem.



Obr. 29 Koláže siluet organických tvarů na transparentním papíře

Byla to i tato technika koláže, která mě připravila na reálné hledání tvarů již na 3D figuríně v reálném měřítku. Zde jsem postupovala téměř identicky, teď jen v prostoru.



Obr. 30 Hedvábní papír aranžovaný na figuríně

10 VÝSTUP

Už od začátku tvorby mi vizuální inspirací byla umělkyně a tanečnice Loie Fuller a její „Serpentine dance“. Pohyb a tanec se staly přirozenou součástí mého projektu. Při hledání barev, tvarů i siluet, vše bylo ovlivněno právě prvkem pohybu. Stejně jako fluidní a snový svět artificialismu, i mé oděvy plující v krajině přesahující vše myslí známé, žádaly si médium nejinak abstraktní.

10.1 Video

Proto jsem se rozhodla svým oděvům dát vyniknout až ve fázi pohybu. I z toho důvodu jsem nestanovila statickou fotografii jako můj finální výstup a rozhodla se pro video.



Obr. 31 Moodboard pro video

11 KOLEKCE

11.1 Look 1

Výchozím obrazem pro tento model mi byl Venkovský hřbitov od Jindřicha Štýrského. Ten ještě oficiálně neřadíme, vzhledem k dataci, do uměleckého období. Avšak předznamenává a dobře zrcadlí, jak jeho představitel transformoval kubistické tvarosloví do zrovna rodícího se směru. I právě raná datace tohoto díla byla důvodem, proč jsem si ho vybrala k modelu č. 1. Demonstruje jemnou paletu autorovu a zároveň byl Venkovský hřbitov jedním z prvních obrazů od tohoto autora, který jsem kdy viděla a mám k němu velmi blízký vztah.



Obr. 32 Venkovský hřbitov - J. Štýrský (1925)

Žádný z použitých inspiračních obrazů jsem se nesnažila napodobit. Každý z nich mi byl pouze opěrným bodem, který mi buď pomáhal určovat barevnost či některé z použitých tvarosloví modelu. Jako u tohoto, kdy mi výchozí byla jemná paleta barev i abstraktní kubistické tvary, které jsem se snažila najít i v mém modelu.



Obr. 33 Hledání umístění organického tvaru na figuríně

Tento model je zhotovený ze 4 různých druhů látek. Mísí se zde jak mnou barvené hedvábí, tak i fialové lemování zbytkovým šifonem. Většina modelu je však postavená na materiálu, který měl původně sloužit jako kaliko, jelikož je jako jediný v kolekci umělý. V procesu tohoto modelu se mi zalíbila nejen jeho barva ale i vlastnosti, zvolila jsem tedy ho použít i pro finální oděv. Modelu dominují nabírané rukávy, stejného střihu avšak jiné barvy a materiálu.

Organický tvar, který připomíná květinu, na levé části oděvu je vytvořen jako tunýlek, do kterého je možné navléct stuhu, stáhnout a tím celý model našasit. Ze stejného materiálu, jako je zhotoven levý rukáv je i všitý obdélník, který díky otočení o 45° dostává velmi splývavý efekt a velmi dobře funguje v pohybu. Tento obdélník má kraje zapravené francouzskými švy, které v rámci průhlednosti materiálu přidávají další obrysový efekt a obdélník ještě více zvýrazňují.

U dolních krajů jsem až na hedvábí využila pevného kraje, tudíž jsem je dále nemusela zapravovat. Kraje v předním přehybu jsou zapravené šikmým proužkem.



Obr. 34 Model č. 1

11.2 Look 2

Dalším obrazem demonstrující jemnou paletu Štýrského je obraz Povodeň z roku 1927. Když jsem tento obraz uviděla, bylo mi jasné, že bude jedním z výchozích.



Obr. 35 Povodeň – J. Štýrský (1927)

Tento model se skládá jako jediný ze dvou kusů – asymetrických šatů a hedvábného kimona. Oba modely jsou zhotoveny z barveného hedvábí ve dvou barvách. Jemné oranžové jsem dosáhla barvení ve slupkách avokáda a žlutou barvu hedvábí propůjčila bříza v kombinaci s kopřivou. Jako dominantní motiv jsem opět zhotovila organický tvar květiny, který vychází ze spletnosti obrazu. Poté, co jsem měla motiv, jsem musela najít vhodné umístění.



Obr. 36 Aranžování motivu a polohy materiálu

Jakmile bylo rozhodnuto o přibližném umístění motivu, následoval výběr barvy šikmého proužku, který jsem zvolila pro zapravení kraje tohoto motivu. Věděla jsem, že nechci vyrábět proužek z hedvábného materiálu, jelikož jsem chtěla docílit materiálového a barevného rozdílu.



Obr. 37 Hledání ideální barvy šikmého proužku

Kromě dvou barev, bílé a černé, na obrázku, byla ještě varianta modrého proužku, avšak ten už byl v kontrastu příliš. Nakonec jsem zvolila variantu proužku bílého, avšak pro moji kolekci byla tato bílá příliš agresivní a působila velmi nepřirodně. Proto jsem se bílý proužek rozhodla obarvit v kávě a dostala tak jemnou krémovou barvu.



Obr. 38 Nahore šikmý proužek obarvený v kávě, dole originál



Obr. 39 Model č. 2

11.3 Look 3

U modelu č. 3 to byla především silueta, která vycházela z inspiračního obrazu. Utonulá z roku 1927 je tvaroslovím, barvami ale především náladou velmi blízká Povodni z téhož roku. Obraz je velmi vzdušný a jeho nálada křehká až transcendentální. Toho jsem chtěla docílit i u oděvu.



Obr. 40 Obraz Utonulá - J. Štýrský (1927) s výřezem ústředního motivu

Jako první jsem si vytáhla ústřední motiv obrazu a jeho tvary se dále snažila převést na oděv. Ten se skládá z organických tvarů, které jsou spolu s větším kusem hedvábného materiálu umístěny na nosném rukávu, také v organickém tvaru, kopírující motiv. Ten je asymetrický a rozevlátý.

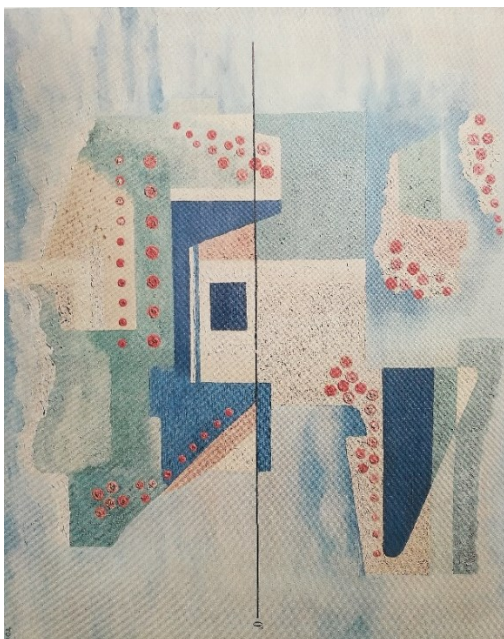
Celý model je zhotoven pouze z barveného hedvábí. Konkrétně jsem použila Mořenu barvířskou v kombinaci s Kampeškou pro část rukávu, která vytváří lomené růžové tóny. Samotnou Kampešku jsem pak využila na obarvení velké řasené části, která vytváří „tělo“ modelu a je ve studených šedofialových tónech. Tato část je prošívána na nejdelší steh a dále našasená, aby vytvářela objem a zároveň zakryla část poprsí. U dolního kraje hedvábí jsem opět využila pevného kraje, jsou tudíž čisté a nezapravené.



Obr. 41 Model č. 3

11.4 Look 4

Stejně jako u většiny děl Toyen, ústředním tématem tohoto obrazu je voda. Opravdu diváka nutí myslet si, že je pod hladinou moře a tak jsem koncipovala i model č. 4.



Obr. 42 Korálový ostrov - Toyen (1926)



Obr. 43 První aranžování

Vazba hedvábí použitého na větší část modelu je hustší než ponžé, je tedy neprůsvitný. Stejně jako ostatní modely, i tento je řešen asymetricky. Co ho od ostatních ale odlišuje je způsob spojování materiálu. U většiny totiž převládá francouzský šev, zde jsem však zvolila velmi neobvyklou variantu pro takový materiál, konkrétně overlock. Abych kontrastu ještě přidala, zvolila jsem si černou barvu nití. Model je možný nosit oboustranně – přední díl se dá obrátit dozadu a naopak.

Fialový rukáv je všitý do manžety a svým řaseným tvarem odkazuje opět k podmořskému světu. Opačné rameno zase zdobí jemné řasení ve švu, připomínající drobné mořské vlny.

Dolní kraj u tyrkysového hedvábí byl relativně pevný a netřepil se, proto jsem se rozhodla jej nezapravovat.



Obr. 44 Varianta s modrým plisé

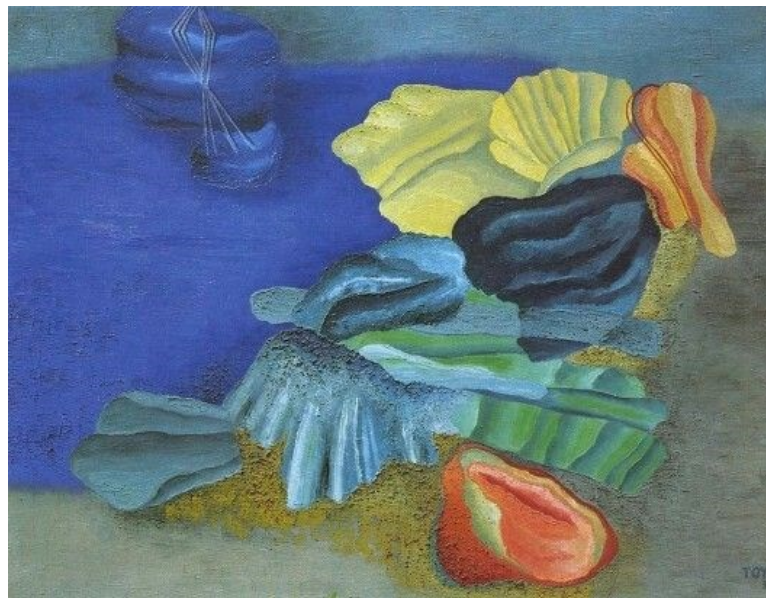
Během procesu jsem zvažovala, že dolní část šatů bude tvořena modrým plisé, jelikož by barevně obrazu odpovídalo více a tuto barvu jsem ještě někde chtěla použít. Avšak kvůli těžkosti a umělosti materiálu jsem nakonec zvolila žluté hedvábí, které má ve švu 4 záhyby, vytvářející objem. Toto hedvábí jsem opět aranžovala tak, aby dolní kraj byl zakončen pevným krajem materiálu.



Obr. 45 Model č. 4

11.5 Look 5

Poslední model je inspirovaná obrazem Jitro od Toyen z její poslední artificiální fáze v roce 1931. Tento obraz byl vytvořen na přelomu s jejím surrealistickým obdobím, jak jde již na první pohled znát. Tento obraz jsem zvolila jako zástupce tohoto pozdního období a jako zástupce tmavší palety umělkyně. V originále na obraze dominuje pohlcující modrá, temná plocha, stejně tak jsem tedy volila i já dominantní barvy u modelu.



Obr. 46 Jitro - Toyen (1931)

Jako první jsem u aranžování začala pracovat se dvěma většími kusy modré organzy, která na sobě již měla našité dvě černé stužky do organického tvaru. Právě tyto dvě ohraničení mi byly výchozím bodem při umístování na figurínu. Opět jsem musela látku aranžovat tak, aby vícevrstvé části zakrývaly partii poprsí.



Obr. 47 Výchozí materiál naaranžovaný ze dvou kusů do požadovaného tvaru

Dalším krokem bylo najít umístění pro další barevné materiály. Barevnost a velikost použitých kusů závisela od motivů na výchozím obraze. Zde jsou dominantní lastury v kanárkově žlutých odstínech, stejně jako vyvážení tlumené, avšak živé červené. Gridenty modrých odstínů zároveň ještě vyvažuje zelená barva, která je lomená právě odstínem modré, tak tedy výraznou barvu. Všechny obrazce zde jsou velmi organické, lehké a fluidní. Právě toho efektu jsem se snažila dosáhnout i u tohoto oděvu, volila jsem tedy drobné řasení a nabírání u obou rukávů, které jsou zároveň vůči sobě asymetrické, abych dodala co nejživější efekt. Dolní linie černého ohraničení pokračuje v žluté hedvábí, které se stává dominantou celého modelu. Hedvábí jsem právě v tomto místě našila pomocí záhybů, aby se mi sem vešlo co nejvíce materiálu, který se pak v pohybu rozvlní a zároveň jsem se taktéž snažila napodobit „řasený“ tvar lastur.



Obr. 48 Model č. 5

III. PROJEKTOVÁ ČÁST

12 FOTODOKUMENTACE

Foto: Marie Zdráhalová

Tanečnice: Klára Opatřilová, Karolína Fejtová, Audrey Wangle, Leona Kapličná, Hana Mikešová































ZÁVĚR

Tato bakalářská práce pro mne byla výzvou hned v několika ohledech. Jasnou odpověď na otázku, zdali je oděv uměleckým dílem, stejně hodnotným jako obraz či jiné zvolené vyjadřovací médium, jsem nedostala, avšak ani nehledala. Díky hlubšímu ponoření do této problematiky jsem ze svého pohledu rozhodně blíže ke konkrétní odpovědi, ale především mi zkoumání a rešerše vytvořily nosnou půdu pro vytvoření kolekce a zhotovení části praktické.

Během mapování umělecko-designérské scény především posledních 100 let a také hledání historických souvislostí i současných uměleckých spoluprací jsem našla mnoho opakujících se vzorců a logických návazností. Můj názor se během zkoumání nijak nezměnil, spíše mě celý proces utvrdil v tom, že řemeslo je stejně hodnotnou záležitostí jako výtvarné umění a stejně tak, že i oděv je ideální vyjadřovací médium, jako kterékoli jiné.

Jelikož jsem už od samého počátku věděla, že chci kolekci prezentovat na tanečnicích, byl oděv vytvářen primárně pro pohyb. Toto kritérium nakonec splnily všechny oděvy a vytvořily tak pro tanečnice lehkou, neomezující avšak pomocnou „rekvizitu“, reagující na každý pohyb a individualitu těla.

Díky komplexnímu zkoumání tématiky jsem také zjistila, čemu se chci při tvorbě kolekce vyhnout a jaký směr, technika či pojetí bude ideální pro můj záměr. Výsledkem tak je oděvní kolekce o pěti modelech, která, tvořena v rámci uměleckého vyjádření, i ze mne, designéra, dělá výtvarníka.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ARTS, Jos et al., 2009. *Fashion and imagination: about clothes and art*. Arnhem: ArtEZ Press. ISBN 9789089101402.

LIPOVETSKY, Gilles, 2002. *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech*. Praha: Prostor. Střed (Prostor). ISBN 80-7260-063-X.

MÁCHALOVÁ, Jana, 2012. *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*. Praha: Brána. ISBN 978-80-7243-608-8.

OAKLEY SMITH, Mitchell a Alison KUBLER, 2013. *Art/fashion in the 21st century*. New York: Thames & Hudson. ISBN 0500239096.

SRP, Karel a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Štýrský, Toyen - Artificialismus 1926-1931 (výstavní katalog)*. 1992. Středočeská galerie v Praze.

STERN, Radu, c2004. *Against fashion: clothing as art, 1850-1930*. Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-19493-7.

VÁCLAVÍK, Antonín, VOŠTOVÁ, Irena, ed., 2009. *Textil v lidové tvorbě: Textile folk art : lidové umělecké textilie v Čechách a na Moravě*. 2., dopl. vyd. Luhačovice: Irena Voštová ve spolupráci s nakl. Atelier IM. ISBN 978-80-85948-71-4.

INTERNETOVÉ ZDROJE

RICHMAND-ABDOU, Kelly, ©2020. The Exquisite Artistry and History of Chinese Silk Painting. In: *My Modern Met* [online]. New York [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://mymodernmet.com/silk-painting-history/>

MAILER, Amanda a Shengfei ZHU, ©2020. Chinese Silk Painting: Its History and Spread to the West. In: *Art of Silk* [online]. Art of Silk [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.artofsilk.com/blogs/news/8245039-chinese-silk-painting-its-history-and-spread-to-the-west#.Xo7Fk8gzaM9>

Chinese painting Gongbi, ©2020. In: *Chine-culture.com* [online]. chine-culture.com [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <http://www.chine-culture.com/en/chinese-painting/chinese-painting-gongbi.php>

MATHUR, Vinita, ©2020. KALAMKARI-The Ancient Indian Art of Organic Fabric Painting. In: *Medium* [online]. A Medium Corporation [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://medium.com/@VinitaMathur/kalamkari-the-ancient-indian-art-of-organic-fabric-painting-a84ce817802d>

BLANCHARD, Tamsin, ©2020. Mind over material. In: *The Guardian* [online]. London: Guardian News & Media Limited [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/theobserver/2000/sep/24/features.magazine37>

LE CAER, Morgane, ©2020. Viktor & Rolf: Fashion Artists 25 Years Coming To Rotterdam. In: *Lyst* [online]. London: Lyst [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.lyst.com/news/viktor-rolf-fashion-artists-25-years-coming-to-rotterdam/>

OAKLEY SMITH, Mitchel, ©2020. WEARABLE ART. In: *Manuscript* [online]. Australia: Manuscript [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <http://www.manuscriptdaily.com/2017/02/wearable-art/>

VERNER, Amy, ©2020. Viktor & Rolf. In: *Vogue* [online]. Condé Nast [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-couture/viktor-rolf>

OLSSON, Emma, 2016. HENRIK VIBSKOV – CUT FROM A DIFFERENT CLOTH. In: *Scandinavian Traveler* [online]. Scandinavian Traveler [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://scandinaviantraveler.com/en/people/henrik-vibskov-cut-from-a-different-cloth>

VAN DER VOET, Hanka, ©2020. Henrik Vibskov. In: *Notes on Metamodernism* [online]. Notes on Metamodernism [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <http://www.metamodernism.com/2010/08/30/henrik-vibskov/>

IOANNOU, Elli, ©2013-2020. The Art of Fashion: Henrik Vibskov's New Collection in Paris. In: *DESIGN & ART MAGAZINE* [online]. Design & Art Magazine [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.designartmagazine.com/2016/07/the-art-of-fashion-henrik-vibskovs-new.html>

WOO, Kin, ©2020. 7 Martin Margiela Fans and Collaborators Remember His Most Radical Show. In: *The New York Times* [online]. New York: The New York Times Company [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/03/08/t-magazine/fashion/martin-margiela-history-fall-winter-2000-show.html>

ELAN, Priya, ©2020. Martin Margiela, the 'Banksy of fashion', hints at return. In: *The Guardian* [online]. London: Guardian News & Media Limited [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/fashion/2019/nov/23/martin-margiela-the-banksy-of-fashion-hints-at-return>

SCHNEIER, Matthew, ©2020. Martin Margiela: The Silent Designer Whose Clothes Tell All. In: *The New York Times* [online]. New York: The New York Times Company [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/03/05/fashion/martin-margiela-exhibition-palais-galliera-paris.html>

TEMPLETON, Lily, 2013. Jean-Charles De Castelbajac Ready To Wear Spring Summer 2014 Paris. In: *NOWFASHION* [online]. Milan [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://nowfashion.com/jean-charles-de-castelbajac-ready-to-wear-spring-summer-2014-paris-4499>

BINLOT, Ann, ©2020. Designer Turned Artist Jean-Charles de Castelbajac is the Pope of Pop. In: *Document Journal* [online]. DOCUMENT [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.documentjournal.com/2017/07/designer-turned-artist-jean-charles-de-castelbajac-is-the-pope-of-pop/>

KWUN, Aileen, ©2020. Inside the Wild and Zany World of Jean-Charles de Castelbajac. In: *DWELL* [online]. Dwell Life [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.dwell.com/article/inside-the-wild-and-zany-world-of-jean-charles-de-castelbajac-9110f6eb>

MACCORQUODALE, Tracey, ©2020. Pop Art: How the Most Influential Art Movement in Contemporary Culture Changed Fashion Forever.

In: *TheFashionSpot* [online]. TOTALLYHER MEDIA [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.thefashionspot.com/style-trends/713567-pop-art-fashion/>

DAČIČ, Anika, ©2013-2018. The Impact of Pop Art on the World of Fashion - From Art to Industry and Back. In: *Widewalls* [online]. London: Widewalls [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.widewalls.ch/pop-art-fashion-industry/>

REYNOLDS, Cory, ©2000-2017. Merce Cunningham: Common Time.

In: *ARTBOOK.COM and D.A.P.* [online]. Distributed Art Publishers [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.artbook.com/blog-merce-cunningham-common-time-kawakubo.html/>

CARPENTER, Betsy, ©2020. Dance Works III: Merce Cunningham/Rei Kawakubo explores the intersections between performance and haute couture. In: *Walker at Home* [online]. Minneapolis: WALKER ART CENTER [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://walkerart.org/press-releases/2012/dance-works-iii-merce-cunningham-rei-kawakubo/>

VESTOJ, Editors, 2014. EXPANDING FASHION: Rei Kawakubo for Merce Cunningham in 'Scenario'. In: *Vestoj.com* [online]. [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <http://vestoj.com/expanding-fashion-rei-kawakubo-for-merce-cunningham-in-scenario-1997/>

MCCORQUODALE, Sara, ©2020. How Warhol's work influenced our wardrobes. In: *BBC* [online]. London: Copyright © 2020 BBC [cit. 2020-04-30]. Dostupné z: <http://www.bbc.com/culture/story/20150427-soup-cans-that-changed-fashion>

COLAR, Carmen, ©2020. From Art to High Fashion, The Man Who Created It All. In: *Medium: Get smarter about what matters to you.* [online]. A Medium Corporation [cit. 2020-04-30]. Dostupné z: <https://medium.com/@colarc/from-art-to-high-fashion-the-man-who-created-it-all-ef558eaf0fec>

MOSS, Jack, ©2009-2020. The Yves Saint Laurent Show Where Art and Fashion Collided. In: *AnOther Magazine* [online]. London: AnOther Publishing [cit. 2020-04-30]. Dostupné z: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/10534/the-yves-saint-laurent-show-where-art-and-fashion-collided>

RICHARDSON, Marc, ©2020. Clothing as Canvas. In: *Grailed* [online]. New York: Grailed [cit. 2020-05-07]. Dostupné z:

<https://www.grailed.com/drycleanonly/sterling-ruby-art-fashion>

JOHNSON, Megan, ©2020. Raf Simons and Sterling Ruby on Art Versus Fashion. In: *The Cut* [online]. New York: VOX MEDIA [cit. 2020-05-07]. Dostupné z:

<https://www.thecut.com/2018/04/raf-simons-and-sterling-ruby-on-art-versus-fashion.html>

FAZZARE, Elizabeth, ©2020. Salvador Dalí and Elsa Schiaparelli's Creative Collaboration On View for the First Time: The Dalí Museum will show the first-ever retrospective of the artist and the fashion designer. In: *Architectural Digest Homepage* [online]. Condé Nast [cit. 2020-05-07]. Dostupné z:

<https://www.architecturaldigest.com/story/salvador-dali-and-elsa-schiaparelli-st-petersburg>

CAIN, Abigail, ©2020. Fashion Designer Elsa Schiaparelli Made Dalí's Art Wearable. In: *Artsy* [online]. New York: Artsy [cit. 2020-05-07]. Dostupné z:

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fashion-designer-made-dalis-art-wearable>

CHAN, Chrystal, ©2020. Rodarte Does Van Gogh At New York Fashion Week: The Mulleavy sisters get inspiration from Van Gogh for their SS2012 collection. In: *Herworld* [online]. Singapore: Singapore Press Holdings [cit. 2020-05-09].

Dostupné z: <https://www.herworld.com/fashion/shopping/rodarte-does-van-gogh-new-york-fashion-week/>

PALMITESSA, Martina, 2012. *The Use of Art for Branding Purposes: - A Study of Louis Vuitton's Art Collaborations* [online]. Division of Art History and Visual Studies [cit. 2020-05-13]. Dostupné z:

<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=3437046&fileId=3437047>. Lund University. Vedoucí práce Ludwig Qvarnström.

V&A, ©2020. Léon Bakst: – design for the ballet,. In: *V&A: The world's Leading Museum of Art and Design* [online]. London: Victoria and Albert Museum [cit. 2020-05-16]. Dostupné z:

<https://www.vam.ac.uk/articles/l%C3%A9on-bakst-design-for-the-ballet>

SINGER, Olivia, ©2009-2020. Sonia Delaunay's Fabric and Feminism. In: *AnOther Magazine: Fashion & Culture* [online]. London: Publishing [cit. 2020-05-17].

Dostupné z: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/7273/sonia-delaunays-fabric-and-feminism>

Simultaneous Fashion: Sonia Delaunay: The encounter of avant-garde art and fashion that patchworked modernity, 2018. In: *European Fashion Heritage Association* [online]. Florence [cit. 2020-05-17]. Dostupné z:

<https://fashionheritage.eu/simultaneous-fashion-sonia-delaunay/>

LESSI, Beatrice, 2018. Pop Art and Fashion: Painting on Clothes – and on Life!.

In: *Ask The Monsters* [online]. Switzerland: <https://www.askthemonsters.com/> [cit.

2020-05-17]. Dostupné z: <https://www.askthemonsters.com/pop-art-and-fashion-painting-on-clothes/>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1 Kaligrafické malby na hedvábí z hrobky v Changsha

RICHMAND-ABDOU, Kelly, ©2020. The Exquisite Artistry and History of Chinese Silk Painting. In: *My Modern Met* [online]. New York [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://mymodernmet.com/silk-painting-history/>

Obr. 2 Typická Kalamkari malba

MATHUR, Vinita, ©2020. KALAMKARI-The Ancient Indian Art of Organic Fabric Painting. In: *Medium* [online]. A Medium Corporation [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://medium.com/@VinitaMathur/kalamkari-the-ancient-indian-art-of-organic-fabric-painting-a84ce817802d>

Obr. 3 Využití Kalamkari v současnosti – Sári

Kalamkari Prints Stylish Kalamkari Saree, 1996. In: *IndiaMART* [online]. Rajahmundry: IndiaMART InterMESH [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.indiamart.com/proddetail/stylish-kalamkari-saree-19781642297.html>

Obr. 4 Kostýmy Leona Baksta pro představení Dafnis a Chloe z roku 1912

V&A, ©2020. Léon Bakst: – design for the ballet,. In: *V&A: The world's Leading Museum of Art and Design* [online]. London: Victoria and Albert Museum [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.vam.ac.uk/articles/l%C3%A9on-bakst-design-for-the-ballet>

Obr. 5 Zhotovený oblek podle návrhu Giacoma Balli

DE LA BARRA, Pablo Leon, 2011 GIACOMO BALLA, 'IL GIARDINO FUTURISTA' AND 'FUTURIST SUIT'. In: *CENTRE FOR THE AESTHETIC REVOLUTION* [online]. Pablo Leon de la Barra [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2011/02/giacomo-balla-il-giardino-futurista-and.html>

Obr. 6 Pánská kalhotová a i dámská verze Tuta se sukní od Ernesta Thayahta

STERN, Radu, c2004. *Against fashion: clothing as art, 1850-1930*. Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-19493-7.

Obr. 7 Robe Simultaneé

BRACKMAN, Barbara, ©2020. Modernism and Ornament. In: *Barbara Brackman's MATERIAL CULTURE* [online]. Blogger [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <http://barbarabrackman.blogspot.com/2010/09/modernism-and-ornament.html>

Obr. 8 Sonia a přítelkyně v oděvech z její dílny

SINGER, Olivia, ©2009-2020. Sonia Delaunay's Fabric and Feminism. In: *AnOther Magazine: Fashion & Culture* [online]. London: Publishing [cit. 2020-05-17]. Dostupné z: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/7273/sonia-delaunays-fabric-and-feminism>

Obr. 9 Nalevo šaty od YSL inspirované obrazem Pieta Mondriana (vpravo)

COLAR, Carmen, ©2020. From Art to High Fashion, The Man Who Created It All. In: *Medium: Get smarter about what matters to you.* [online]. A Medium Corporation [cit. 2020-04-30]. Dostupné z: <https://medium.com/@colarc/from-art-to-high-fashion-the-man-who-created-it-all-ef558eaf0fec>

Obr. 10 Kolekce YSL inspirovaná umělcem Tommem Wesselmannem

LESSI, Beatrice, 2018. Pop Art and Fashion: Painting on Clothes – and on Life!. In: *Ask The Monsters* [online]. Switzerland: <https://www.askthemonsters.com/> [cit. 2020-05-17]. Dostupné z: <https://www.askthemonsters.com/pop-art-and-fashion-painting-on-clothes/>

Obr. 11 Kolekce 1984 jako reakce na konzum i s plechovkou Campbell od A. Warhola

KWUN, Aileen, ©2020. Inside the Wild and Zany World of Jean-Charles de Castelbajac. In: *DWELL* [online]. Dwell Life [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.dwell.com/article/inside-the-wild-and-zany-world-of-jean-charles-de-castelbajac-9110f6eb>

Obr. 12 Kolekce inspirovaná Pop – artem od Versaceho

D'APRICENA, ANNAPAOLA BRANCIA, ©2013. VERSACE- POP ART COLLECTION. In: *SCOSTUMISTA* [online]. Blogger [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <http://www.scostumista.com/2013/10/versace-pop-art-collection.html>

Obr. 13 Díla malíře Van Gogha převedené do oděvu značkou Radarte

CHAN, Chrystal, ©2020. Rodarte Does Van Gogh At New York Fashion Week: The Mulleavy sisters get inspiration from Van Gogh for their SS2012 collection. In: *Herworld* [online]. Singapore: Singapore Press Holdings [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.herworld.com/fashion/shopping/rodarte-does-van-gogh-new-york-fashion-week/>

Obr. 14 A/W 2000 Martina Margiely

WOO, Kin, ©2020. 7 Martin Margiela Fans and Collaborators Remember His Most Radical Show. In: *The New York Times* [online]. New York: The New York Times Company [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/03/08/t-magazine/fashion/martin-margiela-history-fall-winter-2000-show.html>

Obr. 15 Modelky sundávají potahy z křesel, které následně přetvoří na oděv

STANSFIELD, Ted, ©2009-2020. When Hussein Chalayan Turned Furnishings Into Fashion. In: *AnOther Magazine* [online]. London: AnOther Publishing [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8248/when-hussein-chalayan-turned-furnishings-into-fashion>

Obr. 16 Michelle Olley při představení kolekce „VOSS“

ALLWOOD, Emma Hope, ©2020. If you like McQueen's asylum, you'll like Joel-Peter Witkin. In: *Dazen & Confused Magazine* [online]. London: Dazed Media [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/26031/1/if-you-like-mcqueen-s-ss01-voss-you-ll-like-joel-peter-witkin>

Obr. 17 Viktor & Rolf při sundávají z modelky oděv, který vzápětí pověsí na stěnu jako obraz

HOWARTH, Dan, ©2020. Viktor & Rolf dresses models in wearable paintings during Paris couture show. In: *Dezeen* [online]. Dezeen [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.dezeen.com/2015/07/09/viktor-rolf-haute-couture-autumn-winter-2015-wearable-art-dresses-paintings-fashion-show-paris/>

Obr. 18 Detail scény pro A/W 2016 imitující řeznictví

IOANNOU, Elli, ©2013-2020. The Art of Fashion: Henrik Vibskov's New Collection in Paris. In: *DESIGN & ART MAGAZINE* [online]. Design & Art Magazine [cit.

2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.designartmagazine.com/2016/07/the-art-of-fashion-henrik-vibskovs-new.html>

Obr. 19 Klobouk ve tvaru boty

STENT, Sabina, ©2020. Schiaparelli's Shoe Hat. In: *Virtual Shoe Museum* [online]. Den Haag: Virtual Shoe Museum [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://virtualshoemuseum.com/schiaparellis-shoe-hat/>

Obr. 20 „Lobster dress“ neboli šaty inspirované dílem Salvadora Dalího

FAZZARE, Elizabeth, ©2020. Salvador Dalí and Elsa Schiaparelli's Creative Collaboration On View for the First Time: The Dalí Museum will show the first-ever retrospective of the artist and the fashion designer. In: *Architectural Digest Homepage* [online]. Condé Nast [cit. 2020-05-07]. Dostupné z: <https://www.architecturaldigest.com/story/salvador-dali-and-elsa-schiaparelli-st-petersburg>

Obr. 21 Taneční představení Scenario s kostýmy od Rei Kawakubo

VESTOJ, Editors, 2014. EXPANDING FASHION: Rei Kawakubo for Merce Cunningham in 'Scenario'. In: *Vestoj.com* [online]. [cit. 2020-04-27]. Dostupné z: <http://vestoj.com/expanding-fashion-rei-kawakubo-for-merce-cunningham-in-scenario-1997/>

Obr. 22 Modelky ze společné kolekce A/W 2014

RICHARDSON, Marc, ©2020. Clothing as Canvas. In: *Grailed* [online]. New York: Grailed [cit. 2020-05-07]. Dostupné z: <https://www.grailed.com/drycleanonly/sterling-ruby-art-fashion>

Obr. 23 Kabelka ze spolupráce s Yayoi Kusamou

+ Obr. 24 Kabelka ze spolupráce s Tukashi Murakamim

TOP 10 BEST LOUIS VUITTON LIMITED EDITION COLLABORATION BAGS, ©2008-2020. In: *Yoogi's Closet* [online]. Yoogi's Closet [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.yoogiscloset.com/blog/top-10-louis-vuitton-limited-edition-collaborations/>

Obr. 32, 35, 40, 42, 46

SRP, Karel a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Štýrský, Toyen - Artificialismus 1926-1931 (výstavní katalog)*. 1992. Středočeská galerie v Praze.

Následující: vlastní zdroje

Obr. 25 Materiály od značky Overall office

Obr. 26 Obarvené vzorky: zleva slupky cibule, slupky avokáda, maliny, mořena barvířská

Obr. 27 Finální barvy hedvábí

Obr. 28 Koláže výstřižků obrazů

Obr. 29 Koláže siluet organických tvarů na transparentním papíře

Obr. 30 Hedvábní papír aranžovaný na figuríně

Obr. 31 Moodboard pro video

Obr. 33 Hledání umístění organického tvaru na figuríně

Obr. 34 Model č. 1

Obr. 36 Aranžování motivu a polohy materiálu

Obr. 37 Hledání ideální barvy šikmého proužku
Obr. 38 Nahoře šikmý proužek obarvený v kávě, dole originál

Obr. 39 Model č. 2

Obr. 41 Model č. 3

Obr. 43 První aranžování

Obr. 44 Varianta s modrým plisé

Obr. 45 Model č. 4

Obr. 47 Výchozí materiál naaranžovaný ze dvou kusů do požadovaného tvaru

Obr. 48 Model č. 5

SEZNAM PŘÍLOH

Flash disk