

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Umění a móda: přesahy výtvarného umění v oděvním designu

Art and Fashion: Fine Arts Influences on Fashion Design

Michaela Buštová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Anglický jazyk – Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Umění a móda: přesahy výtvarného umění v oděvního designu vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 12.6.2018

.....

podpis

Děkuji vedoucímu své práce doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi za cenné rady, věnovaný čas a spolupráci při psaní bakalářské práce. Také děkuji studentkám ateliéru Oděvní a textilní design na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Kristině Hončarivové a Lauře Žižkové, za konzultace k výtvarné části práce.

## **ANOTACE**

Bakalářská práce se zabývá spojením oděvního designu a výtvarného umění. Má za cíl přiblížit žákům, ale i veřejnosti oděvní návrhářství jako plnohodnotnou uměleckou disciplínu, kterou je možné využít jako podnět a inspiraci pro tvorbu v hodinách výtvarné výchovy. Práce předkládá příklady přesahů výtvarného umění v oděvním designu, v didaktické části pak pedagogické projekty využívající oděvní návrhářství v hodinách výtvarné výchovy a v části praktické vlastní uměleckou tvorbu.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Výtvarné umění, oděvní design, móda, výtvarná výchova

## **ANNOTATION**

The Bachelor thesis deals with the cooperation and influences between fine arts and fashion design. The aim is to demonstrate the fashion design as a full-fledged art discipline, which can be used as an inspiration in the art education. The thesis presents examples of fine arts influences on fashion design. The didactic part shows the usage of fashion design as a tool in art education and the artistic part consists of author's own artworks.

## **KEYWORDS**

Fine Arts, Fashion Design, Fashion, Art Education

## Obsah

|   |    |
|---|----|
| Úvod .....  | 7  |
| TEORETICKÁ ČÁST .....                               | 8  |
| 1 Úvod .....  | 8  |
| 2 Oděv, móda, umění .....                           | 10 |
| 2.1 Oděv a móda – vymezení pojmů .....              | 10 |
| 2.1.1 Pomíjivost a proměny módy .....               | 11 |
| 2.2 Epochy módy .....                               | 12 |
| 2.2.1 Období před aristokratickou fází .....        | 12 |
| 2.2.2 Aristokratická fáze .....                     | 12 |
| 2.2.3 Móda jednoho sta let a její pokračování ..... | 13 |
| 2.3 Je móda umění? .....                            | 16 |
| 3 Paralely volného umění a oděvního designu .....   | 21 |
| 3.1 Zvolená metoda .....                            | 21 |
| 3.2 Inspirace orientem .....                        | 22 |
| 3.3 Ať žije barva .....                             | 26 |
| 3.4 Sny a imaginace .....                           | 30 |
| 3.5 Obraz jako motiv .....                          | 35 |
| DIDAKTICKÁ ČÁST .....                               | 40 |
| 1 Úvod .....  | 40 |
| 2 Návrhy vyučovacích jednotek .....                 | 40 |
| 2.1 Cílová skupina .....                            | 40 |
| 2.2 Návrh výukové jednotky 1 .....                  | 41 |
| 2.2.1 Námět – Šaty malované na tělo .....           | 41 |
| 2.2.2 Pomůcky a materiály .....                     | 41 |

|       |  |           |
|-------|--|-----------|
| 2.2.3 | Výtvarný úkol .....                        | 41        |
| 2.2.4 | Motivace a průběh výtvarné činnosti.....   | 41        |
| 2.3   | Návrh výukové jednotky 2.....              | 42        |
| 2.3.1 | Námět – Toto není klobouk .....            | 42        |
| 2.3.2 | Pomůcky a materiály .....                  | 42        |
| 2.3.3 | Výtvarný úkol .....                        | 43        |
| 2.3.4 | Motivace a průběh výtvarné činnosti.....   | 43        |
| 2.4   | Návrh výukové jednotky 3.....              | 43        |
| 2.4.1 | Námět – Graffiti.....                      | 43        |
| 2.4.2 | Pomůcky a materiály .....                  | 44        |
| 2.4.3 | Výtvarný úkol .....                        | 44        |
| 2.4.4 | Motivace a průběh výtvarné činnosti.....   | 44        |
| 2.5   | Návrh výukové jednotky 4.....              | 45        |
| 2.5.1 | Námět – Recyklace .....                    | 45        |
| 2.5.2 | Pomůcky a materiály .....                  | 45        |
| 2.5.3 | Výtvarný úkol .....                        | 45        |
| 2.5.4 | Motivace a průběh výtvarné činnosti.....   | 46        |
|       | <b>VÝTVARNÁ ČÁST .....</b>                 | <b>47</b> |
| 1     | Úvod .....                                 | 47        |
| 2     | Autorská výtvarná práce .....              | 47        |
| 2.1   | Inspirace .....                            | 47        |
| 2.2   | Oděvní návrhy.....                         | 49        |
| 2.3   | Oděvní model.....                          | 51        |
|       | Závěr.....                                 | 55        |
|       | Seznam použitých informačních zdrojů ..... | 56        |

|                           |    |
|---------------------------|----|
| Tištěné zdroje .....      | 56 |
| Internetové zdroje: ..... | 57 |
| Zadání práce .....        | 59 |
| Seznam obrázků.....       | 61 |

## Úvod

Ve své bakalářské práci se zabývám paralelami oděvního designu a volného umění. Dané téma jsem si zvolila z důvodu, že mne jak k umění, tak k módnímu návrhářství pojí dlouhodobý vztah. Vystudovala jsem obor Modelářství a návrhářství oděvů na Střední průmyslové škole oděvní v Praze. Ačkoliv se z názvu oboru a školy může zdát, že se jedná pouze o řemeslnou disciplínu, již od počátku studia nám byl vštěpován umělecký potenciál oboru, který jsme v průběhu studia objevovali a sami aktivně osvojovali. V rámci studia byl kladen důraz nejen na řemeslnou stránku oboru – která je nepopíratelně jeho nedílnou součástí – ale také na vlastní umělecko-výtvarnou realizaci a znalost dějin umění. Protože jsem podobně jako s vlastní výtvarnou tvorbou pracovala i s tvorbou oděvní, vždy jsem inklinovala k propojování módního návrhářství s uměním, má absolventská práce na střední škole byla například inspirovaná postimpresionismem. Přestože jsem přímo ve studiích oděvního návrhářství nepokračovala, můj zájem v tomto směru nadále trvá. Studium k bakalářské práci se díky tomu stalo prostorem pro hlubší zkoumání. Rozhodla jsem se tedy uplatnit poznatky z předchozího studia na střední škole, propojit je s poznatky nabitými při studiích na Katedře výtvarné výchovy a prozkoumat tak vztah volného umění a oděvního designu v jeho různých formách.

Práce je rozdělena do tří hlavních částí – teoretické, výtvarné a didaktické. Teoretická část obsahuje dvě hlavní části. První část na základě odborné literatury definuje základní pojmy a termíny, teoretická východiska a vymezuje období módy. Druhá část představuje módní návrhářství jako specifickou uměleckou disciplínu, která se už dávno osvobodila od mantinelů čistě řemeslného oboru a mapuje umělce a návrháře dvacátého století po současnost, jež svým myšlením a inovativním přístupem propojili obě roviny a zasadili se o nové a revoluční myšlenky v oděvním návrhářství.

V části didaktické představuji návrhy na využití prostředků oděvního návrhářství v hodinách výtvarné výchovy. Zároveň se zde snažím aplikovat do výchovně vzdělávacích souvislostí tématu poznatky a přístupy vycházející z části teoretické

V poslední, výtvarné části předkládám vlastní výtvarný projekt, na jehož konci vznikl autorský oděvní model. Tato část demonstruje tvůrčí proces oděvního návrháře tak, jak je obhajován a demonstrován skrze celou práci.



# TEORETICKÁ ČÁST

## 1 Úvod

Teoretická část je rozdělena do dvou hlavních kapitol, z nichž první má za cíl prozkoumat a vymezit teoretická východiska a aspekty celého zaměření bakalářské práce. Představuji zde základní pojmy, jako je oděv a móda a vysvětluji jejich funkce. Mapuji také vznik módy a podmínky, které ji definují. Opírám se navíc o myšlenky francouzského filosofa Gilles Lipovetskyho, který rozděluje období módy v odívání na dvě hlavní stádia: první stádium vymezuje cca od poloviny čtrnáctého století; druhé stádium na něj navazuje a trvá od poloviny devatenáctého století. První fázi Lipovetsky, ale i jiní historikové umění přisuzují počátky vzniku fenoménu módy. Nicméně právě až druhé stádium se zasadilo o demokratizaci odívání – nejen z důvodu rozvoje oděvního průmyslu, ale také díky novým hodnotám a myšlenkám moderní doby, které se významným způsobem projevují i ve volném umění.

Lipovetskyho dělení a celkově historický kontext vnímám jako důležitou součást studie, neboť svou práci omezují především na dvacáté století s vlivy na současnou módní scénu. Kladu si za cíl prozkoumat, proč se právě až ve dvacátém století objevilo tolik různých a odlišných přístupů k módě a jaké vlivy a důvody k tomu vedly. V tomto období se nejenom četnost změn a pomíjivosti módy vyskytují v paralele s pomíjivostí jistot a doby dvacátého století. Také různorodost přístupů v oděvním návrhářství se vyvíjí současně s různorodostí přístupů v umění volném, což demonstruji v následující druhé části teoretické složky práce na vybraných příkladech. Proto se držím nejen Lipovetskyho rozdělení na fáze módy, ale zároveň jeho myšlenky doplňuji dalšími zdroji, abych uvedla historické souvislosti do kontextu bakalářské práce. Poslední podkapitola první části teoretické studie má za cíl rozuzlit složitou a mnohdy kontroverzní otázku, zda je možné považovat módní návrhářství za uměleckou disciplínu a módní návrháře za umělce.

Druhá část teoretické studie poté předkládá konkrétní příklady přesahů volného umění do módního návrhářství. Nemá však za cíl zdokumentovat celé dějiny odívání dvacátého století a předložit dějepisný výklad módních trendů, nýbrž vyzdvihnout určité návrháře a prozkoumat jejich vazby s volným uměním. Z toho důvodu se nedržím chronologického

členění a lineárního přístupu, ale dělím tuto část na průřezové celky, které poté tvoří podkapitoly této části.

## 2 Oděv, móda, umění

### 2.1 Oděv a móda – vymezení pojmů

Při představě pravěkého člověka se nejspíš každému vybaví postava zahalená do zvířecí kožešiny nebo kůže, o kterých můžeme hovořit jako o prvotních formách oděvu. Oděv se stal naší nedílnou součástí od počátků člověka a funkce oděvu, vzhled a jeho kulturní a sociální hodnoty se proměňovaly napříč dobou. Někdy se tyto změny projevovaly rychleji, jinde naopak zůstaly formy oděvu po staletí neměnné. Bezpochyby však nešlo o změny nahodilé nebo zcela spontánní. Oděv ruku v ruce s módou je odrazem doby, jejích kulturních hodnot a také aktuální sociální a politické situace.

Oděv a jeho prvotní formy vznikly především z praktických důvodů, kdy odívání mělo chránit lidské tělo před klimatickými jevy. Brzy si však našel cestu i ke své další funkci: estetické. Již pravěký člověk oplýval určitým citem pro krásu a hezké předměty, což dokládají důkazy o barvení látek a nálezy oděvních ozdob a šperků. Étienne Souriau (1994, s.614) ve své Encyklopedii Estetiky definuje estetickou funkci oděvu jako způsob „jímž se muži a ženy oblékali podle doby a prostředí“. O estetické funkci odívání proto také můžeme hovořit jako o funkci módní. Nicméně je důležité zmínit, že termín *móda* sám o sobě není spjatý pouze s odíváním, ale je to termín vztahující se na širokou oblast lidského života, protože „móda je způsob bytí nebo konání, **přechodně**, ale široce přijatý a respektovaný nějakou skupinou“ (Souriau 1994, s.556). Termín móda, jak s ním budeme zacházet v kontextu práce – tedy ve vztahu k oděvu, se vztahuje na způsoby odívání, obutí a podobně, tedy na vnější znaky lidské osobnosti a jsou s ní spjaty politické, morální a kulturní významy (Baleka 1997, s.225).

Vraťme se k předchozí definici módy, jak ji formoval É. Souriau, ve které bylo záměrně zvýrazněné slovo **přechodně**. Přechodnost a pomíjivost je totiž v samém jádru módy. Módu navíc nelze definovat striktním časovým úsekem, stejně tak, jako nelze dobu jejího trvání přesně určit s předstihem. Například dámský korzet se v ženském šatníku udržel přes tři staletí, na druhé straně takzvaný honzík, typická výztuž sukně v období turnýry, byl módní pouze cirká dvacet let. Různé styly oblékání si udržely stejnou nebo podobnou formu různě

dlouhou dobu a dříve či později začaly podléhat změnám. Tyto změny, ať už náhlé nebo pozvolné, jsou oním hybným aspektem, který dělá fenomén módy tak dynamickým.

### **2.1.1 Pomíjivost a proměny módy**

Již bylo zmíněno, že přechodnost je to, co módu definuje. Móda jednoduše musí podléhat změnám, je tedy záležitostí pomíjivou a pomíjivost je jejím základním principem. Zjednodušeně řečeno, nutností módy je, že jednou musí vyjít z módy, protože „v samém charakteru módy je obsažena povinnost se periodicky konfrontovat se změnami, s hybridizací [...] a s přechodností“ (Dorfles 2014, s.15). Celkové časové trvání trendů a módních stylů jsme schopni definovat až zpětně, stejně tak jako se to děje s ostatními uměleckými obory. Zde ale často narazíme na kámen úrazu. Podobně jako historici vymezují určité období do slohů, stylů a –ismů se oděvní trendy často zařazují do vymezených časových období – především móda dvacátého století do dekad – z důvodu srozumitelnosti a pro snadnější orientaci čtenáře. Nicméně je důležité si uvědomit značnou povrchnost podobného kategorizovaného dělení, které samo o sobě neumožňuje hlubší zkoumání a opomíjí tím dynamičnost módy i v rámci určitých období. Tří stoleté období renesance nelze vymezit na univerzální renesanční styl odívání. Podobně, jako nelze celkově zobecnit styl odívání dvacátých let dvacátého století. Móda je záležitostí proměnlivou, variabilní a rozmanitou i v těchto vymezených obdobích a stylech, což je stejně důležité vzít v úvahu i ve spojitosti s volným uměním.

Řekneme-li, že umění je zrcadlem doby, stejné tvrzení je aplikovatelné na módu odívání, neboť obě disciplíny jsou úzce spjaté s politickým, společenským a celkově historickým kontextem doby, jež reflektují a na kterou reagují. Gilles Lipovetsky (2010, s.29) zdůrazňuje, že: „móda především označuje určitý stav společnosti, který se vyznačuje zvláště krátkou životností a více či méně překvapivými zvraty.“ Přesto až dvacáté století přineslo nebývalou rychlost změn a proměnlivostí módy i umění v tak krátkých časových intervalech, jako nikdy předtím. Můžeme se zde opírat o historii, pomíjivost jistot a doby dvacátého století, nicméně i předchozí staletí si prošla nestabilní politicko-společenskou situací, a přesto se nedají srovnat s tak významně heterogenními přístupy moderní doby. Navíc právě až 20. století dokázalo vykristalizovat užší vazby mezi uměním a módním návrhářstvím a překračovat hranice mezi nimi. Je tedy potřeba hledat příčiny v širším

měřítka, z toho důvodu se nadále opírám o přístupy filosofa Gillese Lipovetskyho, který rozděluje módu do několika období.

## 2.2 Epoquey módy

Lipovetsky ve své knize *Říše Pomíjivosti* rozděluje vývoj módy do několika hlavních fází. První fáze, kterou nazývá jako **řemeslnické a aristokratické stádium módy** trvá od poloviny čtrnáctého století do poloviny devatenáctého století. Druhé stádium, od kterého budu ve své práci mapovat vztahy mezi módou a uměním, se zrodilo v průběhu druhé poloviny devatenáctého století a označuje jej jako **módu jednoho sta let**.

### 2.2.1 Období před aristokratickou fází

Teprve až fáze aristokratická je zárodkem vzniku módy, v tomto smyslu je ale potřeba držet se principů, kterými jsme vymezili fenomén módy, tedy principu pomíjivosti a změn. Předchozím obdobím a kulturám nelze popřít touhu po estetičnosti, zdobením se a zkrášlování, vzpomeňme si například na kulturu starověkého Egypta, které se pyšnilo honosnými šperky, ozdobami, parukami a lícidly. Nicméně i v tomto bohatém a zdobném období se skoro patnáct set let nezměnil základní tvar tuniky, mimo jiné společný oběma pohlavím; ve Starověkém Říme se udržel tvar mužského oděvu, tógy a tuniky, s nepatrnými změnami až do konce císařství a podobná stálost se udržela i v kulturách jiných civilizací jako je například Čína (Lipovetsky 2010, s.34). Stejně znaky stálosti můžeme vypočítat i v dnešní době na oděvu primitivních domorodých kmenů, kde zůstává oděv po staletí neměnný a podléhá tradici, která je předávána z generace na generaci. Tato stálost a neměnnost, která se jen zřídka ozvláštňuje o jiné vlivy, postrádá právě tyto principy, jež jsou pro módu stěžejní.

### 2.2.2 Aristokratická fáze

Lipovetsky – ale i jiní historikové odívání a umění, jako například James Laver (Laver a de la Haye 1995, s.62) – tak definuje aristokraticko-řemeslnou fázi, kterou považuje za začátek módy, několika faktory. Zaprvé touto fází vznikající ve čtrnáctém století vstupuje do módy výrazné odlišení mužského a ženského oděvu – především mužský oděv v západní Evropě zaznamenal výraznou změnu od volných tunik k vypasovanému kabátci a nohavicím. Zadruhé, díky růstu ekonomické síly střední vrstvy móda postupně proniká do nižších vrstev

a přestává být výsadou výhradně šlechty. A konečně zatřetí, móda se i napříč všeobecným normám stala významným nástrojem individualizace a vyjádření vlastního vkusu. (Lipovetsky 2010, s.32-65).

Jestliže výtvarní umělci vystoupili ze své anonymity v počátcích renesanční doby, kdy přestali být postupně považováni za pouhé řemeslníky a prostředníky k vytváření umění a začali být všeobecně přijímáni jako cenění umělci, oděvní návrhářství si na své významné osobnosti muselo ještě dlouhou dobu počkat. Aristokraticko-řemeslné období, jak už z názvu vyplývá, totiž neumožňovalo širší tvůrčí prostor k vlastní invenci výrobců oděvů. Krejčí a švadleny odváděli řemeslnou práci, ve které nebylo mnoho prostoru pro umělecké iniciativy. To je z velké části dáno tím, že hybatelem módních trendů nebyli tvůrci oděvů, nýbrž významné a vlivné osobnosti té doby, především šlechta a vyšší vrstvy. Z toho důvodu nehovoříme o tehdejších krejčích a švadlenách vyloženě jako o módních návrhářích. Navíc většina z nich zůstávala v anonymitě, a to díky nízkému postavení krejčovského řemesla ve společnosti, a až na pár výjimek neznáme jejich jména.

### **2.2.3 Móda jednoho sta let a její pokračování**

Následující období módy se zrodilo v průběhu druhé poloviny devatenáctého století a trvá přibližně do šedesátých let dvacátého století. V této fázi nejenom vzniká fenomén módního návrháře, který postupně zrodil uměleckou, kreativní a designérskou stránku oboru, ale nastoluje se pravidelný módní diktát vycházející ze sezónních kolekcí haute couture, kterou následuje průmyslová konfekční výroba. Jestliže si předchozí módu diktovala a utvářela šlechta a vyšší vrstvy, ve druhé fázi módy se tvůrčím hybatelem módních trendů stávají samotní módní návrhář, kteří postupem času dostávají širší prostor pro uplatnění svých kreativních přístupů. Tento významný faktor v dějinách módy pak vytváří ideální podmínky pro těsný vztah mezi moderními uměleckými směry a oděvním designem.

V čele s jedním z prvních *couturiérů* Charlesem Frederickem Worthem se z původně níže postaveného řemesla stává haute couture – vysoká krejčovina, luxusní výroba na míru. Díky tomu se zároveň z návrhářů stávají významné a ceněné osobnosti (Fogg 2015, s.172-173). Worthův vliv na rozvoj haute couture je zásadní, a to i přestože si jeho šaty zachovaly těžkopádnost velkých honosných rób, ale především klasickou architekturu dámského

oděvu, skládající se z korzetu a široké sukně. Díky korzetové konstrukci šatů tvořila vždy hlavní bod opory pasová linie. Vysvobození ženského těla z korzetů uskutečňuje na začátku dvacátého století francouzský návrhář Paul Poiret a mění bod opory na oblast ramen (Máchalová 2012, s.29). V tomto, pro dějiny odívání významném kroku jej následují návrháři jako Mariano Fortuny nebo Gabrielle Coco Chanel a od této chvíle se tvar oděvu začal rychle proměňovat. Ve dvacátých letech padá linie až k bokům, sukně se postupně zkracují, díky oblibě sportovních aktivit vznikají sportovní oděvy a celkově se také hledí na praktičnost oděvů než na okázalý přepych. Emancipace žen volá po svobodě v životě i odívání a významnou roli také sehrálo rozdělení ženského oděvu na blůzu a sukni (Fogg 2015, s.195).

Kromě vzniku kultu osobnosti módního návrháře, který se stává kreativní hybatelem módních trendů, Lipovetsky zdůrazňuje další důležitý faktor spojený s druhou fází módy, čímž je demokratizace odívání. Přestože bylo zmíněno, že už v aristokratickém období se móda dostala do zájmu středních vrstev, teprve v této druhé fázi se postupně stírají rozdíly v oblékání napříč společenskými vrstvami. Hierarchický aspekt módy je v průběhu dvacátého století nadále oslabován. Výdobytky módy jsou stále dostupnější pro větší okruh společnosti, a za módní už není považován okázalý přepych aristokracie. Protože módní diktát už nebyl v rukou šlechty, ale módních návrhářů, kteří určovali, co se bude nosit a co bude naopak *demodé*. Dostali tak do rukou moc, která z nich vytvořila privilegované osobnosti (Lipovetsky 2010, s.104-105).

Otevřený tvůrčí prostor, který byl předešlým výrobcům oděvů odepřen, tak otevřel cestu inovativním návrhářům a umělcům, kteří se nebáli propojovat umění s oděvním designem. Centrem módy byla nepochybně Paříž a „tento úkaz má ostatně společné rysy s vývojem moderního umění, jehož průkopníci se soustředili v Paříži“ (Lipovetsky 2010, s.104). Umění se čím dál častěji stávalo inspiračním zdrojem pro módní design a dodnes jej neopustilo. Je ale potřeba si uvědomit, že některé snahy o přesahy volného umění do módy vznikaly na základě periferní produkce, která byla zastíněná módním diktátem vlivnějších couturiérů. Tím je myšleno, že někteří návrháři, které zmiňuji v druhé části teoretické práce, neměli ve své době takový vliv na vzhled módy, a jejich oděvy oblékala jen určitá skupina společnosti. Oděvní tvorba Sonii Delaunay, která skrze oděvní tvorbu parafrázuje prvky svých

orfistických obrazů, nedokázala proniknout do stylu odívání pařížských žen natolik, aby nastolila celkový trend napříč módní scénou. Na druhé straně surrealistická tvorba Elsy Schiaparelli ve třicátých letech hravě konkurovala vlivné Gabrielle Coco Chanel.

Módu jednoho sta let uzavírají přibližně šedesátá léta dvacátého století. Konec této fáze Lipovetsky (2010, s.156-163) spojuje s úpadkem zakázkové výroby na míru haute couture, kterou vystřídala malosériová konfekční produkce prêt-à-porter (v anglickém jazyce označovaná jako ready-to-wear). Ta spojuje průmyslovou konfekci s luxusní, kvalitní módní výrobou. Nicméně tendence, které období módy jednoho sta let nastolilo stále pokračovaly. S tím rozdílem, že se původní i nová generace návrhářů častěji obracela a nadále obrací k sériové produkci. Systém prêt-à-porter pozvedl konfekční módu na výsluní a společně s novými hodnotami masové kultury posunuly demokratizaci odívání, protože móda se díky tomu stala zase o něco dostupnější pro širší vrstvy veřejnosti. Paříži, do té doby zastávající pozici hlavního města módy, navíc v šedesátých letech konkuruje Londýnská módní scéna společně s mladou generací toužící po vlastním stylu a „během několika let se z „mládeže“ stává prototyp módy“ (Lipovetsky 2010, s.175). Dnes už rivalem Pařížské módní scény nejsou jen Londýnští návrháři, ale návrháři z Itálie, Spojených Států Amerických nebo Japonska.

Vlivy uměleckých výtvarných směrů na módu se nadále rozvíjely. Vývoj nových technologií a zdokonalení syntetických materiálů umožnilo dokonalejší tisk na látky. V kombinaci s malosériovou produkcí i masově produkovanou konfekční módou tak v šedesátých letech návrháři oblékají mladou generaci do pestrobarevných vzorů inspirovaných pop-artem a psychedelickým uměním nebo do oděvů s geometrickými vzory připomínající umění op-art. Zároveň i pozdější generace návrhářů byly ovlivněny soudobou uměleckou scénou nebo se vracely pro inspiraci do historie. V tomto směru pokračuje vztah umění a módy dodnes, přičemž konkrétní příklady paralel volného umění a oděvního designu podrobně mapuje druhá část teoretické práce.



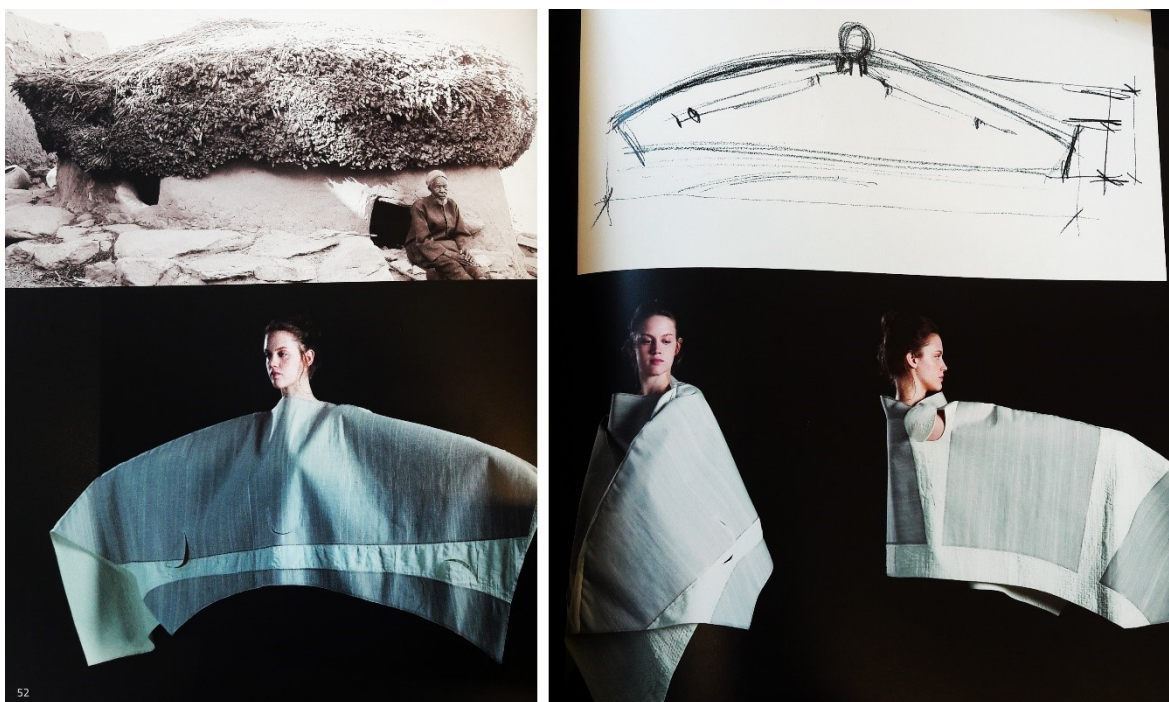
## 2.3 Je móda umění?

*Fashion is not an art form, although it may take an artist to create fashion*

– Pierre Bergé (Walden 2009)

Citát otevírající následující kapitolu pronesl v jednom interview Pierre Bergé, spoluzakladatel módního domu YSL a obchodní i životní partner módního designéra Yves Saint Laurenta – návrháře, který skrze svou tvorbu mnohokrát propojil umění a módní design. Slova Pierra Bergé vystihují podstatu této kapitoly, tedy snahu o vysvětlení vztahu umění a módy. Než ale představím vazby mezi módním návrhářstvím a volným uměním, je potřeba si položit otázku, zda je vůbec možné považovat módní návrhářství za uměleckou disciplínu. Již bylo zmíněno, že módní návrhářství se už dávno odpoutalo od své čistě řemeslné a funkční stránky a emancipace oděvních návrhářů od módního diktátu šlechty dala prostor jejich tvůrčím a uměleckým ambicím. Módní návrháři svou tvorbou přidávají oděvu určitou přidanou hodnotu, o které můžeme hovořit jako o hodnotě estetické, umělecké nebo tvůrčí, oděvní design však nelze doslovně srovnávat s volným uměním.

Na rozdíl od volného umění je oděv do určité míry nepochybně závislý na lidském těle, které se stává základním stavebním prvkem oděvu, a od kterého se více či méně oděv odvíjí. Bez lidského těla by se oblečení nebo doplňky staly pouhými objekty, čímž by ztratily svůj základní princip, jímž je nošení oděvu nositelem. A to i přestože se čím dál častěji setkáváme s tvorbou módních návrhářů, která se zdá být spíše experimentem s tvary, materiály a reakcí diváka nežli nositelným oděvem, a jejichž praktické využití v běžném životě se tak často stává nemožným. Taková módní tvorba zajisté stírá hranice mezi oděvní tvorbou a uměleckým objektem (a hravě na této tenké hranici balancuje), je však stále omezena mantinely lidského těla, kterému se musí do jisté míry přizpůsobit. Nikoli však ve smyslu dodržování a respektování tvaru těla. Pro představu uvedu jako příklad umělecký experiment s tvarem a hranicemi lidského těla, jímž je výstavní projekt Maryly Sobkové *Když se oděv střetává s architekturou* z roku 2012, ve kterém umělkyně propojila roviny architektury a oděvního návrhářství. V jejím projektu „navržené oděvy – objekty neobkreslují tvar jedince, ale spíše se setkáváme s "obaly", kterými je tělo omotáváno“ (Galerie výtvarného umění v Ostravě 2012).



Obrázek 1: Maryla Sobek, 2012

Tvorba Maryly Sobkové je jedním z příkladů, kdy funkčnost a praktičnost oděvu ustoupila tvůrčím invencím autorky. Pokud si představíme tyto modely vystavené samostatně, bez opory lidského těla – tak jako je ostatně Maryla Sobková v Galerii výtvarného umění v Ostravě vystavila – vyvstane otázka, díváme se na oděv nebo objekt? Jedná se o oděv, který se stal objektem nebo naopak? Nelze navíc opomenout fakt, že kolekce byla vystavena v galerijním prostoru, nikoli na mole módních přehlídek, kde jsou obvykle oděvní kolekce představovány. Stojí tak v opozici k tradičním formám módní prezentace.

Zároveň i forma módních přehlídek se osvobodila od tradičního a konzervativního způsobu prezentace modelů. Tím je myšlena klasická módní přehlídka, která se ustálila na počátku dvacátých let společně s rozvojem haute couture, v níž manekýny postupně odprezentují všechny modely z kolekce. Naopak se setkáváme s přehlídkami, které využívají nekonvenční prezentaci, kdy se z klasické *fashion show* stává performance, happening, tanečně nebo divadelní představení, a z které si divák odnáší nepopíratelně umělecký zážitek. Jedním z příkladů byly módní přehlídky Alexandra McQueena, které vzbuzovaly silné emoce, neboť byly provokativní, nekonvenční a inovativní. Dnes již ikonická McQueenova přehlídka kolekce jaro/léto 1999 skloubila performance, tanec, nové

technologie a módu, když se modelka v bílých šatech svíjela mezi dvěma robotickými rukami, které po ní sprejovaly barvy. Návrhář se zde navíc inspiroval uměleckou instalací německé umělkyně Rebecca Horn (Bolton et al. 2011, s.216). McQueenova tvorba obecně stála na pomezí umění a módního designu. Jeho modely byly provokativní, absurdní a často až nenositelné. Pracoval s netradičními materiály v oděvu a jeho práce představovala mnohdy víc než jenom luxusní oděvní značku, často za nimi stál hlubší kontext nebo myšlenka, protože „*návrhy Alexandra McQueena představovaly témata, která běžně přesahovala ambice módy*“ (Bolton et al. 2011, s.6) (Překlad autorky)<sup>1</sup>.



Obrázek 2: Alexander McQueen, Spray painted dress, kolekce S/S 1999

Pro obor módního návrhářství se proto také může zdát svazující označení kategorií užitého umění. Módní návrhářství může poskytnout odlišnou formu výtvarného jazyka a vyjadřovacích prostředků, jímž se umělec může vyjádřit a realizovat, aniž by byl potlačen jeho tvůrčí potenciál. Příkladem mohou být výtvarní umělci, kteří se, byť jen periferně, věnovali návrhářství, kostýmnímu návrhářství nebo návrhům textilií – například kostýmní

---

<sup>1</sup> „McQueen’s designs adress themes normally beyond the ambitions o fashion.“

návrhy Pabla Picassa pro Ďagilevův Ballet Russes nebo návrhy Kazimíra Maleviče pro ruskou futuristickou operu *Svěcení Jara* – ale také spolupráce umělců a návrhářů, u kterých je nepochybně znát vzájemný vliv, jako to bylo v případě surrealistického umělce Salvadora Dalího a návrhářky Elsy Schiaparelli. Přesto se setkáme s názory uznávaných návrhářů, kteří se distancovali od spojení módy s uměním a vyzdvihovali řemeslný, a především funkční a praktický záměr oděvního návrhářství, jako tomu byla například samotná Gabrielle Coco Chanel, která kritizovala Schiaparelli právě za mísení módy s uměním (Máchalová 2012, s.226). Oděvní návrhářství dvacátého století tak představovalo různé přístupy a názory.

Jana Máchalová zdůrazňuje, jak těsný vztah mezi módou a uměním vykrytalizoval právě ve dvacátém století, kdy „umění hrálo v oblasti módy důležitou roli, náměty umělců pomáhaly vytvářet nové trendy, které současně odrážely dobu“ (Máchalová 2004, s.59). Již na začátku práce bylo uvedeno, že móda odívání je odrazem doby, podobně jako je výpovědí doby umění. Tím je myšleno, že stejně jako ostatní umělecké obory, ať už jde o volná umění, literaturu nebo hudbu, také oděvní trendy reflektují a reagují na dobu ve které se nachází. Móda se tedy stává dalším, citlivým mechanismem naší kultury. Paralely v tomto smyslu můžeme nacházet ve způsobech, jakými móda na dobu reaguje. Podobně jako nacházíme návraty k tradičnímu zobrazování v neo-klasicistních tendencích nebo například umění Nové Věčnosti, se návraty k tradici a jistotám – ačkoli v jiné době a odlišném kontextu – uskutečňovaly i v módě. Tím je například po druhé světové válce styl odívání *New Look* Christiana Diora, který po válečném strádání znovu svázal ženy do korzetů a luxusních materiálů, aby navrátil architekturu šatů, kterou před ním pracně přetransformovali Paul Poiret nebo Coco Chanel.

Zodpovědět na otázku, zda je možné považovat módní návrhářství vyloženě za umění je přesto složité, protože názory a přístupy k tomuto tématu se často liší. Produkce některých módních návrhářů vyzdvihuje především řemeslnou stránku oboru, což ale automaticky neznamená, že by jejich tvorba nebyla módní. Na opačné straně je experimentální a konceptuální přístup návrhářů a umělců, který však často může popírat základní funkci odívání, čímž je nositelné oblečení. Přesto se setkáme i s takovou tvorbou návrhářů, kteří dokázali do jisté míry propojit obě roviny. Na rozdíl od tvorby umělce je tvorba módního návrháře neustále závislá na pomíjivosti a proměnlivosti módy, módních trendů a

samozřejmě také na ekonomickém zisku. To jsou faktory, které umělecké ambice módních návrhářů do značné míry limitují. Avšak i přes tato omezení se některým návrhářům podařilo využít naplno svůj tvůrčí potenciál a vložit jej do složitého a náročného systému módního světa. Takové návrháře se snažím v následující části teoretické práce představit. Za zmínku stojí i přítomnost oboru módního návrhářství a designu na uměleckých a umělecko-průmyslových školách, která potvrzuje jeho těsný vztah k ostatním uměleckým disciplínám. Jedním z příkladů je Ateliér designu oděvu a obuvi na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze pod vedením přední české návrhářky Liběny Rochové. Sama Rochová často ve svých kolekcích propojuje tendence z umělecké scény s módním designem a jeden z takových jejích projektů později v práci zmiňuji (viz. kapitola 3.5.). V neposlední řadě komplikovaný vztah umění a módního designu obhájí samotný tvůrčí potenciál oboru, který v sobě skýtá kreativní proces oděvního návrhářství. Ten je samozřejmě čistě individuálním přístupem každého návrháře, nicméně tento proces se snažím podrobněji vysvětlit a zároveň demonstrovat na svém vlastním autorském projektu ve výtvarné části práce.

### **3 Paralely volného umění a oděvního designu**

Následující pokračování teoretické části sleduje paralely volného umění a módního návrhářství skrze tvorbu konkrétních návrhářů a umělců. Má za cíl studovat zejména přesahy mezi těmito uměleckými disciplínami, ale také vlivy, které se promítly do obou disciplín. Předchozí kapitoly zdůvodnily zaměření na módu a návrháře dvacátého století, které spadá do druhé fáze vývoje módy, jak bylo vysvětleno v první části. Zároveň také zkoumám jejich vlivy na současnou módní scénu a uvádím příklady současných návrhářů, jejichž tvorba reflektuje jak těsné, tak i volnější vazby k těmto umělcům nebo návrhářům. Některé módní inovace a přístupy se totiž objevily a záhy zmizely, aby byly znovuzrozené pozdějšími generacemi návrhářů. To demonstruje, jak se určité módní a umělecké tendence vrací, jak dokáží být neustále zdrojem inspirace a jaký vliv mají předchozí umělci a návrháři dodnes.

#### **3.1 Zvolená metoda**

Aby bylo vůbec možné studovat a představit tyto vlivy a přesahy v tak širokém měřítku, bylo potřeba zvolit specifický přístup, jakým jsem se rozhodla tuto teoretické část koncipovat. Již bylo zmíněno, že cílem práce není zmapovat celý vývojový proces oděvního designu dvacátého století, protože publikací o dějinách módního návrhářství je na dnešním trhu spousta a – jak jsem se v průběhu studia přesvědčila – valná většina je založena právě na lineárním přístupu, který mapuje jeho vývoj většinou dekádu po dekádě. Z toho důvodu jsem se snažila vytvořit alespoň částečně odlišnou koncepci, která je založená na metodě průřezových témat, jež mi umožňují aplikovat typologický, koherentní přístup. Přesto se snažím představit stěžejní návrháře, kterým se podařilo propojit obě roviny umění a oděvního designu. Každé z těchto průřezových témat sleduje a rozvíjí jednotné téma nebo tendenci, které spojuje určité návrháře, umělce a umělecké směry. Zmiňuji také, jak se vlivy umění promítly zároveň i do módní ilustrace nebo fotografie, nicméně takové téma je obsáhlé samo o sobě a zasloužilo by si samostatnou studii, proto jej představuji jen okrajově ve spojitosti s některými podkapitolami.

Jedno z průřezových témat, zabývající se tvarovými proměnami oděvu, jsem nakonec do bakalářské práce nezahrnula. Protože jsem v průběhu posledního ročníku studia v rámci kurzu doc. PhDr. Jaroslava Bláhy, Ph.D. vypracovávala závěrečnou práci zabývající se procesem minimalizace v umění dvacátého století, nacházela jsem zde spojitosti s tímto

průřezovým tématem. Dané téma zahrnuje vlivy výtvarných směrů na oděvní design – jako je kubismus, konstruktivismus nebo minimalismus – které právě s tímto procesem přímo souvisejí. Ponechala jsem si jej proto pro rozsáhlejší studii v budoucí diplomové práci. Je také potřeba zmínit, že podobných tematických celků můžeme vytvořit mnoho. Záleží pouze na vytyčeném tématu, skrze nějž lze sledovat vazby a paralely napříč umělci.

Díky povaze přístupu, který jsem zvolila, využívám k podložení svých poznatků odbornou literaturu a několik dalších různých zdrojů. Jedním ze stěžejních materiálů jsou knihy a publikované články české historičky a teoretičky módy Jany Máchalové. Zároveň čerpám i z publikací jiných teoretiků módy mapující historii a vývojový proces oděvního designu. Využívám anglofonní literaturu a monografie, zaměřující se na tvorbu konkrétních návrhářů nebo umělců. Díky přesahům do současné módní scény pracuji i s internetovými zdroji, především se jedná o časopisy o módě, jako je například Vogue.

V práci představuji čtyři hlavní tematické celky. První průřezové téma nazvané **Inspirace Orientem** sleduje, jak měla obliba východních kultur, orientu a japonismus vliv na moderní umělecké směry stejně jako na oděvní design a jak se tyto tendence projeví v tvorbě návrhářů i o mnoho let později. Další podkapitola **At' žije barva** mapuje návrháře, kteří se nebáli experimentovat a využít odvážný kolorit a pro které byla barva jedním z hlavních aspektů jejich módní tvorby. Třetí téma **Sny a imaginace** se zabývá módní tvorbou, ve které se fantazie, snové představy, hry a humor promítly do oděvního návrhářství a která přinesla do módy prvky a objekty s módou na první pohled zdaleka nesouvisející. Teoretickou část uzavírá poslední průřezová téma **Obraz jako motiv**, představující módní návrháře, jejichž tvorba vyhází a čerpá z tvorby konkrétního umělce nebo výtvarného směru, který přetváří do nové formy skrze oděvní návrhářství.

### 3.2 Inspirace orientem

V módě, ale i v umění, se opakovaně setkáváme s přejímáním vlivů z jiných kultur a s návraty do historie. Historismy, exotika, orient a jinakost vzbuzují v člověku přirozenou zvědavost po něčem odlišném a nevšedním. Tyto vlivy působí na módu jako magnet, který se je snaží přitáhnout do stávající všednosti a ozvláštnit tím módní trendy. Umělecké prostředí konce devatenáctého a začátku dvacátého století značně ovlivnila výstava japonského umění v Londýně. Japonské umění *ukijo-e* a umění východu sehrálo významnou

roli na tehdejší umělecké scéně a vzbudilo zájem o umění Dálného Východu a orientu. Ovlivněna byla například tvorba impresionistů, nebo umělců jako byl Vincent Van Gogh, ale také umění secese a art deco, které se ve velké míře promítlo i do odívání. Oblibu v exotice a další výraznou vlnu orientálních vlivů s sebou navíc v roce 1909 přivezl do Paříže extravagantní Ďagilevův petrohradský Ballet Russes a s ním především kostýmní a scénický výtvarník Léon Bakst (Máchalová 2012, s.23). Orientální tematika, exotické vlivy a odvážná barevnost Bakstových divadelních kostýmů se značně promítla do tvorby tehdejšího významného a vlivného návrháře Paula Poireta, jemuž nejen inspirace Dálných Východem, ale také starověkým Řeckem umožnila uvolnit ženské tělo z korzetů a vnesla do módy novou tvarovou architekturu, výraznou barevnost, turbany nebo harémové kalhoty (Fogg 2015, s.216).



Obrázek 3: Léon Bakst, návrh kostýmu pro balet Pták Ohnivák, 1920

Japonské umění dopomohlo k vzniku nových výtvarných přístupů ve výtvarném umění západní civilizace. Tyto nové přístupy se promítly i do módní ilustrace a podílely se na její revoluci. Tak jako nacházíme prvky plošnosti a lineárnosti japonských dřevořezů v secesních obrazech Gustava Klimta nebo na plakátech Alfonse Muchy, se nový způsob



zobrazování prosazuje zároveň v módní ilustraci, která se od tohoto momentu stává významnou součástí módního průmyslu, nejčastěji ji nalezneme v módních časopisech. Zmiňovaný francouzský návrhář Paul Poiret, činný na začátku dvacátého století do první světové války, si u ilustrátora Paula Iribe nechal zhotovit ilustrace svých modelů. Předchozí realistické a popisné zobrazení módní ilustrace, zaměřené na detail látek a střihu modelu, vystřídal nový styl módní ilustrace, který je plošný, tvary jsou zjednodušené a detaily zredukované. Tím se začaly projevovat moderní přístupy v módní ilustraci (Fogg 2015, s.208-209). Při pohledu na Japonské umění a Iribeho ilustraci je patrné, jak se tehdejší výtvarný projev prolínal napříč uměleckými disciplínami. Od tohoto okamžiku byla módní ilustrace v následujících obdobích značně ovlivněna moderními výtvarnými směry.



Obrázek 4: Paul Iribe, ilustrace z alba Les Robes de Paul Poiret, 1908

Proměnlivost módy – která ve 20. století nabírá na nebývalé rychlosti – způsobila po první světové válce odklon od zájmu v exotice a přepychu orientu a vystřídal ji nové vlivy. Není však ničím ojedinělým, že se módní trendy neustále vrací a po čase vykrystalizují v nové formě. Vlivy orientální tvorby Paula Poireta se projevily skoro o století později v kolekcích francouzského módního návrháře Johna Galliana z roku 2009, kdy ještě tvořil pro módní dům Christian Dior (Geczy 2013, s.180). O dva roky dříve, tedy v roce 2007, představil opět

pod hlavičkou módního domu Dior kolekci inspirovanou Japonskem, z níž vzešly dnes již ikonické šaty s reprodukcí dřevorytu japonského umělce Kacušika Hokusai *Velká vlna u pobřeží Kanagawy* z počátku devatenáctého století.



Obrázek 6: (vpravo) John Galliano pro Christian Dior, Fotograf: Patrick Demarchelieur  
Obrázek 5: (vlevo) Kacušiko Hokusai, *Velká vlna u pobřeží Kanagawy*, dřevotisk, 1823-29, 26 cm×38 cm

Kromě zmiňovaných návratů vlivů a jejich opakovaného přejímání do módy se do oděvního designu často promítají i vlivy jednotlivých výtvarných umělců. Obliba východních kultur v období secese se projevila zásadním způsobem v umění a ornamentální tvary, ladnost arabesek a přírodní a květinové vzory přetrvávají v módě a textilním průmyslu v různé podobě dodnes. Návraty secesních vlivů můžeme také nacházet skrze inspiraci secesními umělci. Tyto přesahy výtvarného umění v oděvním designu se mohou objevit i dávno poté, protože současní návrháři s oblibou nacházejí inspiraci v dílech a výtvarných stylech předchozích umělců. V roce 2013 vytvořila Londýnská návrhářka L'Wren Scott kolekci, ve které oživila výtvarný styl Gustava Klimta. Klimtovy „vířivé vzory byly vytištěny na kabátech a pláštích, jeho reliéfní struktury byly duplikovány na extravagantních žakárech a brokáttech a hrstka večerních šatů přivedla jeho obrazy k životu“ (Blanks 2013) (Překlad

autorky)<sup>2</sup>. Scottová využila Klimtův typický zlatavý kolorit a orientálnost jeho obrazů a propůjčila si jej pro svou tvorbu. Přestože se nejednalo o pouhou reprodukci obrazů na textil, vliv obrazů Gustava Klimta je zde více než patrný.



Obrázek 9: (zleva) Gustav Klimt, *Hygieia*, 1900, olej na plátně

Obrázek 7 a 8: L'Wren Scott, kolekce podzim ready-to-wear, 2013

Všechny tyto přesahy a vlivy jsou do jisté míry spjaté, v některých případech těsněji jinde naopak volněji. Příklady takové různorodé módní produkce dokazují, jak tvorba některých návrhářů a umělců korespondovala s tehdejší výtvarnou scénou nebo jak na ni návrháři reagují zpětně a přetváří ji do novodobého kontextu.

### 3.3 Ať žije barva

Móda dvacátého století, tedy druhá epocha módy, se dočkala významně odlišného a progresivního tvarového řešení oděvu, když se ženy vymanily z neforemných a omezujících korzetů. Někteří návrháři se nebáli stejně odvážně pracovat i s barvou. Není tím myšleno, že by snad móda předchozích období byla černo-bílá – vybavme si pastelové a zdobné róby rokoka – nicméně návrhy Léona Baksta a Paula Poireta kontrastovaly s tehdejším klasickým secesním oděvem v tlumenějších barvách. I v moderních uměleckých směrech se barva stává důležitým stavebním prvkem obrazu a emancipuje se od závislosti na jevové skutečnosti.

---

<sup>2</sup> „His swirling patterns were printed on coats and capes, his embossed textures were duplicated in extravagant jacquard and brocades, and a handful of fishtail evening dresses brought his paintings to life.“

Jako je to například patrné v barevných skvrnách impresionistů; ťup-ťup metodě postimpresionistů, která v oku diváka dotvoří celistvý obraz; nebo šokující barevnosti fauvistů, jejichž barevný kolorit popudil tehdejší společnost a díky němuž byli posměšně nazváni šelmami. Vybočení z typického koloritu, ať už v umění nebo v módě, mohlo vzbuzovat rozruch nebo nepochopení, v módě může být navíc dodnes takové vybočení považováno za extravagantní, nebo také nevkusné a *demodé* – vyšlé z módy.

Kybalová (2006, s.17) zmiňuje, že „výtvarné směry se stávaly inspirativní a sugestivní pro ty módní tvůrce, kteří hledali nové barevné řešení oděvů, především překvapivými koloristickými kvalitami, specifickou světelností, ostrými barevnými kontrasty nebo šokujícími tvarovými inovacemi siluety a materiálu“. Spolupráce návrhářů a výtvarných umělců ve dvacátém století umožnila prosadit tyto nové tendence i v oděvním designu. Již zmiňovaný Paul Poiret spolupracoval s umělci jako byl Maurice Vlaminck, André Derain nebo Georges Rouault, jejichž barevná nadsázka, kterou využívali ve svých obrazech, Poireta inspirovala (Máchalová 2004, s.60). Návrhy výrazných potisků na textil pro něj zhotovil také fauvismem a později kubismem ovlivněný malíř Raoul Dufy (Máchalová 2012, s.29).

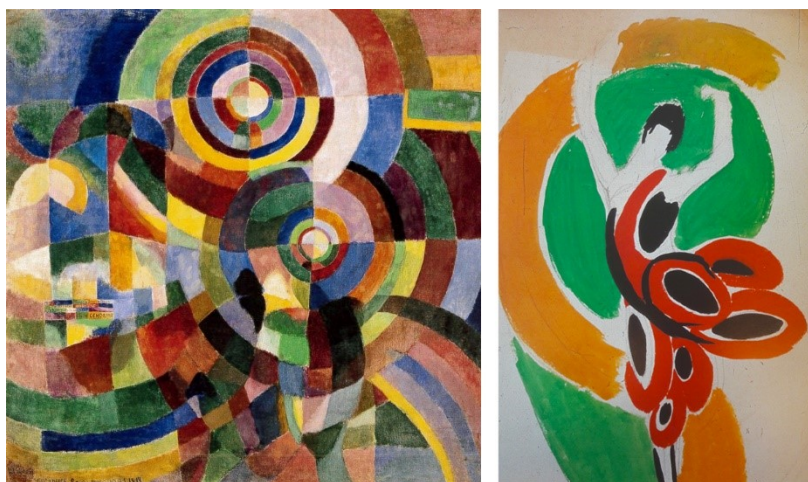


Obrázek 10: Raoul Dufy, návrh tištěného dezénu na textili, 1911

Přestože Léon Bakst nebo Raoul Dufy používali ve svých návrzích výraznou barevnost, stále se především jednalo o dekorativní náměty, které byly převzaté, nebo se podobné

dekorativní vzory neustále opakovaly (Damase 1991, s.62-63). Týká se to například klasických vzorů fauny a flory (Dufyho vzory na textiliích jsou z velké části květinové vzory) nebo se s rostoucí oblibou orientalismu přejímaly dekorativní vzory jiných kultur.

Opravdovou průkopnicí ve využití barvy v oděvním designu se nepochybně po první světové válce stala umělkyně a návrhářka Sonia Delaunay, manželka představitele orfického kubismu Roberta Delaunay. Oba umělci se stali výraznými osobnostmi na poli tehdejší umělecké scény a stejně jako František Kupka nebo Vasilij Kandinskij stáli u prvopočátků abstraktního umění. Sonia se kromě malířství, ve kterém tvořila společně po boku manžela v duchu orfismu, začala věnovat textilnímu návrhářství a tvorbě oděvů, do kterých promítla svůj výtvarný styl, ve kterém právě vizuální styl orfismus sehrál důležitou roli. Kromě názvu orfismus, jak jej pojmenoval Guillaume Apollinaire, se také setkáme s označením abstraktní kubismus. Nicméně orfismus jako takový stojí do jisté míry v opozici oproti kubismu Pabla



Obrázek 11: (vlevo) Sonia Delaunay, *Prismes électriques*, 1914, olej na plátně, 250×250 cm

Obrázek 12: (vpravo) Sonia Delaunay, kostýmní návrh, 1919

Picassa nebo George Braqua. Kubisté řešili především formu a barva pro ně byla druhořadá. Obrazy kubistů jsou malované v neutrálních barvách, protože základním stavebním prvkem obrazu se stal tvar. Oproti tomu pro orfismus byly barvy a jejich vzájemné vztahy stěžejním tématem (Ruhrberg et al. 2004, s.78-80). Z toho důvodu byla i pro Soniu barva základním stavebním prvkem. Geometrické tvary v křiklavých kontrastních barvách se staly hlavní složkou jejích návrhů. Sonia byla navíc kromě kubismu, futurismu a fauvismu ovlivněná

také ruským konstruktivistickým designem (Kybalová 2009, s.41), jež se zasadilo navíc o tvarové zjednodušení oděvů, jak je to patrné například v návrzích Varvary Stepanové. Jacques Damase (1991, s.58) ale zdůrazňuje, že i přes tyto vlivy stála v popředí zájmu Sonii Delaunay stále barva, díky čemuž geometrické vzory – které v její práci také dominují – nejsou tak důležité, neboť jsou jenom vhodným médiem pro distribuci barvy. Sonia Delaunay byla opravdovou průkopnicí abstraktního designu v textilních materiálech. Odvážné barevné i tvarové řešení jejích oděvů a návrhů textilií je dodnes vnímáno jako nadčasové. Pro srovnání bych ráda uvedla, že ve stejném období, kdy vznikají její barevné návrhy a modely, tvoří své jednoduché, praktické a barevně neutrální oděvy francouzská návrhářka Gabrielle Coco Chanel.

Využití barvy jako hlavní motiv v módním návrhářství se velmi nekonvenčně promítlo do tvorby českého umělce a vedoucího skupiny Aktual Milana Knížáka. Knížákovo neproduktivnější období v odvětví módního návrhářství se pohybuje mezi roky 1960-1988. V průběhu těchto let navrhnul a zrealizoval desítky oděvních návrhů, zaměřoval se však také na make-up, šperky a doplňky. Milan Knížák, který je významnou osobností české výtvarné scény již od počátku šedesátých let, se na rozdíl od ostatních návrhářů nebo umělců nevrhnul na řemeslo oděvního průmyslu, aby se prosadil jako návrhář. Jeho modely neztrácely jeho svébytný rukopis, byly nekonvenční, šokující a divoké (jeho oděvy navíc vznikaly v období



Obrázek 13: Milan Knížák, (vlevo) šaty namalované na tělo 1965-73, (vpravo) Jarní oblek z kolekce malovaných oděvů, 1983-88

komunistického režimu, kdy byly často výrazné individuální projevy v oblasti odívání a zevnějšku potlačovány). V této době Knížák představuje své kolekce pestrobarevného oblečení roztodivných tvarů, propalované šaty, oděvy s průstřihy odhalující nahé tělo nebo šaty z kovových drátů.

Jedním z těchto experimentálních projektů byl cyklus *Šaty namalované na tělo* z let 1965-1973, v němž Knížák experimentuje s barvou jako s doplňkem a ozdobou namalovanou přímo na tělo. Knížákův projekt, který se ke konci pohybuje až na hranici body-art, se skládá z „jednobarevných a tvarově jasných motivů namalovaných na určitém místě těla figury [...] v polovině 80. let se objevují v cyklu *Šaty malované na tělo figury* po celé ploše svého těla pokryté pestrými barevnými skvrnami“ (Nábělek 1996). Prvotní myšlenka ve formě maleb na tělo, které může sloužit jako oděv, vyústí později v cyklu *Obrazy namalované na tělo*, ve kterém už Knížák přesahuje hranice lidské figury a zasahuje i do pozadí, před kterým modelka stojí (Nábělek 1996). O něco tradičnější pojetí oděvního návrhářství v Knížákově tvorbě nalezneme v návrzích, kde využívá klasické oděvní materiály. V 80. letech tak vznikají modely s abstraktními vzory ve svítivých barvách ušité z ručně pomalovaných textilií, které navíc umožňovaly experimenty s tvarovými možnostmi oděvu. Knížákova práce s barvou, tělem a textilem je dalším příkladem umělce, který propojuje obě roviny umění a oděvního designu.

### **3.4 Sny a imaginace**

Fantazii se meze nekladou. Oblíbené klišé, které se ale ne vždy dokázalo v módě prosadit. Období korzetů, krinolín a širokých sukní neumožňovalo větší prostor pro kreativní experimenty a módní hry. Byly zde samozřejmě i ojedinělé výjimky, například ilustrace z konce osmnáctého století znázorňují ženy s vyčesanými napudrovanými parukami, do nichž byly vsazeny miniaturní lodě. Takové módní kreace mohou být vnímány jako extravagantní i dnes, přestože se v módě jednadvacátého století může zdát, že jsme viděli už vše – od přiznané nahoty, mužských korzetů, skleněných šatů nebo obuvi nošené na hlavě.

Opravdovou revolucionářkou ve fantazijských a snových hrách na poli módního průmyslu se ve dvacátém století stala návrhářka s italskými kořeny Elsa Schiaparelli, tvořící v meziválečném období v Paříži. Schiaparelli byla hluboce ovlivněna tehdejší uměleckou scénou a je často označována za surrealistku módy. Inspiraci nacházela mezi svými přáteli

umělci, se kterými často úzce spolupracovala na svých návrzích. Schiaparelli navíc využívala surrealistický princip založený na „relativizaci a opuštění významu obyčejných věcí jejich umístováním do nového, často znepokojujícího kontextu“ (Fogg 2015, s.262).



Obrázek 15: Gala Dalí v outfitu Elsy Schiaparelli, Fotografie: André Maillet, 1938

Podařilo se jí hravě kombinovat materiály a objekty, které byly v běžném kontextu neslučitelné a dávala jim nový význam, v tomto ohledu se stala průkopnicí v módě. Proč bychom měli nosit obuv na hlavě, knoflíky připomínající šváby nebo šaty s namalovaným humrem? Ve třicátých letech vytvořila například klobouky ve tvaru dámské lodičky, které pro ni poprvé navrhnul Salvador Dalí, a které odstartovaly úzkou spolupráci těchto dvou umělců (Máchalová 2012, s.63).

Vtip, hravost a experimenty k módnímu návrhářství neodmyslitelně patří. Tvorba Elsy Schiaparelli a jejích následovníků dokazuje, jak může fungovat úzká spolupráce mezi uměním a oděvním designem. Její bláznivá a šokující móda se však na výsluní neudržela dlouho. Strádání v průběhu druhé světové války postupně vytlačilo její experimenty z módy. Jistotu a tradici přinesl po válce zpět *New Look* Christiana Diora, který navrácí *áčkovou* siluetu a opět svazuje ženy do korzetů a luxusních materiálů. Nicméně Schiaparelli uvedla do módního průmyslu nové principy a možnosti, ke kterým se postupně návrháři vraceli, a které jsou dodnes v módě přítomné. K experimentům s pokrývkou hlavy, kterou Elsa ve dvacátém století odstartovala, se nadále vrací modisté a návrháři, kteří komponují do oděvů



a oděvních doplňků objekty s módou zdaleka nesouvisející, čímž vytváří jejich nelogické spojení. V podobném duchu dnes například tvoří jeden z nejvýznamnějších designérů



Obrázek 16: Philip Treacy, Humří klobouk pro Lady Gaga, 2010

klobouků dnešní doby Philip Treacy. Na fotografii vidíme jeho blyštivý humří klobouk navržený po zpěvačku Lady Gaga – motiv humra se mimo jiné objevil desítky let předtím na šatech, které vznikly opět ze spolupráce Schiaparelli–Dalí.

Schiaparelli ovlivněna svými surrealistickými přáteli vnesla navíc do módy iluzivní hru. Na svetrů s falešnou vázačkou vzniklou novou technikou pletení využila principu *trompe l'oeil*, tedy iluzivního znázornění (Fogg 2015, s.262), jež se v módě nadále objevuje ve formě falešných kapes, manžet, límců nebo šperků. V současné době je navíc vytvoření iluzivních potisků mnohem jednodušší, a to díky rozmachu digitálního tisku na textil. Elsa na své modely všívala zrcátka, do pasové linie jednoho ze svých kabátů umístila výšivku ve tvaru ruky, která působí jako by obepínala pas. Ve spolupráci se Salvadorem Dalím vznikly roku 1938 *the Tears Dress* – šaty, které budily dojem, že jsou potrhané a zničené. Iluzivního vyobrazení trhlin na textilu bylo docíleno jednak potiskem na látku, který navrhnul sám Dalí, ale také reálnými průstřihy na závoji. Efekt zdevastovaných oděvů se později objevuje v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století v tvorbě japonských návrhářů a v punkové módě (Máchalová 2012, s.64), z které například čerpala a stále čerpá punková královna mezi návrháři Vivienne Westwood. V jarní kolekci z roku 2010 představilo dánské duo Viktor & Rolf šaty z několika vrstev načechraného tylu, avšak křehký vzhled šatů narušili průřezy vytvořené motorovou pilou. Proč bychom měli nosit oděvy, které vypadají poničeně? Richard Martin (1989, s.136) přisuzuje potrhaný vzhled Elsiných šatů k reakci na



Obrázek 18: (vlevo): Elsa Schiaparelli, The Tears Dress, 1938

Obrázek 17: (vpravo) Viktor & Rolf, kolekce spring ready-to-wear 2010, fotograf: Josh Olins

španělskou občanskou válku a situaci v Evropě před válkou. Viktor Snoeren, z návrhářského dua Viktor & Rolf, v rozhovoru pro časopis Vogue zdůvodnil jejich záměrně necitlivý zásah do šatů jako reakci na světovou ekonomickou krizi (Phelps 2009).

Neomezené hranice lidské fantazie tak mohly vnést do módy i prvky, které jsou obecně přijímány jako neestetické nebo přinejmenším nevšední. Je známo, že zoomorfní motivy byly přítomny už v předchozích obdobích – jedním z příkladů je secese a art deco – a to



Obrázek 19: (vlevo) Elsa Schiaparelli, Kabát s knoflíky ve tvaru cikád, podzim 1938

Obrázek 20: (vpravo) Lanvin, kolekce ready-to-wear podzim 2013

především ve formě doplňků a šperků. Schiaparelli ale posunula hranice možností využití těchto prvků v oděvním designu, když v jedné ze svých kolekcí představila elegantní a bohatě zdobené modely doplněné o knoflíky ve formě realisticky vypadajících švábů a cikád. V roce 2013 se realistické vyobrazení hmyzu stalo motivem pro podzimní kolekci módního domu Lanvin, v níž jeden z modelů tvořil iluzi hmyzu lezoucího po těle modelky (viz. obrázky z předchozí strany).

Skrze módní návrhářství se vlivy surrealismus projevy i v módních časopisech. Již od prvních ilustrací kostýmů Paula Poireta měla módní ilustrace nakročeno ke spolupráci s avantgardními uměleckými směry. V meziválečném období se oblíbeným médiem umělců a surrealistů, jako byl například Man Ray, stala fotografie. Zákonitě se tak fantazijní hry a snové představy promítly současně do módní fotografie, která postupně vytlačovala módní ilustraci. Man Ray spolupracoval s módními časopisy jako bylo Vogue, Vanity Fair nebo Harper's Bazaar a „přesto dokázal využít potenciálu uměleckého projevu v kontextu komerčních produktů“ (Woodward 2016) (Překlad autorky)<sup>3</sup>.



Obrázek 22: (vpravo) Maurizio Cattelan, Pierpaolo ferrari a Micol Talso, reklamní kampaň pro Kenzo podzim/zima 2013/14

Obrázek 21: (vlevo) Man Ray, Observatory Time—Mode, 1936, fotografie publikovaná v Harpers Bazaar 1936

<sup>3</sup> „he nevertheless resolved to exploit the potential for artistic expression within the context of commercial work.“

Iluzivní hry a snové, fantaskní prostředí zaručeně působí na oko diváka. Inspiraci ze surrealismu čerpají módní fotografové dodnes, výrazný vliv se projevil například v reklamní kampani z roku 2013 pro kolekci podzim/zima 2013/14 módní značky Kenzo. Plakáty obsahují motivy často užívané surrealisty, jako jsou oči a hmyz. Reklamní plakát na obrázku vyobrazuje nebeské pozadí, které se nejen podobá fotografii Man Raye, ale také nápadně připomíná obrazy belgického malíře René Magritta.

### 3.5 Obraz jako motiv

Předchozí kapitoly demonstrují různé přístupy, jakými se tendence ve volném umění promítly do oděvního designu. V následující poslední kapitole předkládám další specifický přístup, ve kterém oděvní návrháři vychází z konkrétních uměleckých děl, výtvarných směrů či tvorby konkrétního umělce. Tedy když se obraz – nebo jiné umělecké dílo – stává motivem pro model nebo módní kolekci. Je důležité zmínit, že jejich záměrem není pouze duplikovat obrazy na textil, ale naopak, aby tato díla nebo výtvarný jazyk umělce přetransformovali do nové podoby. Některé příklady už byly uvedeny ve spojitosti s předchozími průřezovými tématy, jako byla například reprodukce slavného japonského dřevorezu na šatech Johna Galliana. Podobných příkladů je na současné módní scéně mnoho, neboť umění nadále poskytuje návrhářům bohatý inspirační zdroj. Některé z nich však tvoří v dějinách módy významné milníky.



Obrázek 23: Yves Saint Laurent, Mondrian dress, 1965

Dnes již ikonické *Mondrian dress*, vytvořené v polovině šedesátých let francouzským návrhářem Yves Saint Laurentem, zmiňuje téměř každá publikace mapující módu dvacátého

století. Reprezentují totiž jedno z nejtěsnějších spojení umění a módy vůbec. Saint Laurent pojmenoval celou kolekci názvem *Mondrian Look*, čímž doslovně přiznává inspiraci abstraktními obrazy nizozemského malíře Pieta Mondriana. Návrháři se podařilo parafrázovat Mondrianův neoplasticistní výtvarný jazyk do oděvu, na němž vytvořil „radikální minimalistickou abstrakci prostřednictvím základních barev a geometrie dánského malíře na rovných šatech, na rozdíl od šatů padesátých let, které sledovaly linii těla“ (Fogg 2015, s.361). Přenést plošnost Mondrianových obrazů na oděv umožnil právě rovný minimalistický střih šatů, který v šedesátých letech dominoval. Z detailů šatů lze poznat, že střih je rozčleněn do několika dílů, které jsou k sobě sešité. Nejedná se totiž o potisk na textil, jak se může na první pohled zdát. Pro dodržení přísně vertikálních a horizontálních linií Mondrianových obrazů tak kolekci nepochybně předcházelo složité konstrukční a střihové řešení, oproti rapidnímu vzrůstu tisku na textilie v téže době.

Že měly *Mondrian dress* ve své době takový úspěch nebylo jen zásluhou vlivného návrháře Yves Saint Laurenta a jeho vztahu k umění. Móda šedesátých let dvacátého století objevila zálibu v geometrických tvarech a abstraktních vzorech. Významnou roli zde nepochybně sehrál výtvarný směr op-art, jehož vliv se projevil především na potiscích látek. Optické iluze a moaré efekty, které známe z děl Bridget Rileyové nebo Victora Vasarelyho, se staly ideálním východiskem a zdrojem inspirace pro návrhy textilií. V duchu op-artu tvořily například návrhářky jako Mary Quantová, Betsy Johnsonová nebo oděvní značka Biba (Cole a Deihl 2015, s.288).



Obrázek 24: (vlevo) Bridget Riley, *Descending*, 1965-6, Emulsion on Hardboard, 91,5 x 91,5 cm

Obrázek 25: (uprostřed) Barbara Hulanicki – Biba, overal, 1967

Obrázek 26: (vpravo) Roberto Capucci, kolekce zima 1965/66

Černobílé op-artové vzory a geometrické tvary se postupně proměňovaly a získávaly na barvě, čímž odrážely psychedelické nálady šedesátých a sedmdesátých let (Albrechtsen 2015, s.106). Ty se mimo jiné výrazně projevíly také v grafickém designu. K výrazné barevnosti a křiklavým barvám v módě šedesátých let navíc přispěl umělecký směr pop-art. Již zmiňovaný návrhář Yves Saint-Laurent znovu prokázal svou náklonnost k umění v roce 1966, kdy představil kolekci ovlivněnou právě pop-artem. V této kolekci, která hýřila výraznými barvami, navíc navrhnul dvojce šaty inspirované kolážemi a asamblážemi amerického umělce Toma Wesselmana (Musée Yves Saint Laurent Paris ©2018).

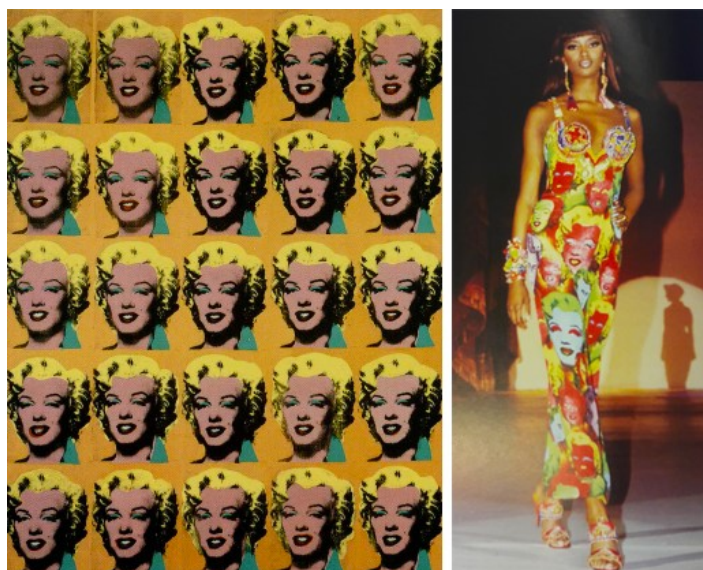


Obrázek 28: (vlevo) Yves Saint Laurent, pop art kolekce 1966

Obrázek 27: (vpravo) Tom Wesselmann, Great American Nude 2, 1961, 151.5 x 120.5 cm

Pop-art, který byl protikladem nefigurativního umění, často využíval objekty a prostředky populární kultury a konzumní společnosti. Popularitu tohoto uměleckého směru a multiplikovaných obrazů Andyho Warhola – v tomto případě jeho slavných sítotisků s Campbellovými polévkami – využila v šedesátých letech sama společnost Campbell Soup, když se rozhodla masově vyrábět lacíné papírové šaty s potiskem plechovek svých polévek (Cole a Deihl 2015, s.276).

Vliv pop-artu se dotknul i pozdějších umělců, kteří jsou často spojováni s uměním neo-pop. Tato tendence (spíše než směr) se začala objevovat přibližně v osmdesátých letech a trvá dodnes. Mezi ně patří například Jeff Koons nebo japonský umělec Takashi Murakami. Na české umělecké scéně jsou pop kulturou ovlivněna například díla umělce Pasta Oner. Styl pop-artu a tvorbu Andyho Warhola v módě znovu oživil v devadesátých letech italský



Obrázek 29: (vlevo) Andy Warhol, Marilyn Diptych (výřez), 1962, sitotisk, 208,3×144,8 cm

Obrázek 30: (vpravo) Gianni Versace, večerní šaty, kolekce jaro/léto 1991

návrhář Gianni Versace ve své kolekci jaro/léto 1991, z níž vzešly hedvábné šaty inspirované Warholovými pestrobarevnými sitotisky s tváří Marilyn Monroe. Vizuálnost pop-artu je dodnes neutuchající inspirací pro módní průmysl i umění. Prvky populární kultury a vizuální jazyk pop-artu nalezneme na potiscích masově produkované konfekční módy, ale zároveň také na přehlídkách předních světových návrhářů.

Zmíněné vlivy umění na oděvní design vznikly především využitím prvků uměleckého směru nebo výtvarného stylu umělce. V hledání inspirace skrz umění nezůstává pozadu ani tuzemská módní scéna. Mezi českými návrháři je v tomto směru výraznou osobností návrhářka Liběna Rochová, která je zároveň vedoucí ateliéru designu oděvu a obuvi na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Rochová byla ovlivněna výstavou českého umělce Milana Grygara natolik, že se v roce 2015 rozhodla vytvořit kolekci nazvanou *Oděvní partitury*, která vychází z jeho děl a balancuje na hranici experimentu a nositelným oděvem (Liběna Rochová – Studio LR 2015). Grygarovo dílo, které rozvíjí „specifický, originální koncept vztahu obrazu a zvuku“ (Hauser a Larvová 2010), se tak stalo námětem její kolekce, ve které Rochová parafrázovala vizuální prvky Grygarovy geometrické abstrakce a monochromních obrazů.



Obrázek 32: (vlevo) Milan Grygar, výstava v Galerii Zdenka Sklenáře, 2012

Obrázek 31: (vpravo) Liběna Rochová, kolekce Oděvní partitury, 2015



# DIDAKTICKÁ ČÁST

## 1 Úvod

V didaktické části předkládám návrhy pedagogických projektů využívající módní návrhářství v hodinách výtvarné výchovy. Má za cíl přiblížit žákům i veřejnosti oděvní design jako plnohodnotnou, přesto specifickou uměleckou disciplínu, kterou je možné využít jako podnět a inspiraci pro tvorbu v hodinách výtvarné výchovy. Věřím, že by podobné téma mohlo být pro žáky atraktivní a motivující. Nejenom z důvodu, že se odívání stává nedílnou součástí člověka ihned po narození, ale postupem času může člověk skrze odívání demonstrovat svůj osobní vkus a estetické cítění – způsob odívání a vkus se tak stávají jakýmsi zrcadlem naší individuality a identity. Pozoruji navíc, že móda a trendy v odívání už nejsou zájmem pouze starších žáků a adolescentů, ale i mladších dětí, které se skrze odívání snaží demonstrovat svůj vlastní vkus a individualitu. Způsob odívání je nepochybně také nástrojem hledání a objevování vlastní identity, nebo dokonce znakem sounáležitosti k nějaké skupině ve společnosti – což dokládá móda marginálních skupin nebo subkultur, jako je punk, emo, gotici a podobně. Vidím tedy využití některých principů oděvního návrhářství v hodinách výtvarné výchovy jako podnětné a motivující zpestření netradičním zaměřením. Didaktická část představuje náměty, vycházející z kontextu průřezových témat z předchozí části se snahou aplikovat je do návrhů vyučovacích hodin výtvarné výchovy.

## 2 Návrhy vyučovacích jednotek

### 2.1 Cílová skupina

Návrhy úkolů do výtvarné výchovy cílím především na druhý stupeň základní školy, tedy žáky ve věku přibližně od 11 do 15 let. V tomto věku už se děti oblékají sami a oblečení jim většinou nevybírají a nediktují rodiče. Začínají se tedy intenzivněji zajímat o módu, o svůj vzhled a zevnějšek; jak vypadají a jak jsou vnímáni okolím. Věřím, že zakomponování tématu módního návrhářství do výtvarné výchovy tak může být zajímavým oživením výuky, neboť v tomto věku jim téma módy začíná být blízké. Mimo jiné se v tomto období objevuje krize výtvarného projevu, kterou lze do jisté míry regulovat a ovlivnit výběrem vhodných témat a aktivit do hodin výtvarné výchovy. Netradiční pojetí a netradiční výtvarné techniky se mohou stát nástrojem pro povzbuzení zájmu u žáků s probíhající krizí. Návrhy

vyučovacích hodin, které v následující části předkládám, se snaží umožnit žákům objevovat nové, jiné možnosti výtvarného vyjádření spojené s novými zážitky.

## **2.2 Návrh výukové jednotky 1.**

Tématem prvního návrhu vyučovací hodiny se stalo průřezová téma **At' žije barva**, ve kterém jsem sledovala netradiční pojetí barvy v kruzích oděvního návrhářství.

### **2.2.1 Námět – Šaty malované na tělo**

Námět pro výtvarný úkol je inspirovaný experimentálním pojetím módního návrhářství a oděvní tvorbou Milana Knížáka, který maloval barvami na látky, z kterých později šil oblečení nebo maloval oděv přímo na tělo, čímž balancoval na hranici umění body art.

### **2.2.2 Pomůcky a materiály**

- Barvy na obličej a tělo. Lze také vytvořit domácí barvy na obličej s pomocí potravinářského barviva. Děti mohou přinést nepoužívané barevné šminky nebo líčení po mamince.
- Akrylové barvy nebo barvy na textil
- Každý žák si přinese obnošené světlé oblečení. Může to být staré tričko po rodičích, nebo například prostěradlo, do kterého se vystřihnou otvory pro hlavu a ruce.
- Štetce různých velikostí, nejlépe měkké (aby neškrábali kůži).
- Plachta, prostěradla nebo kartony k zakrytí podlahy, aby nedošlo k znečištění školní třídy.

### **2.2.3 Výtvarný úkol**

Vytvořte ze svého těla malířské plátno tím, že pomalujete své oblečení a tělo, čímž ozvláštíte staré oblečení a vytvoříte si individuální design svého vlastního já.

### **2.2.4 Motivace a průběh výtvarné činnosti**

Jako motivace poslouží příklady oděvní tvorby Milana Knížáka a umělců body art. Pokračovala by společná reflexe na téma maleb na tělo. Zeptala bych se, kde všude můžeme najít malby na tělo. Z jakého důvodu se například domorodé kmeny malují a zdobí. Jakou spojitost mají malby na těle domorodců s vlastní i kulturní identitou. Co je důvodem, že se ženy líčí a malují šminkami. Je možné zmínit také tetování a s tím spojené permanentní

nošení obrázků a barev na těle a nalézat smysl tetování, jako individuální vyjádření nositele. Jako zajímavost lze zmínit vizáž zpěváka Davida Bowieho, který se jako muž líčil nebo si vytvářel malby na obličej, které tvořily jeho image.

Tento úkol vnímám především jako experimentální hru a zážitek, ve které se vlastní tělo žáka stane malířským plátnem, na které bude malovat. Seznámí se tím s novými možnostmi výtvarného projevu a využijí výtvarný jazyk k navržení vlastního *obalu* těla. Protože budou žáci malovat na sebe, je nejprve potřeba uklidit a připravit prostředí školní třídy. Po motivaci a reflexi se žáci převlečou do připraveného oblečení, které si přinesli z domova. Připraví si pomůcky a vyberou barvy, kterými chtějí své tělo ozvláštnit. Mohou se vyzdobit namalovanými doplňky nebo různými vzory, či čistými barvami. Žáci tak mají za úkol vytvořit design svého těla, kterým by vyjádřili svůj individuální vkus, a který podtrhne jejich individualitu a image.

Po dokončení aktivity následuje závěrečná reflexe, ve které by žáci zhodnotili nový *design* svého těla, jak se v něm cítí a jaké metody a postupy využili pro zkrášlení sebe samého. Zajímavé bude také sledovat rozdíl, jakým způsobem žáci přistupují k tradičním formám malby na papír, a v čem je to pro ně odlišné, když malují přímo na své tělo

## **2.3 Návrh výukové jednotky 2.**

Druhé téma vychází z tematického celku **Sny a imaginace**, ve kterém návrháři popustili uzdu fantazii, porušovali pravidla a přetvořili módní scénu na hřiště her, vtipu a snů.

### **2.3.1 Námět – Toto není klobouk**

Námět druhého výtvarného úkolu vychází z módní tvorby Elsy Schiaparelli, která do oděvů komponovala předměty s módou nesouvisející. Výchozím dílem jsou její extravagantní klobouky ve tvaru boty, slepice nebo šunky.

### **2.3.2 Pomůcky a materiály**

- Starý klobouk nebo slamák.
- Objekty a věci z běžného života žáků – využít se může cokoliv.
- Tavná pistole, lepidla, sešívačky, jehly a nitě.
- Různé materiály na dotvoření, případně barvy a štětce.

### 2.3.3 Výtvarný úkol

Staňte se na chvíli bláznivým modistou–umělcem klobouků. Co všechno se dá nosit v módě? A co všechno se dá nosit na hlavě? Vezměte předmět z vašeho běžného života a dejte mu nový význam tím, že se stane módním doplňkem.

### 2.3.4 Motivace a průběh výtvarné činnosti

Východím dílem jsou klobouky Elsy Schiaparelli, které žákům ukážeme. Pro motivaci můžeme zároveň uvést i tvorbu ostatních zmíněných návrhářů, kteří tvořili v podobném duchu. Je vhodné krátce a stručně vysvětlit, na jakém principu fungovala tvorba Schiaparelli, surrealistů a dadaistů. Ve vztahu k tomuto výtvarnému úkolu jde především o princip ozvláštnění a zasazení určitého objektu do nového kontextu. Tím se může stát něčím jiným, novým a nevšedním, jako se v tvorbě Schiaparelli právě bota stala kloboukem.

Žáci si z domova přinesou drobné předměty a objekty z běžného života, které například často přehlížejí nebo jsou tak všední, že jim nevěnují větší pozornost. Může se opravdu jednat o cokoli, od nádobí po zeleninu. Zároveň si žák donese starý klobouk, který bude přetvářet do nové podoby. Předměty lze na klobouky vlepovat tavnou pistolí, či jinak připevňovat. K dotvoření lze použít i jiné materiály nebo akrylové barvy. Žáci tak ozvláštní nejen nový klobouk, ale i objekty, které do něj zasadí. Původně nelogické spojení dvou věcí získává nový význam.

Součástí závěrečné reflexe by byla módní přehlídka, ve které každý žák odprezentuje svoji práci. Svůj nově vzniklý klobouk může pojmenovat, měl by také být schopen říct, proč si vybral ty předměty, které ke zdobení klobouku použil a jak na něj působí v novém kontextu.

## 2.4 Návrh výukové jednotky 3.

Třetí námět vychází z tematického celku **Obraz jako motiv**, v němž návrháři vycházejí z určitého uměleckého díla nebo výtvarného stylu, které přetvářejí a komponují jej do svých oděvních modelů.

### 2.4.1 Námět – Graffiti

Námětem je využití výtvarného stylu graffiti na vlastní tvorbu oděvů. Žák se tak zároveň stává *sprejerem* i módním návrhářem.

#### **2.4.2 Pomůcky a materiály**

- Barevné spreje (mohou být obyčejné nebo přímo na textil).
- Barvy, štětce, fixy.
- Nůžky.
- Čtvrtky nebo karton pro vystřížení šablon.
- Tričko nebo jakýkoli jiný kus oblečení (například i kabelka, batoh).

#### **2.4.3 Výtvarný úkol**

Tvůrci graffiti svým uměním vyjadřují své postoje, názory, a především osobitý rukopis. Vyzkoušejte si roli umělce graffiti a zároveň módního návrháře a vyjádřete výtvarnou technikou svůj osobitý styl a individualitu skrze návrh potisku na tričko nebo jiný kus oblečení a doplňku.

#### **2.4.4 Motivace a průběh výtvarné činnosti**

Jako motivaci použijeme fotografie umění graffiti a street art. Otevřeme diskuzi o tom, co umění graffiti je, jak vzniká, kdo je většinou tvoří a kde se s graffiti setkáváme nejčastěji. Můžeme také žákům vysvětlit a představit rozdíly mezi nelegálním graffiti a legálními graffiti plochami nebo představíme konkrétní umělce tvořící street art, jako je například český umělec Pasta Oner. Pro ukázkou spojení výrazových prostředků graffiti s oděvním designem můžeme žákům ukázat video z přehlídky návrháře Alexandra McQueena, kde představil šaty, které byly na místě sprejované strojem.

Kvůli využití sprejů je tento úkol potřeba zrealizovat nejlépe venku. Žáci si nejdříve promyslí a naskicují motiv, který chtějí zpracovat. Po vzoru graffiti to může být originálně řešený nápis, jméno nebo jenom abstraktní motiv. Zároveň přemýšlí i nad barevným zpracováním motivu. Před kreslením je důležité žákům vysvětlit, aby dopředu mysleli na to, že budou motiv přenášet na šablonu. Musí tedy od začátku přemýšlet, jak motiv navrhnout, aby jej posléze mohli do šablony vystříhnout. Když mají motiv navržený, tak jej překreslí. Řeší také, jak bude motiv na oblečení velký. Nejdříve si mohou vyzkoušet sprejovat přes šablonu nanečisto na papír a teprve poté přímo na oděv nebo doplněk, který chtějí ozvláštnit. Sprejováním přes šablony si osvojují nový výrazový prostředek spolu s designérkou činnostmi.

Na závěr je součástí výtvarného úkolu módní přehlídka spojená s reflexí, ve které každý představí navržený design a vysvětlí záměr, jakým vybírali a vytvořili svůj autorský potisk.

## **2.5 Návrh výukové jednotky 4.**

Poslední návrh hodiny výtvarné výchovy jsem nespojila s průřezovým tématem z teoretické části, protože jsem se rozhodla poukázat na stále aktuálnější problémy spojené s takzvanou **fast fashion**. Ta je spojována s obecně dostupnými značkami, které vidáme například v obchodních centrech. V posledních letech upozorňují ekologové na problémy vyplývající z fast fashion z několika důvodů. Zaprvé jsou postupně odkrývány nehumánní pracovní podmínky v továrnách na oblečení v zemích třetího světa, která je navíc spojena i s dětskou pracovní silou. Za druhé, módní průmysl je na předních příčkách ve znečišťování životního prostředí. Nízká kvalita oděvů vede k jejich nadměrné spotřebě a proměnlivost módních trendů ve spojitosti s nekvalitními produkty fast fashion nás nutí, abychom si neustále kupovali nové oblečení. V posledních letech proto přibývá výzkumů zabývajících se vývojem nových materiálů a organických látek, jejichž výroba i spotřeba by zredukovala zátěž na životní prostředí.

### **2.5.1 Námět – Recyklace**

Téma recyklace se vlastně prolíná i předchozími úkoly, protože žáci přetvářejí staré oblečení na nové. Dané téma navíc využívá průřezového tématu environmentální výchovy.

### **2.5.2 Pomůcky a materiály**

- Recyklovatelné materiály, papíry, PET lahve, víčka, plasty, kartony od mléka
- Sešíváčka, lepidla, jehly a nitě
- Staré oblečení, second-hand oblečení

### **2.5.3 Výtvarný úkol**

Staňte se módním návrhářem, který tvoří oděvy z netradičních materiálů. Využijte recyklovatelné produkty jako jsou PET lahve, plastová víčka od lahví nebo papíry a zároveň využijte staré a obnošené oblečení. Své nápady a módní návrhy si nejdříve společně ve skupině skicujte a zaznamenávejte. Na konci vytvoříte společný autorský model, který by měl být recyklovatelný i po rozebrání.

#### 2.5.4 Motivace a průběh výtvarné činnosti

Tento výtvarný úkol má za cíl, aby si děti osvojili roli módního návrháře, který pracuje s netradičními materiály. Zároveň má posílit jejich povědomí o ekologických problémech, v tomto případě spojených s odpadem a zátěží na životní prostředí způsobené módním průmyslem. Nejprve bych žáky seznámila s termínem fast fashion a otevřela diskuzi. V rámci diskuze se mohou probrat i další témata spojená s dalšími ekologickými problémy.



Obrázek 33: Gary Harvey, 2006

Jako motivaci ukážeme žákům tvorbu návrháře Garyho Harvey, který v duchu takzvané eco-fashion tvoří modely z recyklovatelných materiálů nebo ze second-hand oblečení.

Výtvarný úkol by měl být koncipován jako projekt, na kterém budou žáci pracovat ve skupinkách, a který zabere několik vyučovacích jednotek. Nejprve by si měla každá skupina stanovit, jaké materiály chtějí na svém modelu použít. Žáci si budou postupně zaznamenávat nápady a skici, z nichž nakonec vytvoří módní návrh, který budou následně realizovat. Cílem je, aby si žáci prošli procesem módního návrháře, na jehož konci vytvoří originálně pojatý oděvní model, různého tvarového i materiálového řešení. Důležité je, aby se nebáli experimentálního přístupu.

# VÝTVARNÁ ČÁST

## 1 Úvod

V úvodu práce zmiňuji umělecký potenciál oboru, jímž ale není pouze jeho těsné spojení s volným uměním, jak jej popisují v části teoretické. Především je to samotný tvůrčí proces, který vzniká pod rukama oděvního návrháře. Zde bych ráda vyzdvihla slovo *proces*, kterým v tomto smyslu myslím soubor fází a kroků vedoucích od prvotní inspirace k hotovému modelu nebo kolekci. Stejný postup jsem se rozhodla aplikovat na vlastní autorskou práci, která postupně rozvíjí prvotní inspiraci, a na jejíž konci vznikl oděvní model. Skrze tyto fáze – skládající se z fotografií, inspirační koláže, netradičních oděvních skic, a nakonec z hotového modelu – se snažím tento tvůrčí proces demonstrovat. Takový postup mi umožnil nahlížet na dané téma z několika úhlů pohledu a přemýšlet o něm v různých rovinách, které by se případně mohly stát východiskem pro jednu celou tematickou kolekci. Ráda bych tímto také poukázala, že práce oděvního návrháře není prvoplánová a vyžaduje přípravu, ale zároveň dává prostor k experimentální tvorbě. V tomto ohledu vycházím především ze svých vlastních zkušeností ze studií módního designu na střední škole, pod vedením české návrhářky Moniky Drápalové, ale i z individuálních přístupů návrhářů, které jsem objevovala při studiu k teoretické části práce.

## 2 Autorská výtvarná práce

### 2.1 Inspirace

Pro uskutečnění výtvarné práce jsem nejdříve dlouho hledala prvotní inspiraci, tedy z čeho bude můj projekt vycházet a jaký námět bude rozvíjet. K souvislostem z teoretické části se nabízelo využít nějaké konkrétní výchozí umělecké dílo nebo výtvarný směr, který by se mohl stát inspirací a východiskem realizaci projektu, podobně jako se inspirovali někteří návrháři, které v teoretické části zmiňuji. Nicméně nakonec jsem se rozhodla, že můj autorský projekt bude vycházet z mé vlastní prvotní inspirace a tvorby. Mým cílem je, aby i výsledný oděvní model vycházel z mého výtvarného stylu od samého počátku, než aby parafrázoval jiné. Tedy podobně jako pracovala například umělkyně a návrhářka Sonia Delaunay (viz. kapitola 3.3.). Nejprve jsem si tedy dala za cíl, vybrat vhodné téma a zaměření. Nakonec se pro moji autorskou práci staly inspirací fotky zamrzlé hladiny, které





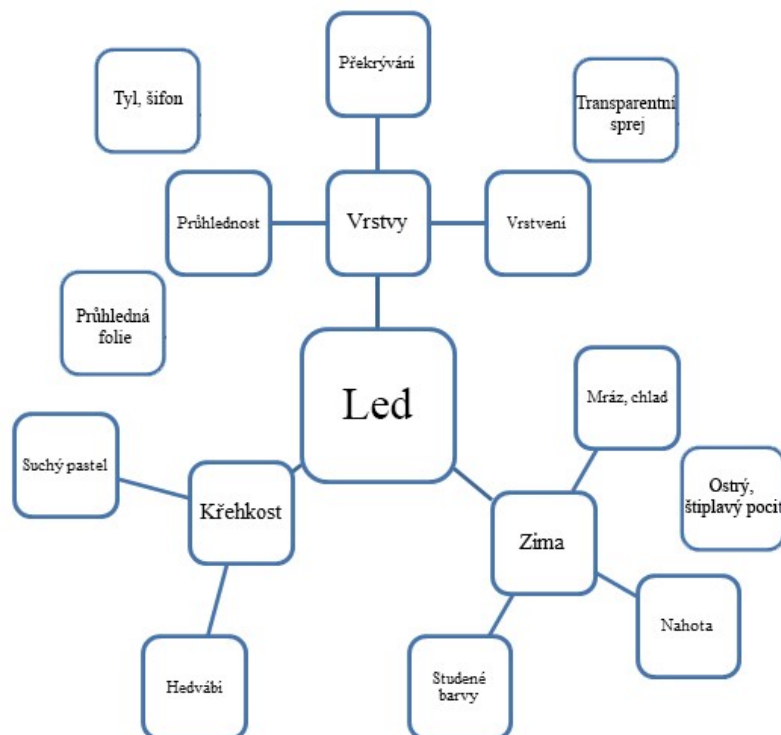
Obrázek 34: Led (na řece), foto vlastní



Obrázek 35: Led (bazén), foto vlastní

se mi podařilo pořídit, když jsem v zimě procházela kolem zmrzlé říčky. Naskytlo se mi zde několik zajímavých vizuálních vjemů. Na zamrzlé hladině jsem pozorovala barvy a vrstvy ledu, které se vzájemně překrývaly a tvořily nepravidelné struktury a obrazy. Tyto vizuální vjemy společně s atmosférou zimního období na mne silně zapůsobily a rozhodla jsem se s nimi pracovat a použít je ve svém projektu. Fotografie, které jsem na místě pořídila v ten samý den, se staly startovním bodem mého tvůrčího procesu na cestě k zhotovení oděvního modelu.

Protože jsem od začátku věděla, že motivy a vizuální prvky ledu a zimy se stanou námětem mé výtvarné práce, začaly se mi vybavovat různé asociace s tímto tématem spojené.



Obrázek 36: Myšlenková mapa, foto vlastní

Díky těmto asociacím spojeným s ledovou plochou a celkově zimní atmosférou, jsem začala přemýšlet nad možnostmi výtvarného pojetí daného tématu, ale zároveň i uvažovat o materiálovém i střihovém řešení oděvního modelu. Postupně jsem tyto myšlenky začala zaznamenávat do volně strukturované myšlenkové mapy, která mi posloužila jako záchytný bod pro uchopení tématu.

## **2.2 Oděvní návrhy**

Oděvní skicování bývá v procesu módního návrháře běžnou záležitostí a většinou jsou nezbytným krokem před vyhotovením technických nákresů oděvních návrhů. Díky prostoru, který mi bakalářská práce nabízí, jsem se rozhodla pro svůj projekt zvolit experimentální přístup, a to jak ve formě oděvních skic, tak i výsledného modelu. Po vzoru kreativních návrhářů, které jsem studovala v části teoretické, se nedržím tradiční formy oděvních návrhů. Zde bych ráda zdůraznila, že jsem v této fázi začala uvažovat nad zhotovením vlastního potisku na látku nebo jinak vytvořeného autorského vzoru, od toho se následně vyvíjela i forma a vzhled návrhů.

K vytvoření oděvních návrhů jsem se rozhodla využít počítačovou grafiku a médium manipulované fotografie a počítačové koláže. Experimentovala jsem s pořízenými fotografiemi, z kterých postupným přetvářením vznikaly různé abstraktní motivy a vzory. Ty byly následně využity jako podklad pro oděvní skici, které jsem na závěr do takto upravených obrazů aplikovala. V tomto případě mi myšlenková mapa umožnila zaměřit se na určitý vjem, a ten výtvarně rozvíjet v grafických kolážích, kterými vytvářím návrhy vzoru. Vytyčila jsem si proto tři aspekty, které následující grafické koláže rozvíjejí.

1. Struktury a textury
  - Zaměřuje se na nerovný povrch ledu, který sám o sobě vytváří zajímavé obrazce
2. Vrstvení a průhlednost
  - Vyzdvihuje transparentnost vrstev a jejich vzájemné překrývání
3. Chlad a mráz
  - Evokuje mrazivý, štiplavý pocit zimy



Obrázek 38: Struktury a textury



Obrázek 37: Vrstvení a průhlednost



Obrázek 39: Chlad a mráz

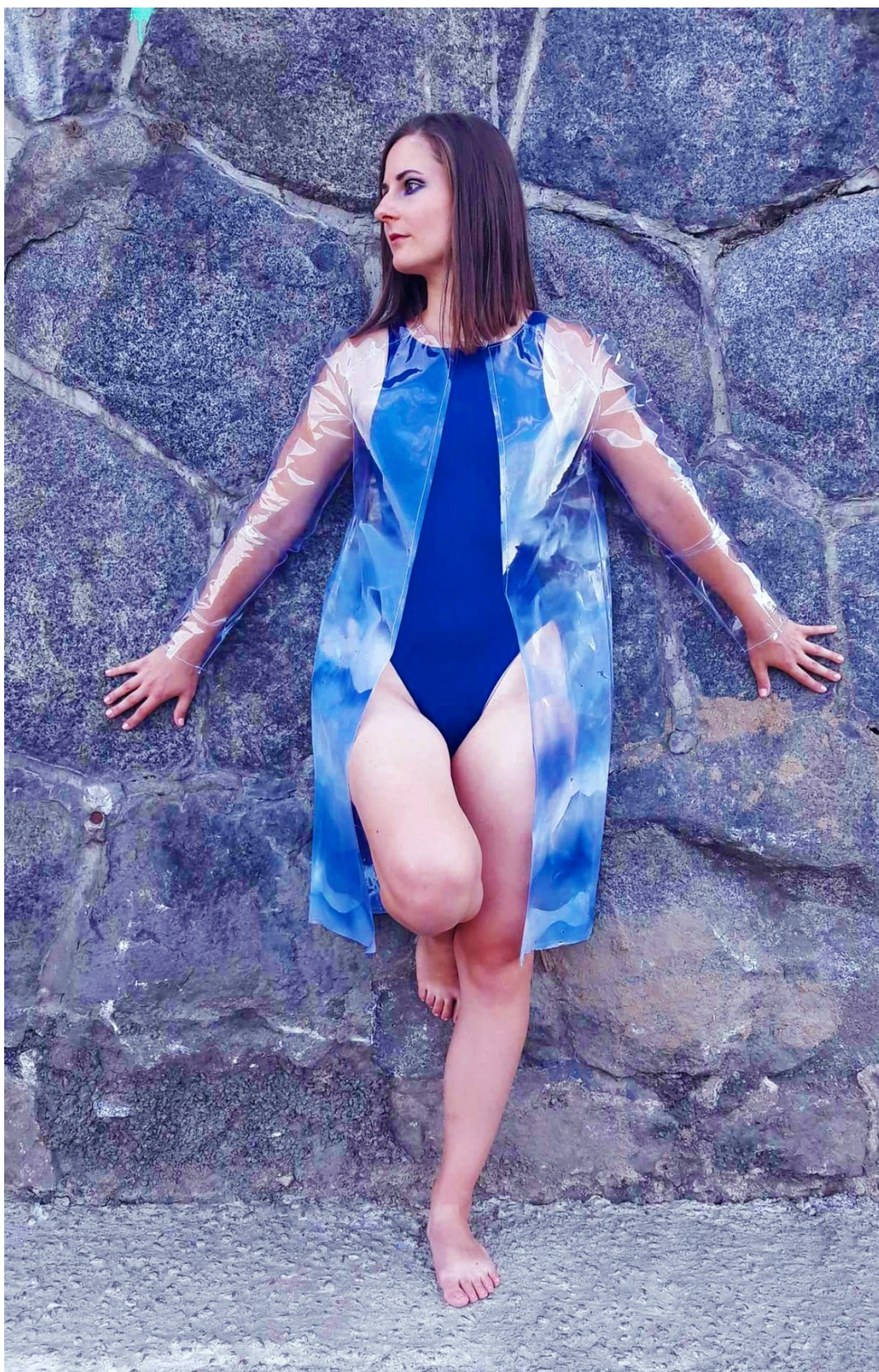
### 2.3 Oděvní model

Pro zhotovení oděvního modelu jsem se rozhodla využít druhý módní návrh, který se zaměřil na vizuální vjemy vrstvení, překrývání a průhlednosti. Samotná oděvní skica se skládá z pláště a jednodílného body. Protože jsem uvedla, že bych ráda vytvořila nebo malovala vlastní potisk a vzor (podobně jako byly například malované šaty Milana Knížáka), bylo nejdříve potřeba zvolit vhodný materiál, který by navíc korespondoval s celkovým tématem projektu. Chtěla jsem pracovat s vizuálním vjemem průhlednosti, který jsem pozorovala na ledové ploše. Ten by mi mohly umožnit i tradiční textilní materiály, jako je například tyl, šifon nebo hedvábí. Po vzoru experimentálních přístupů módního návrhářství, které jsem objevovala v průběhu psaní práce, jsem se nakonec rozhodla na svrchní část modelu využít materiál průhledné plastové folie.

Stejně jako zmiňované netradiční formy oděvního designu jsem v rámci svého projektu nelpěla na tom, aby byl model klasickým nositelným oděvem, ale naopak kreativním experimentem s využitím netradičního oděvního materiálu. Tím ale nechci tvrdit, že je zhotovený model stoprocentně nenositelný. Plastová folie, z které jsem se rozhodla šít, má ale oproti tradičním textilním materiálům značné nevýhody. Není moc tvárná a splývavá, zmačkaná místa (například v ohybech loktů) už nelze vyrovnat a nelze ji šít klasickými švy, protože se díky nim trhá. Na druhou stranu ale umožňuje experimenty a zpracování, kterých bych s klasickou látkou nedosáhla. Z toho důvodu bylo potřeba materiálu přizpůsobit technologickou stránku šití, ale i stříhové řešení oděvu. Oproti původnímu návrhu jsem tak musela pozměnit tvarové řešení pláště, především změnit tvar rukávů na raglánové a kvůli neforemnosti plastové folie stříh pláště zúžit. Podstata návrhu ale zůstala stejná. Průhlednost fólie navíc odhaluje sešitá místa, čehož jsem využila a stehy po šití záměrně přiznala, ty odkrývají konstrukci oděvu, která tvoří sama o sobě zajímavý prvek.

Pod pláštěm bylo ušité přiléhavé body ze silnějšího úpletu v tmavě modré barvě, která odpovídá celkovému studenému koloritu projektu. Přestože je přes body oblečený pláštěm, jeho průhlednost spíše tělo odhaluje. Záměrně jsem na body zvolila jednobarevnou látku bez vzoru, aby mohl vyniknout potisk, který jsem později na pláštěm vytvořila. Celý oděvní model pak pracuje s transparentností a modrou a bílou barvou. Předem mnou už stál jen poslední problém, jakým způsobem zhotovím vlastní vzor/potisk, na kterém bych znázornila podstatu vrstev a překrývání. Už v myšlenkové mapě jsem přišla s nápadem využít v projektu spreje a sprejování, v čemž mne inspirovaly sprejované šaty návrháře Alexandra McQueena (viz. kapitola 2.3.). Rozhodla jsem se tedy k vytvoření vzoru na pláštěm využít transparentních sprejů, které se mohou navzájem překrývat, aniž by výrazně potlačily průhlednost folie. Vzor na folii vzniknul sprejováním přes vystřižené šablony.

K výslednému modelu dále náleží ušitý batůžek, ve kterém kombinuji oba materiály. Batůžek je celý vypořádán stejným modrým úpletem, což sice potlačuje průhlednost fólie, ale v kombinaci s pláštěm tak tvoří kontrastní prvek.



Obrázek 40: Autorský model



Obrázek 41: Autorský model

## **Závěr**

Cílem bakalářské práce bylo sledovat vztahy mezi uměním a oděvním designem. Díky studiu k práci jsem měla možnost prozkoumat pro mne úplně nová zákoutí světa módy. Po vytyčení teoretického základu a pojmů, které jsou pro kontext práce nezbytné, jsem skrze průřezová témata studovala tvorbu konkrétních umělců. Právě ve zvolené metodě nacházím největší pozitiva, protože mi umožnila nalézat a propojit neobvyklé vazby mezi módní tvorbou napříč několika generacemi návrhářů. Každé z těchto témat nepochybně skýtá stále mnoho dalších cest pro rozsáhlejší rozvíjení tématu, neboť současná diverzita módních trendů, stylů a přístupů jednotlivých módních návrhářů je opravdu nevyčerpatelným zdrojem možností. Budu stále s nadšením sledovat, jak se svět módního návrhářství nejenom každý rok, ale každou sezónu proměňuje, a jak nadále pokračuje s navazováním spolupráce s uměleckou scénou.

V didaktické části jsem postupně nalézala možnosti, jakými můžeme žáky seznámit s oděvním návrhářstvím, a jakými způsoby si mohou tuto profesi vyzkoušet alespoň v rámci hodin výtvarné výchovy. Vycházela jsem především z poznatků a přístupů z teoretické části a snažila se je aplikovat do návrhů výukových hodin.

Výtvarná část mi umožnila znovuoživit experimentální tvorbu a vyzkoušet si nekonvenční postupy a přístupy v módním designu, které v běžném životě nemám možnost realizovat. Přestože plášť z plastové fólie není něco, co bychom vidali běžně na ulicích, využila jsem prostor, které mi téma práce umožňovalo, abych vytvořila nevšední autorský model.

Díky studiu odborné literatury k teoretické části jsem navíc našla témata, kterým není věnováno tolik pozornosti a zasloužily by si hlubší zkoumání. To vnímám jako impuls pro budoucí studium, protože se chci tomuto zaměření dále intenzivně věnovat, a především s ním pracovat v diplomové práci.



## Seznam použitých informačních zdrojů

### Tištěné zdroje

ALBRECHTSEN, Nicky, 2015. *Móda 20. století: nadčasové retro pro váš šatník*. Přeložila Adéla BARTLOVÁ. Praha: Knižní klub. ISBN 978-80-242-4907-0.

BOLTON, Andrew, BLANKS, Tim a FRANKEL, Susannah, 2011. *Alexander McQueen: savage beauty*. New York: Metropolitan Museum of Art. ISBN 978-1-58839-412-5.

DAMASE, Jacques, 1991. *Sonia Delaunay: fashion and fabrics*. London: Thames and Hudson. ISBN 0500092052.

FOGG, Marnie, ed., 2015. *Móda: úžasný příběh fenoménu: historický vývoj, detailní vyobrazení i příběhy slavných návrhářů*. Přeložil Zuzana PAVLOVÁ, přeložil Runka ŽALUDOVÁ. V Praze: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6.

KYBALOVÁ, Ludmila, 2006. *Doba turnýry a secese*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. Dějiny odívání. ISBN 80-7106-148-4.

KYBALOVÁ, Ludmila, 2009. *Od "zlatých dvacátých" po Diora*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny. Dějiny odívání. ISBN 9788071061496.

LAVER, James a Amy, DE LA HAYE, 1995. *Costume and fashion: a concise history*. Rev., expanded, and updated ed. New York: Thames and Hudson. ISBN 0-500202664.

LIPOVETSKY, Gilles, 2010. *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech*. V českém jazyce vyd. 2. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Prostor. Střed (Prostor). ISBN 978-80-7260-229-2.

MÁCHALOVÁ, Jana, 2004. *Móda: Oblékat si nové myšlenky*. *Art & Antiques: váš průvodce světem umění*. Praha: Artmedia, 3(2), 58-63. ISSN 1213-8398.

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

MARTIN, Richard, 1989. *Fashion and surrealism*. Reprint. London: Thames and Hudson. ISBN 0500275505.

RUHRBERG, Karl, Manfred SCHNECKENBURGER, Honnef, Klaus HONNEF, Blanka PSCHEIDTOVÁ a Jindřich SWIPPEL, 2004. *Umění 20. století: malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7209-521-6.

SOURIAU, Étienne, 1994. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing. ISBN 80-85605-8-X.

COLE, Daniel James a Nancy DEIHL, 2015. *The history of modern fashion*. London: Laurence King Publishing. ISBN 978-1-78067-603-6.

DORFLES, Gillo, 2014. *(Nová) móda módy*. Praha: Rubato. ISBN 978-80-87705-19-3.

BALEKA, Jan, 1997. *Výtvarné umění: Výkladový slovník*. Praha: Academia. ISBN 80-200-0609-5.

### **Internetové zdroje:**

GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OSTRAVĚ, 2012. TALLER: MARYLA SOBEK. *Galerie výtvarného umění v Ostravě* [online]. Ostrava, 2012 [cit. 2018-03-12]. Dostupné z: [http://www.gvuo.cz/archiv/2012/vystavy\\_sobek.html](http://www.gvuo.cz/archiv/2012/vystavy_sobek.html)

GECZY, Adam, 2013. *Fashion and Orientalism: Dress, Textiles and Culture from the 17th to the 21st Century*[online]. London: Bloomsbury Academic [cit. 2018-03-04]. ISBN 978 0 85785 4278. Dostupné z: [https://issuu.com/janacoelho/docs/fashion\\_20and\\_20orientalism\\_\\_20dres](https://issuu.com/janacoelho/docs/fashion_20and_20orientalism__20dres)

BLANKS, Tim, 2013. L'Wren Scott: Fall 2013 ready-to-wear. *Vogue* [online]. California: Condé Nast, ©2018, 17 February 2013 [cit. 2018-03-12]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/l-wren-scott>

PHELPS, Nicole, 2009. Viktor & Rolf: Spring 2010 ready-to-wear. *Vogue* [online]. California: Condé Nast, ©2018, October 3 2009 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/viktor-rolf>

NÁBĚLEK, Kamil, 1996. Obraz malovaný na tělo. *Artlist: databáze současného umění* [online]. Praha: Centrum pro současné umění Praha, ©2006-2018 [cit. 2018-06-01]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/2987/>

WOODWARD, Daisy, 2016. How Man Ray changed the face of fashion photography. *Dazed & Confused Magazine* [online]. London: Dazed Media, 2008, 10th November 2016 [cit. 2018-04-16]. Dostupné z: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/33664/1/how-man-ray-changed-the-face-of-fashion-photography>

MUSÉE YVES SAINT LAURENT PARIS, ©2018. Homage to Pop Art: 1966. *Musée Yves Saint Laurent Paris* [online]. Paris: Musée Yves Saint Laurent Paris, ©2018 [cit. 2018-01-12]. Dostupné z: <https://museeyslparis.com/en/biography/hommage-au-pop-art>

HAUSER, Jakub a Hana LARVOVÁ. Milan Grygar, 2010. *Artlist: databáze současného umění* [online]. Praha: Centrum pro současné umění Praha, ©2006-2018, 2010 [cit. 2018-01-15]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/milan-grygar-2554/>

Liběna Rochová – STUDIO LR, 2015. Partitury – Nominace na cenu Czech Grand Design 2015. *Liběna Rochová: Studio LR* [online]. Praha: Ateliér LR, 2015 [cit. 2018-07-06]. Dostupné z: [http://www.studio-lr.com/cgd\\_2015/index.html](http://www.studio-lr.com/cgd_2015/index.html)

WALDEN, Celia, 2009. Why Yves Saint Laurent was never happy. *The Telegraph* [online]. London: Telegraph Media Group, ©2018, 29 Jan 2009 [cit. 2018-06-04]. Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/news/4389152/Why-Yves-Saint-Laurent-was-never-happy.html>

## Zadání práce

UNIVERZITA KARLOVA

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Akademický rok: 2016/2017

### ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Jméno a příjmení: **Michaela Buštová**

Studijní program: **Specializace v pedagogice**

Studijní obor: **Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání — Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání**

Obor práce: **Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání — Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání**

Děkan fakulty Vám podle zákona č. 111/1998 Sb. určuje tuto bakalářskou práci:

Téma práce: **Umění a móda: přesahy výtvarného umění v oděvním designu**

Jazyk práce: **čeština**

Zásady pro vypracování:

V práci se zaměřte na spojení oděvního designu a volného umění 20.století s důrazem na významné osobnosti, které ve svém uměleckém projevu propojily obě roviny (Sonia Delaunay, Elsa Schiaparelli atd...). Sledujte proměny vzájemného vztahu volného umění a oděvního designu ve vývojovém procesu 20.století. V didaktické části předložte pedagogické projekty využívající oděvní návrhářství v hodinách výtvarné výchovy. V části výtvarné se zaměřte na využití prostředků oděvního designu ve vlastní výtvarné tvorbě.

Seznam odborné literatury:

- FOSTER, Hal. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. V Praze: Sloart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.
- DAMASE, Jacques. Sonia Delaunay: fashion and fabrics. New York: H.N. Abrams, 1991. ISBN 0810932040.
- MACKRELL, Alice. Art and fashion. London: Batsford, c2005. ISBN 9780713488739.
- DIMANT, Elyssa a FOREWORD BY FRANCISCO COSTA. Minimalism and fashion: reduction in the postmodern era. 2. printing. New York: Collins Design, 2010. ISBN 9780061925993.
- CUTLER, E. P. a Julien. TOMASELLO. Art + fashion: collaborations and connections between icons. San Francisco: Chronicle Books, 2015. ISBN 9781452138695.
- SOBEK, Maryla. Taller: objekt - oděv: když se oděv setká s architekturou : Maryla Sobek, Montreal. Vyd. 1. Ostrava: SPOK - spolek pro ostravskou kulturu, 2012. ISBN 978-80-87405-18-5.
- KNÍŽÁK, Milan. Fashion is a message: Milan Knížák 1960-1988. Ostrava: Šmíra-Print, s.r.o., 2014. ISBN 978-80-87427-46-0.
- HOLLANDER, Anne. The Modernization of Fashion. Design Quarterly. Walker Art Center, 1992, (154).
- BRAUN, Emily. Futurist Fashion: Three Manifestoes. Art Journal. College Art Association, 1995, (54).

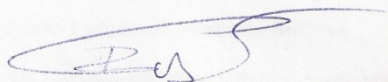
Vedoucí bakalářské práce: **doc. PhDr. Bláha Jaroslav, Ph.D.**

Oponenti:

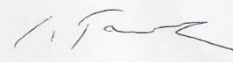
Konzultanti:

Datum zadání bakalářské práce: 23.11.2016

Termín odevzdání bakalářské práce: dle harmonogramu příslušného akademického roku



.....  
Student



.....  
Vedoucí katedry

V Praze dne 3.1.2017

## Seznam obrázků

- Obrázek 1: Maryla Sobek, 2012** ..... 17  
Zdroj: SOBEK, Maryla. Taller: objekt – oděv: když se oděv setká s architekturou. Maryla Sobek, Montreal. Ostrava: SPOK – spolek pro ostravskou kulturu, 2012. s.52-53. ISBN 978-80-87405-18-5.
- Obrázek 2: Alexander McQueen, Spray painted dress, kolekce S/S 1999** ..... 18  
Zdroj: Show to Know: When Alexander McQueen's Robots Spray-Painted Shalom Harlow. Allure [online]. California: Condé Nast, ©2018, 3 October 2016 [cit. 2018-05-10].
- Obrázek 3: Léon Bakst, návrh kostýmu pro balet Pták Ohnivák, 1920** ..... 23  
Zdroj: The Museum of Modern Art [online]. New York: The Museum of Modern Art, ©2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/33017>
- Obrázek 4: Paul Iribe, ilustrace z alba Les Robes de Paul Poiret, 1908** ..... 24  
Zdroj: Móda.cz [online]. Kladno: Fashion Publishing, ©Copyright 2006-2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <https://www.moda.cz/a/paul-poiret-definoval-pojem-modniho-navrhare-inspiroval-svetovou-modu--13305>
- Obrázek 5: (vlevo) Kacušiko Hokusai, Velká vlna u pobřeží Kanagawy, dřevotisk** .. 25  
Zdroj: As a Muse [online]. As a Muse, ©2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <http://asamuse.com/en/fashionart/hokusais-3-waves/>
- Obrázek 6: (vpravo) John Galliano pro Christian Dior** ..... 25  
Zdroj: As a Muse [online]. As a Muse, ©2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <http://asamuse.com/en/fashionart/hokusais-3-waves/>
- Obrázek 7 a 8: L'Wren Scott, kolekce podzim ready-to-wear, 2013** ..... 26  
Zdroj: BLANKS, Tim. L'Wren Scott: Fall 2013 ready-to-wear. Vogue [online]. California: Condé Nast, ©2018, 17 February 2013 [cit. 2018-03-12]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/l-wren-scott>
- Obrázek 9: (zleva) Gustav Klimt, Hygieia, 1900, olej na plátně** ..... 26  
Zdroj: Gustav Klimt Museum [online]. Wien: LAKS, ©2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <http://www.klimt.com/en/gallery/early-works/klimt-hygieia-detail-aus-medizin-1900.ihtml>
- Obrázek 10: Raoul Dufy, návrh tištěného dezénu na textilií, 1911** ..... 27  
Zdroj: MÁCHALOVÁ, Jana. Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století. Praha: Brána, 2012. s.29. ISBN 978-80-7243-608-8.
- Obrázek 11: (vlevo) Sonia Delaunay, Prismes électriques, 1914, olej na plátně** ..... 28

Zdroj: Tate [online]. London: Tate, ©2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z:  
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-sonia-delaunay/delaunay-introduction>

**Obrázek 12: (vpravo) Sonia Delaunay, kostýmní návrh, 1919 ..... 28**

Zdroj: Tate [online]. London: Tate, ©2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z:  
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-sonia-delaunay/delaunay-introduction>

**Obrázek 13: (vlevo) Milan Knížák, z cyklu šaty malované na tělo, 1965-73 ..... 29**

Zdroj: MILAN, Knížák, Helena JAROŠOVÁ a Tomas STRAUSS. Fashion is a Message. Ostrava: Šmíra-Print, 2014. s.67 ISBN 978-80-87427-46-0.

**Obrázek 14: Milan Knížák, Jarní oblek z kolekce malovaných oděvů, 1983-88 ..... 29**

Zdroj: MILAN, Knížák, Helena JAROŠOVÁ a Tomas STRAUSS. Fashion is a Message. Ostrava: Šmíra-Print, 2014. s.306. ISBN 978-80-87427-46-0.

**Obrázek 15: Gala Dalí v outfitu Elsa Schiaparelli, Fotografie: André Maillet, 1938. 31**

Zdroj: TheHistorialist [online]. Milano: TheHistorialist, ©2010-2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <http://www.thehistorialist.com/2014/12/1937-shoe-hat-by-elsa-schiaparelli.html>

**Obrázek 16: Philip Treacy, Humří klobouk pro Lady Gaga, 2010 ..... 32**

Zdroj: Worn Through [online]. Worn Through, ©2017 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <http://www.wornthrough.com/2011/05/behind-the-scenes-washed-up-at-selfridges-project-ocean/>

**Obrázek 17: (vpravo) Viktor & Rolf, kolekce spring ready-to-wear 2010 ..... 33**

Zdroj: Dazed & Confused: Magdalena Frackowiak by Josh Olins. Fashion Gone Rogue [online]. Fashion Gone Rogue, ©2018, January 20, 2010 [cit. 2018-04-12]. Dostupné z: <https://www.fashiongonerogue.com/dazed-confused-magdalena-frackowiak-by-josh-olins/>

**Obrázek 18: (vlevo): Elsa Schiaparelli, The Tears Dress, 1938 ..... 33**

Zdroj: The Tears Dress: Elsa Schiaparelli. Victoria and Albert Museum [online]. London: Victoria and Albert Museum, ©2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <http://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-elsa-schiaparelli/>

**Obrázek 19: (vlevo) Elsa Schiaparelli, Kabát s knoflíky ve tvaru cikád, 1938 ..... 33**

Zdroj: MARTIN, Richard. Fashion and surrealism. Reprint. London: Thames and Hudson, 1989. s.123. ISBN 0500275505.

**Obrázek 20: (vpravo) Lanvin, kolekce ready-to-wear podzim 2013 ..... 33**

Zdroj: FURNISS, Jo-Ann. Lanvin: Fall 2013 ready-to-wear. Vogue [online]. California: Condé Nast, ©2018, February 28, 2013 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z:

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/lanvin/slideshow/details#75>

**Obrázek 21: (vlevo) Man Ray, Observatory Time—Mode, 1936, fotografie..... 34**

Zdroj: Zdroj: MARTIN, Richard. Fashion and surrealism. Reprint. London: Thames and Hudson, 1989. s.85. ISBN 0500275505.

**Obrázek 22: (vpravo) Maurizio Cattelan, Pierpaolo ferrari a Micol Talso, reklamní kampaň pro Kenzo podzim/zima 2013/14 ..... 34**

Zdroj: CHIN, Andrea. Maurizio cattelan/TOILETPAPER design KENZO FW13 campaign. Designboom magazine[online]. 1999, 25 July 2013 [cit. 2018-04-12]. Dostupné z: <https://www.designboom.com/art/maurizio-cattelan-toiletpaper-design-kenzo-fw13-campaign/>

**Obrázek 23: Yves Saint Laurent, Mondrian dress, 1965..... 35**

Zdroj: FOGG, Marnie, ed.. Móda: úžasný příběh fenoménu: historický vývoj, detailní vyobrazení i příběhy slavných návrhářů. Přeložil Zuzana PAVLOVÁ, přeložil Runka ŽALUDOVÁ. V Praze: Slovart. 2015. s.360. ISBN 978-80-7391-224-6.

**Obrázek 24: (vlevo) Bridget Riley, Descending,1965-6, Emulsion on Hardboard ..... 36**

Zdroj: Op-Art.co.uk: Op Art [online]. Op-Art.co.uk., ©2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <http://www.op-art.co.uk/op-art-gallery/bridget-riley/descending>

**Obrázek 25: (uprostřed) Barbara Hulanicki – Biba, overal, 1967 ..... 36**

Zdroj: COLE, Daniel James a Nancy DEIHL. The history of modern fashion. London: Laurence King Publishing, 2015. s.288. ISBN 978-1-78067-603-6.

**Obrázek 26: (vpravo) Roberto Capucci, kolekce zima 1965/66 ..... 36**

Zdroj: COLE, Daniel James a Nancy DEIHL. The history of modern fashion. London: Laurence King Publishing, 2015. s.290. ISBN 978-1-78067-603-6.

**Obrázek 27: (vpravo) Tom Wesselmann, Great American Nude 2..... 37**

Zdroj: The Museum of Modern Art [online]. New York: The Museum of Modern Art, ©2018 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/78711>

**Obrázek 28: (vlevo) Yves Saint Laurent, pop art kolekce 1966..... 37**

Zdroj: ANDREONE, Fabiana. Los cinco icónicos de Yves Saint Laurent. Tendency Book [online]. Caracas: Tendency Book, 2016, Junio 16, 2017 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <https://tendencybook.com/los-cinco-icos-yves-saint-laurent/>

**Obrázek 29: (vlevo) Andy Warhol, Marilyn Diptych (výřez), 1962 ..... 38**

Zdroj: FOSTER, Hal. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. V Praze: Slovart, 2007. s.488. ISBN 978-80-7209-952-8.

**Obrázek 30: (vpravo) Gianni Versace, večerní šaty, kolekce jaro/léto 1991 ..... 38**



Zdroj: FOGG, Marnie, ed.. *Móda: úžasný příběh fenoménu: historický vývoj, detailní vyobrazení i příběhy slavných návrhářů*. Přeložil Zuzana PAVLOVÁ, přeložil Runka ŽALUDOVÁ. V Praze: Slovart. 2015. s.470. ISBN 978-80-7391-224-6.

**Obrázek 31: (vpravo) Liběna Rochová, kolekce Oděvní partitury, 2015 ..... 39**

Zdroj: *Oděvní partitury Liběny Rochové*. Iconiq [online]. Praha 1: Premium Media Group, 2017, 4.6.2015 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <https://www.iconiq.cz/odevni-partitury-libeny-rochove/>

**Obrázek 32: (vlevo) Milan Grygar, výstava v Galerii Zdeněk Sklenář, 2012 ..... 39**

Zdroj: *Galerie Zdeněk Sklenář* [online]. Praha 1: Galerie Zdeněk Sklenář, 1997 [cit. 2018-07-11]. Dostupné z: <http://www.zdeneksklenar.cz/vystavy/101-milan-grygar-2012>

**Obrázek 33: Gary Harvey, 2006 ..... 46**

Zdroj: Zdroj: Gary Harvey & Eco-Couture. DeNada [online]. Washington DC: DeNada design, January 27, 2015 [cit. 2018-05-04]. Dostupné z: <https://denadadesign.com/gary-harveys-eco-couture/>

**Obrázek 34: Led (na řece), foto vlastní..... 48**

Zdroj: vlastní

**Obrázek 35: Led (bazén), foto vlastní..... 48**

Zdroj: vlastní

**Obrázek 36: Myšlenková mapa, foto vlastní ..... 48**

Zdroj: vlastní

**Obrázek 37: Struktury a textury ..... 50**

Zdroj: vlastní

**Obrázek 38: Vrstvení a průhlednost..... 50**

Zdroj: vlastní

**Obrázek 39: Chlad a mráz..... 51**

Zdroj: vlastní

**Obrázek 40: Autorský model ..... 53**

Zdroj: vlastní

**Obrázek 41: Autorský model ..... 54**

Zdroj: vlastní