

Forma neformy

BcA. Radka Hortová

Diplomová práce
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav designu oděvu a obuvi

akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Radka Hortová**
Osobní číslo: **K11155**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Design oděvu**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **Forma neformy**

Zásady pro vypracování:

Výtvarné zpracování a realizace finálních návrhů, cca 8 – 10 modelů.

Technická a teoretická příprava projektu, sběr potřebných informací, vyhotovení práce dle zadaných parametrů.

Prostudování a analýza dostupných materiálů a informací, vlastní závěry.

Rozsah práce: Koncepční a výtvarné řešení designu oděvu ve variantách, finální řešení, výběr materiálu, stříhové řešení, realizace vybraných oděvů, výtvarná dokumentace, vše formát A4.

Svůj návrh dokumentujte v závěrečné písemné zprávě, doložte kresebnými návrhy dokládajícími postup řešení (přípravné skici cca 20 stran, fotodokumentace a módní fotografie, vše formát A4).

Odevzdejte ve 2 stejnopisech v pevné vazbě. Součástí předané písemné práce jsou i 2 vyhotovení na CD-ROM.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

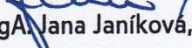
Rozsah diplomové práce: viz zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

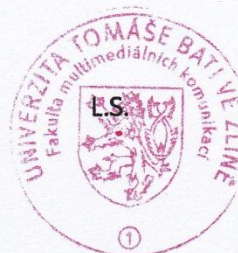
Seznam odborné literatury:


1. Draping –Art and craftsmanship in Fashion design
2. Future Beauty – 30 years of japanese fashion

Vedoucí diplomové práce: **MgA. Mária Štraneková, ArtD.**
Ústav designu oděvu a obuvi
Datum zadání diplomové práce: **10. prosince 2012**
Termín odevzdání diplomové práce: **17. května 2013**

Ve Zlíně dne 12. prosince 2012


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. Mgr. Ivan Titor
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA

BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně

.....

Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce si klade za úkol definovat různé formy oděvu a cestu, která k nim vedla. Dále popisuje rozdíly mezi jednotlivými přístupy k odívání. Za nedílnou součást pak považuji definici dekonstrukce v módě, jejíž forma je velice výrazná a v současné době aktuální. Postupně vyjmenovávám i návrháře, kteří způsobili tento módní převrat, uměli šokovat svým přístupem k módě, a staly se ikonami dnešního světa módy.

Definuji tak jejich individuální přístup k módě, jejich vliv na ni i společnost.

Klíčová slova: forma, konstrukce oděvu, dekonstrukce, avantgarda.

ABSTRACT

The theoretical part of this thesis aims to partially define the various forms of clothing and the path that led to them. It also describes the differences between the various approaches to clothing. An integral part then considers the definition of deconstruction in fashion, whose form is very strong and is currently up to date. Gradually I describe the designers who have caused this fashion revolution; they could shock their approach to fashion, and have become icons of today's fashion world.

I define their individual approach to fashion, their influence on this and the society.

Keywords: form, garment construction, deconstruction, avant-garde.

*„Nic není zářivé a nové; všechno má nějakou historii ...Design je touha nebo prokletí,
které vrhá oděv a jeho nositele do časové křivky napříč historickým obdobím.“*

Hussein Chalayan

Děkuji vedoucí ateliéru Mgr.art Márii Štranekové, Art.D za odborné vedení a cenné rady v průběhu tvoření mé diplomové práce. Své rodině za podporu po celou dobu mého studia, za jejich pomoc a povzbuzení v jeho závěru.

Děkuji.

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

OBSAH

ÚVOD	8
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 FORMY V ODĚVU	11
2 DEKONSTRUKCE	14
2.1 DEKONSTRUKCE V ARCHITEKTUŘE	15
2.2 DEKONSTRUKCE V MÓDĚ.....	16
2.3 MISTR TRANSFORMACE A TECHNICKÝCH ŘEŠENÍ.....	21
2.4 NADMĚRNÉ FORMY V ODĚVU A DEFORMACE LIDSKÉHO TĚLA	24
2.5 EVROPSKÁ KONSTRUKCE V PRÁCI YOSHI YAMAMOTA.....	27
2.6 KONCEPTUALISTA JUNYA WATANABE	30
3 DRUHÁ VLNA DEKONSTRUKCE	32
3.1 HUSSEIN CHALAYAN.....	35
4 MÓDA V DNEŠNÍCH SOUVISLOSTECH	38
II PRAKTICKÁ ČÁST	39
5 FORMA NEFORMY	40
5.1 POUŽITÉ MATERIÁLY	40
5.2 BAREVNÁ KONCEPCE.....	41
5.2.1 Střihové řešení.....	42
III PROJEKTOVÁ ČÁST	50
6 SKICI	51
FOTODOKUMENTACE	53
ZÁVĚR	61
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	62
SEZNAM OBRÁZKŮ	63

ÚVOD

Hlavním tématem mojí magisterské práce se stala forma oděvu, která se po celou lidskou historii přetvářela. Do dnešní doby se různé formy oděvu opakují, objevují a zase mizí společně s trendy. Tvar oděvu je úzce spjatý s minulostí, kulturně společenskými vlivy a geografickou polohou, která ovlivňovala i vývoj technického řešení. Technologii a konstruování stříhu považuji ve své tvorbě za stěžejní. Ráda objevuji nové možnosti, tvary a vyvíjení stříhového řešení. Konstruování oděvu se proto stalo hlavním předmětem mého zájmu a věnuji se mu i ve své diplomové práci.

Při hledání tvaru a formy oděvu v kolekci mi byli velkou inspirací japonští avantgardní návrháři, kteří v 70. letech v Evropě způsobili zvrát v přístupu k odívání, a designéři tzv. antverpské šestky společně s Martinem Margielou. V mé kolekci je však vidět především i tradiční evropská konstrukce, která je nedílnou součástí naší oděvní tradice, a podle které se stále učíme a oděvy vyvíjíme.

Síla avantgardních návrhářů v 70. letech spočívala především v odlišnosti vidění módy. Jejich koncept i inspirace byla pro Evropu něčím neznámým. V dnešní době se však sama dekonstrukce stala velkým trendem. V historii jsme se mohli setkat například i s futuristy, surrealisty a dalšími subkulturními skupinami, kteří podle své ideologie zaváděli nové formy oděvu.

Název „Forma neformy“ spojuje dva charakteristické principy v technologii odívání. První je tradiční evropský přístup k oděvu, který využívá tvarů lidského těla a jeho křivky se snaží podpořit. Druhý z nich absolutně popírá lidské tělo, deformuje jej. První vlna dekonstruktivních návrhářů pochází z Japonska, a je silně ovlivněna historií japonských oděvů, zejména pak kimona. Konstrukce těchto oděvů na rozdíl od evropské historie vychází z 2D formy, která se posléze přizpůsobuje lidskému tělu. Např. Issey Miyake zdůrazňuje, že jeho modely bez lidského těla ztrácí smysl.

Dekonstrukci v módě lze považovat za auto-kritiku módního systému. Odhalování přitažlivosti módy, glamour, fantazii a exkluzivitu technických aspektů. Tento směr není čistě o módě ani filozofii, je to spojení těchto dvou aspektů do konceptu a způsobu chápání módy. Oba dva tyto způsoby však mají silný základ v konstrukci. Téma jsem si vybrala především proto, že při tvorbě svých modelů nejraději řeším právě formy a tvary oděvu. Konstrukci oděvu pak považuji za jednu z oblíbených částí tvorby.

Snažím se ztvárnit své hranice tvaru a konstrukce do oděvu, který bude nositelný. Tato práce odráží mé pozorování a přístup k módě.

Cílem mé diplomové práce je vytvořit vyvážené spojení formy a reformy v oděvu v jeden celek. Bude výpovědí a celkovým shrnutím mých poznatků po dobu studia. Pevně doufám v to, že se i mně podaří vytvořit novou formu, která by se popřípadě stala mým charakteristickým znakem. V tvorbě je pro mě velice důležitý kvalitní materiál, který musí vzejít ve velice kvalitně zpracovaný oděv.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 FORMY V ODĚVU

V průběhu lidské historie se objevují a zase mizí nesčetné formy oděvu. Výstavba celého oblečení závisí na dvou základních principech: *draping or cutting* (ve volném překladu tedy aranžování na lidském těle nebo konstruování oděvu pomocí předem naměřených měr). V prvním případě je výchozím bodem tkanina - ta je aranžována kolem těla a upevněna na strategických místech.

S konstruováním oděvu, na druhé straně, je tělo v popředí - materiál je stříhán podle naměřených lidských obvodových šířek a délek. Střih se nejdříve tvaruje plošně. Jednotlivé části jsou pak sešity, což má za následek definitivní prostorovou podobu oděvu. Tento způsob tvorby oděvu má na rozdíl od aranžovaného oděvu pevnou formu.

Tyto dva přístupy se nemusí nutně navzájem vylučovat. Kombinace aranžování tkaniny na tělo a konstruování oděvu na míru, je možná. Jedná se ale o náročnou řemeslnou techniku, v zahraničí nazývanou- *sculpturing in cloth*- v podstatě je to sochařství a architektura dohromady v oboru designu oděvu. Tato technika je duší *haute couture*.

Francouzi místo výrazu *draping* používají svůj termín „*moulage*“, který bychom mohli volně přeložit jako „tvarování objektu pomocí formy“ nebo lépe „modelování“. Modelování je technika, která má své výhody, ale i nevýhody. Návrhu a formy je často dosaženo současně. Tkanina (někdy řez do předběžných modelových částí) je uspořádána v jednotlivých částech na lidském těle. Tento způsob tvorby je velice svobodný. Brzy je zřejmé, kde jsou vyžadovány možné opravy a co tkanina sama chce. Někdy je to něco nečekaného, něco, co snad generuje nové nápady, které by na papíře nikdy nemohly existovat. Tento způsob práce nabízí velkou svobodu, protože drapérie není závislá na standardní velikosti a výpočtech.

Claude Montana jednou řekl:

*"Myslel jsem, že mé první kaliko bylo barbarské. Ta forma z té hrozně bavlny byla odpor-
ná. Ale jakmile začnete být schopni číst takovou formu, teprve pak vidíte, jak je to krásné
jako prostředek k vyjádření toho, co vlastně chcete, co máte v úmyslu."*¹

¹ DUBURG, Annette a Rixt VAN DER TOL. *Draping: Art and Craftmanship in fashion design*. 2. vyd. Nizozemsko: ArtEZ Press, 2009. 2. ISBN 978-90-89100-87-0.

Odlíšný přístup k modelování či drapování než bylo do té doby zvykem, se objevil u designérů kolem roku 1980. Byli to například Vivienne Westwoodová, Christian Lacroix, a japonští návrháři jako Rei Kawakubo (Comme des Garçons) a Yoshi Yamamoto. Do této chvíle byla tato technika výsadou couture. Řasené látky jsou stále dodnes používány i v jiných než západních kulturách. Známým příkladem může být indické sári či indonéský sarong. V Evropě nastala nová éra oděvní historie po úpadku románského slohu.

Tvorba oděvu je o tom, jak transformovat plochou látku do trojrozměrné formy lidského těla. Evropský styl konstruování oděvů spočívá s přenesení tvarů lidského těla, za pomoci linek, do ploché látky. Japonští designéři však tvoří v absolutně jiném duchu. Nejsou spoutáni dlouhou evropskou historií konstruování oděvu. Jejich historií je vyvíjení kimona. Kimono, je v kontrastu se západním oděvem, montáž obdélníkových dílů látky. Výsledkem je, že když není oblečené, je ploché. Japonští designéři hledají nové vztahy mezi oděvem a tělem. Typické je i vytváření textur v již hotových látkách. Příkladem přístupu japonských návrhářů je jednoduché zavěšování kousků materiálů přes tělo. Je tomu například v prvních pracích Rei Kawakubo, které nafotil Naoya Hatakeyama.

Origami, jako tradiční japonská technika, se pak objevuje v práci Miyakeho, J. Watanebe či Kóji Tatsuno.

Japonská konstrukce je obvykle doprovázena asymetrií, která je popisována jako rozlišovací prvek japonské estetiky. Asymetrii jasně vidíme v Yamamotově tvorbě. Po sérii kolekcí ve stylu dekonstrukce v 80. letech, Yamamoto do své tvorby promítl i znalosti evropského krejčovství, aby vytvořil svůj vlastní osobitý styl.

Yamamoto často říká, že jeho oděvy jsou z poloviny tvořeny jím a z poloviny nositelem. To poukazuje na další typický znak japonské avantgardy, a to je zapojení lidského těla do celého konceptu.

Skvělými projekty, na kterých je japonská móda krásně vysvětlitelná, jsou taneční perforace dvou choreografů. William Forsythe spolupracoval s Issey Miyake v roce 1991 na jednom z jeho baletů. Merce Cunningham, inspirovaný kolekcí Rei Kawakubo z roku 1997 „*Body meets Dress, Dress meets Body*“, vytvořil projekt *Scenario*. Zaměřuje se na otázku vztahu mezi oděvem a lidským tělem.



Obr.1/ Scenario, Merce Cunningham 1997

2 DEKONSTRUKCE

Dekonstrukce je technika vyvinutá Jacquesem Derridou, který ji popsal ve své knize *Grammatologie* v roce 1967. Ve francouzštině má termín dekonstrukce dva významy: první se týká gramatického kontextu a druhá má mechanické významy.

Podle Martina McQuillan, je dekonstruktivismus přehodnocení koncepčních a bezkonceptních základů západních tradic. Zkoumá, jakým způsobem je strukturována západní myšlenka.

Derrida považuje západní tradici jako všeobjímající říši pravdy, kterou Heidegger se svou západní ontologií nebere v úvahu. Proto, zatímco Heidegger ničí západní ontologii, Derrida dekonstruuje texty založené na velkých příbězích, vytvořených západním myšlením. Nechtěl ji však přesně definovat, protože definice tvrdí univerzální pravdu, která v chápání tohoto směru nemůže být uznána. Dekonstrukce není vysvětlitelná věc, ale událost, která pokračuje.

J. Hillis Miller popsal tento směr takto:

*"Dekonstruktivismus není demontáž struktury textu, ale demonstrace toho, že nebylo prokázáno, že se již demontoval sám. Jeho zdánlivě pevná zem není kámen, ale řídký vzduch."*²

Charakteristické znaky dekonstruktivistických postupů jsou dynamičnost a procesuálnost, odhalování skrytých, nejednoznačných a logice odolávajících významů a vztahů, akceptování těch prvků a detailů v textu, jež tradiční přístupy považují za marginální či bezvýznamné. Ačkoli se strategie dekonstruktivistického čtení uplatnila především ve filozofii a literární vědě, důležitým inspiračním zdrojem pro ni bylo moderní umění, zejména strukturalní malířská abstrakce a vizuální a fonická poesie.

Dekonstrukce jako pojem byla nejprve využívána v literární textové analýze. Později pojmenovala i jiné obory, jako je architektura, věda, umění a média. Můžeme říci, že v souvislosti s módou se dekonstruktivismus začal uplatňovat v Londýně v 70. letech s nástupem punku.

² BARAD, Dr. Dilip P. *Literary Theory and Criticism* [online]. [cit. 2013-03-24]. Dostupné z: <https://sites.google.com/site/nmeictproject/unit-v-deconstruction-and-literary-studies/5-1-the-problem-of-defining-deconstruction>

2.1 Dekonstrukce v architektuře

V rámci definování dekonstrukce je zmínka o dekonstrukci v architektuře nezbytná. Jako součást hmotné kultury má k módě velice blízko. Tento směr vznikl v architektuře v 80. letech 20. století jako reakce na postmodernu a pokračování racionální moderny. Vliv měl pravděpodobně ruský konstruktivismus i suprematismus (patrný např. u K. Maleviče). J. Derrida ji pak svou filozofií podnítil. Derridova dekonstrukce usiluje o egocentrickou konstrukci, založenou na binárních protikladech (příroda X společnost, muž X žena).

Podle teoretiků přestává být architektura předmětem kompozice, ale stává se procesem rekonstrukce. Podle Eisenmana je dekonstruktivistická tvorba výpovědí o světě zbaveném centra.

Představiteli dekonstrukce jsou například Frank O. Gehry, Daniel Liebeskind, skupina Coop Himmelblau, atd. Představitelé usilují zejména o zvýraznění strukturálních problémů uvnitř konstrukce, z předpokladu mnohvrstevnatosti architektury. Odklánějí se od horizontály a vertikály a často využívají diagonál či ostrých úhlů. Jedná se o nelogické konstrukce působící často záměrně labilním nebo provizorním dojmem. Tyto znaky posilují expresivitu stavby. Ačkoliv je tento směr v architektuře poměrně dobře definován, tvorba jednotlivých architektů se velice liší.

2.2 Dekonstrukce v módě

Na rozdíl od Derridovy nechuti, poskytnout specifickou definici dekonstrukce, někteří autoři se o ni pokusili. Amy Spider (bývalý módní kritik New York Times) roku 1993 poskytl následující vysvětlení:

„Tento termín, poprvé popsán v literatuře v polovině 20. století, založil francouzský filozof Jacques Derrida. Byl to odpor proti poskvrněné literární analýze. Argumentoval, že žádná práce nemůže mít pevný význam na základě složitosti jazyka.“³

Dekonstrukce byla původně postoj doby, než definované hnutí či metodologie. Vzkvétala na západě a dnes se stala součástí formalizovaného světového kulturního slovníku.

Dekonstruktivní móda má blízký vztah k subkulturním skupinám, jako je např. punk. Tato blízkost spočívá v odvaze jednotlivých skupin bourat normy. Designéři jsou v rozporu s vizuální tradicí konvenčního módního systému. Zavádí v něm nové přístupy.

Tento styl lze charakterizovat jako „tvorbu nedokončeného“, rozkládající se a znovu sestavené oděvy. Jedná se o poškození stanovené formy. Porušuje konvence a překračuje hranice normálnosti. Dá se i říct, že móda dekonstruuje samu sebe stejně tak, jak se rekonstruuje a stává stále módní.

Základem dekonstruovaného oblečení je porušení konvenční estetické funkce. Tradiční funkce oděvu je svržená a přetvořená. Zpochybňuje vše zavedené a transformuje do jiného kontextu.

Dekonstrukce v souvislosti s módou byla pojmenována později u japonských avantgardních designérů, kteří v 80. letech přišli do Evropy. Nejvýznamnějšími jsou Yoshi Yamamoto, Rei Kawakubo a Comme des Garçons, Issei Miyake a další. Tito návrháři vzdorují konvenční straně módy a zakládají vlastní normy.

³ FUKAI, Akiko, Barbara VINKEN, Susannah FRANKEL a Hirofumi KURINO. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. Londýn: Merrell, 2010. ISBN 978-1-8589-4546-0.

Yumiya Kawamura (sociolog) popisuje jejich práci takto:

„Protáhli a přetvořili hranice módy, přebudovali symetrii oblečení. Ničili všechny předchozí definice módy. Jejich představy o módě jsou bezpochyby odlišné od pravidel módy stanovených ortodoxními legitimními designéry.“⁴

Tady je důležité poznamenat, že tímto počinem roku 1981 to nebylo poprvé, kdy byl konvenční přístup k módě zpochybněn.

Souvislost vidím například v šatech Elsy Schiaparelli s názvem Skeleton, které pocházejí z kolekce Cirkus z roku 1938. Na oděvu se snažila vytvořit vzhled lidské kostry, tímto také překročila módní konvence té doby a zpochybnila i tradiční krejčovské postupy. Byly inovativní i v neobvyklém umístění zipu na vnější straně oděvu.



Obr. 2/ Elsa Schiaparelli, šaty Skeleton/ 1938

Ovlivněna surrealistickým proudem, vytvořila mnoho dalších experimentálních kousků, např. šaty *Tears dress* (Plačící šaty) společně s rukavicemi a kloboukem do tvaru dámské-

⁴ FUKAI, Akiko, Barbara VINKEN, Susannah FRANKEL a Hirofumi KURINO. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. Londýn: Merrell, 2010. ISBN 978-1-8589-4546-0.

ho střevíce. Tyto oděvy byly vytvořeny ve spolupráci se Salvatorem Dallím a zcela se odkláněly od hlavního módního proudu. Definují proud surrealistického a avantgardního umění.



Obr. 3/ Elsa Schiaparelli, Tears dress

Obr.4/ Elsa Schiaparelli v Metropolitním muzeu.

Poprvé dekonstrukci v módě pojmenovali kostýmní kurátoři Richard Martin a Herold Kodda v 80. letech 20. století. Tento styl však přišel do Evropy již na přelomu let šedesátých a sedmdesátých, a byl nazýván jako avantgardní. Pojem dekonstrukce se vryl až vlivem ostatního umění, zejména literatury.

V 60. letech s rostoucí mladou masovou generací, se móda stala společenským fenoménem a *ready-made* významně vzrostl. Japonští návrháři, se v tomto období začali výrazně prosazovat. Kenzo Takada debutoval v Paříži v roce 1970, a během této dekády se stali známými i další japonští designéři jako Issey Miyake a Hanae Mori. V roce 1977 se dokonce Hanae Mori stala první Asiatkou, která dostala exkluzivní licenci od pařížské *komory haute couture* (*Chambre syndicale de la haute couture in Paris*).

Rei Kawakubo a Yoshi Yamamoto v této době měli stále ještě sídlo v Japonsku. Jejich pařížská prezentace byla tichá a kolekci viděla jen hrstka lidí, mimo jiné i zástupci pařížských novin *Libération*, jejichž článek byl pro ně jedním z nejdůležitějších. Popsal jejich charakteristiku tvorby, která zahrnuje důraz na materiál, formu a dekonstrukci. Do této doby nebyli členy francouzské *Fédération de la mode*.

Ačkoli Paříž byla stále centrem módy, do popředí se začal dostávat i Londýn se vzestupem punku a Miláno s luxusní italskou módou.

Krytí ekonomickou prosperitou doma v Japonsku, se vzrůstající počet designérů začal prezentovat i jinde po světě. Rei Kawakubo s Comme des garçons a Yoshi Yamamoto debutovali v roce 1981 v Paříži. Hned v říjnu roku 1982 byl prominentně v titulcích novinových článků, informujících o nadcházející kolekci jaro/léto 1983, uváděn japonský styl.

V roce 1982 byli Kawakubo a Yamamoto připojeni k francouzské Fédération de la mode a svou kolekci prezentovali na pařížských dnech módy. Kawakubo představila dnes již svůj kultovní proděravělý černý svetr (později známý z fotografie Petra Lindberga). Yamamotova kolekce šokovala, modelky prý vypadali jako „trhani“. Po mole se procházely v nadměrných velikostech, otrhané, občas s bílou maskou.



Obr.5/ Rei Kawakubo 1983

Obr.6/ Yoshi Yamamoto 1983

Kritici reagovali různě. Reportér z *Le Figaro* o kolekci Rei Kawakubo napsal:

„*Její apokalyptické oblečení je proděravělé a roztrhané, skoro jako oblečení přeživších holocaustu.*“⁵

Práci Yoshi Yamamota popsali jako oblečení konce světa, které vypadá jako by bylo zničené na kusy.

Objevily se však i pozitivní ohlasy. *Liberatió n a Washington Post* usoudili, že jsou průkopníci a zavádějí novou estetiku.

New York Times napsal:

„*Móda, která se na nás valí z východu, představuje absolutně odlišný postoj k tomu, co je u nás pevně stanovené.*“

Ano, tohle oblečení se vymykalo všem tradičním evropským normám a nikdo si nemohl nevšimnout jejich silného originálního výrazu. Neortodoxní oděvy z Japonska ukázaly mimořádné bohatství textury, tradiční indigo barvené tkaniny, jemné vzory tkané černé na černém a vlastní technologie vývoje materiálů.

V březnu roku 1983 *Le Figaro* uvedl jako titulek v novinách – *Les Japonais jouent „Les Misérables“* (Japonská hra- Bídníci) a oděvy označili za nevhodné pro čtenáře *Le Figaro*. Nicméně evropský a americký trh se zajímal čím dál více, a jejich kolekce byly hned rozprodány.

Japonská móda se stala silným sociálním fenoménem a charakterizuje celá 80. léta svým skloubením avantgardy, inovace a nových prvků.

Charakteristické pro tvorbu těchto dvou návrhářů je používání černé. Rozlišují různé nuance černé, která obsahuje všechny barvy. Jejich užití černé bylo v kontrastu s elegantní čistou černou, používanou například Diorem či Coco Chanel.

Kawakubo a Yamamoto si hráli s dvojjazyčností černé podobně jako existencialisti v polovině 20. století, nebo punkeři v Londýně v 70. a 80. letech, kteří používali černou

⁵ FUKAI, Akiko, Barbara VINKEN, Susannah FRANKEL a Hirofumi KURINO. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. Londýn: Merrell, 2010. ISBN 978-1-8589-4546-0.

jako barvu síly, smutku a výraz sociálního protestu. Ve stejné době, černá, kterou Yamamoto označil za intelektuální moderní barvu, pronikla do společnosti jako barva esteticismu. Ke konci 90. let mnohoznačnost černé pronikla do hlavního módního trendu a stala se barvou této dekády.

Tito designéři dokázali víc, než jen vytvořit dočasný fenomén. Mnoho z nich je aktivních do dnešní doby a inspirovali další generace návrhářů, nejen japonských. Junya Watanabe debutoval v Paříži roku 1992, Jun Takahashi v roce 2002 a Dai Fujiwara kráčí ve stopách Issey Miyake. Dnes se poslední generace objevuje jako nový pilíř japonského designu. Jejich práce, styl a projev je oddělen od funkce a estetiky, kterou vyjadřují.

2.3 Mistr transformace a technických řešení

Práce jednoho z nejvýznamnějších konstruktérů Issey Miyakeho je velice inspirativní. Než se v průběhu textu dostanu k popisu jeho životní práce, je nutné na začátku říct, že Issey Miyake vyrůstal v Hirošimě. Už jen tento fakt považuji za velice důležitý, protože i tyto události jej jistě formovali v jeho tvorbě. 6. srpna 1945 mu bylo sedm let, když Američané pustili atomovou bombu. Miyake ztratil většinu z jeho rodiny, a jeho matka byla těžce popálená.

Když mu bylo deset, vyvinulo se u něj onemocnění kostní dřeně, které jej trápí dodnes. K padesátému výročí bombardování Hirošimy nechal více než sto lidí v zákulisí svojí přehlídky podzim/zima 95-96 nosit bílá trička s potiskem holubice míru.

Kritik Marc Holborn napsal:

„Miyakeho kreativita existuje ne v návaznosti na vývoj japonské historie, ale pro nevyhnutelnou reakci na tyto zkušenosti. Jeho kariéra přesně odpovídá oživení národa.“⁶

V jeho 26 letech končil na univerzitě v Tokiu jako grafický designer. Poté odcestoval do Paříže a zapsal se na École de la Chambre syndicale de la couture Parisienne. Současně pracoval nejprve s Gui Laroche, poté pro Givenchy a amerického návrháře Geoffrey Beene. Sám říká:

⁶ Holborn Mike, Issey Miyake, Cologne (Taschen) 1995.

„ Byl jsem silně konfrontován tradicí francouzské společnosti, a cítil jsem, že nemůžu jít s ní. Pomyslel jsem si, jsem přece Japonec! Jednou do měsíce jsem utíkal do Londýna, to byl můj svět! Tam byla King's Road, fantastický Biba store, plný umělců a muzikantů.“⁷

V roce 1970 založil v Paříži svůj butik. Bylo to období silného růstu Japonska. Převládající amerikanizace byla nahrazena možností nezávislosti japonské kultury, která nesla i západní tradici a novou modernitu.

Jeho raná tvorba vychází z tradičních japonských oděvů, které reinterpretuje. Je to například kimono, rybářská tunika nebo sashiko - oděv japonských rolníků, kteří nosili prošívávanou bavlnu.



Obr. 7/ Tradiční japonský oděv sashiko.

Některé kousky z Miyakeho tvorby se hodí spíše k vystavení v galerii. Jsou konstruovány z bambusu, ratanu nebo voskovaného papíru. To vše jen naznačuje jeho demokratickou cestu k hledání materiálu a jeho fascinací. Poprvé se představil s kolekcí v New Yorku roku 1971. Jednalo se o kolekci potisknutou fotkami Jimmiho Hendrixe a Janis Joplin. V newyorském obchodním domě Bloomingdale měl úspěch. Roku 1973 se představil v Paříži s jeho, v dnešní době typickým, vrstvením a zabaleným vzhledem. Poté do jeho oděvu zavedl formu plochého oděvu.

⁷ Holborn Mike, Issey Miyake, Cologne (Taschen) 1995.

V roce 1988 po dlouhém výzkumu tkaniny, poprvé začíná pracovat s plisé, a následně do světa vypouští „*Pleats Please*“.

V roce 1993 – pak tento oděv více zpřístupnil cenou a základní linií oděvu. V rámci formy oděvu je tato jeho stěžejní práce velice důležitá.



Obr. 8/ Issey Miyake, *Pleats please*

„ Při zakládání studia jsem si pomyslel: můžeš přece dělat jen trička a jeansy, ale budeš z toho otrávený. Vždycky jsem vyvíjel složité věci, daleko od lidí. Tak jsem si řekl *Pleats please*. A začal jsem přemýšlet jak to udělat, jak to prát, jak to zabalit a poté, jak zpřístupnit cenu lidem.“⁸

„Podle mého názoru, mě design musí dostat do reálného života. Jinak, je to jen *couture*, jen *extravagance*.“⁹

V roce 1999, ve spolupráci s textilním designérem Daiem Fujiwarou, vyvinuly kolekci „A-POC“ (a peace of cloth).

⁸ Holborn Mike, Issey Miyake, Cologne (Taschen) 1995.

⁹ Ibid.

Koncem devadesátých let Miyake odstoupil ze své společnosti a hlavním designérem byl jmenován Naoki Takizawa. V roce 2007 společnost převzal Fujiwara, který pokračuje nejen v estetice, typické pro Miyakeho, ale také vyvíjí další materiály a možnosti.

Jednou z nich je například projekt „1 3 2 5“ z roku 2010, kdy se z kousku plošného materiálu stává 3D objekt. Jde o proces transformace. Projekt také navazuje na myšlenku recyklace, založenou na zpracování polyesteru. Materiál nazvaný jako NEW PET (polyetylen therephtalate), je vytvářen ze starých zdrojů a při jeho výrobě je do ovzduší vypouštěn jen CO₂.



Obr.9/ „1 3 2 5“

2.4 Nadměrné formy v oděvu a deformace lidského těla

O Rei Kawakubo se traduje, že je jednou z nevlivnějších na světě. Její nadměrné formáty oblečení, které deformují či potlačují ženskou postavu, jsou v rozporu s tradiční siluetou. Dala světu pro ni tolik typické pletené oblečení a tradiční černou, jako svou výchozí barvu. Tyto prvky se staly součástí jejího dědictví a již dávno se staly klíčovými prvky současného módního slovníku.

O jejím životopise bych se chtěla zmínit jen velmi stručně. Když Rei Kawakubo začala studovat, Japonsko bylo ještě okupováno Amerikou. Využila však silného ekonomického růstu své země a začala cestovat. Po dokončení studia umění a literatury, začala pracovat jako stylistka v reklamním oddělení chemické továrny. Úzce se seznámila s jedním fotografem a uměleckým ředitelem, se kterým začala spolupracovat na projektech pro zahraničí. Stala se nezávislou. Jakmile nemohla najít, žádné vhodné oblečení pro focení, začala si tyto oděvy navrhovat sama. Pro navrhování oděvu neměla žádné vzdělání.

Říká:

„Chtěla jsem najít takový druh práce, který dokáže vydělat peníze, protože v té době, mít peníze, znamenalo být svobodná. Nikdy jsem nesnila o tom, být módní návrhářkou, jako ostatní. Když jsem byla mladá, byl to způsob, jak si vydělat na živobytí tím, že dělám něco, co jsem zjistila, že dělat můžu.“¹⁰

Kawakubo svou společnost pojmenovala Comme des garçons (jako chlapani), prostě jen proto, že se jí líbilo, jak to zní. V roce 1981 měla v Japonsku již pevné zázemí, a se svou malou kolekcí se prezentovala v Paříži. V roce 1982 uspořádala spolu s Yamamotem druhou přehlídku – kolekci bezbarvých, potrhaných oděvů. Nebylo to nic oproti tomu, kdy v roce 1983 se svou přehlídkou, způsobila skandál.

Kolekce byla nazvána „Destroy“, a prezentace, kdy modelky vycházely ve skupinách do studeně blikajících světél- bylo to stejně nekonvenční, jako oblečení.

Sukně měla rukávy od saka, volně visící v předním díle, nadměrné kabáty zapnuty zleva doprava, boty byly ploché, rustikální i v době, kdy vysoké podpatky a vysoká móda šli ruku v ruce. Rtěnka na tvářích modelek byla posunutá a namalovaná jen na jedné straně jejich tváří. V porovnání s ostatními velkými návrháři té doby, jako je například, Dior, Chanel, Yves Saint Laurent, Gianni Versace nebo Giorgio Armani, byla vize Rei Kawakubo příliš extrémní na tehdejší Paříž a několik kritiků opustilo prostor v slzách.

Její modely ženskou postavu často deformují místo toho aby ji formulovali.

I o nějakých třicet let později se Kawakubo stále věnuje tvoření inspirativních kolekcí, ve kterých i nadále napadá předsudky o tom, jak se ženy a muži mají oblékat. V roce 1997 vznikl nechvalně známý výrok (kolekcí jaro/léto 1997) „*Body meets dress, Dress Meets Body*“. Kolekce představovala výplně na různých částech těla, daleko od tradice a konvencí. Rei Kawakubo tyto výplně vložila do horní části zad, boků na ramenou, vytvořila tak extrémní siluetu, která nikdy před tím nebyla viděna.

„Nic, co jste už někdy viděli. Nic, co se opakuje. Přichází nové objevy, které svobodně a plně života hledí do budoucnosti.“¹¹

Tak znělo poselství sepsané roku 1997 týmem Commes des Garçons.

Modely vytvářejí nesouměrný obrys postavy. Šaty dokonale deformují postavu. Kawakubová se rozhodla vysvobodit tělo a nalézt nové tvary.

¹⁰ Quoted in Susannah Frankel, „Quite Storm“, Independent magazine, září 2001.

¹¹ Móda: z dějin odívání 18., 19. a 20. století : sbírka Kyoto Costume Institute. Str. 658

Kolekce naráží na myšlení o současné povaze fyzické krásy a feminity. Nechal se jí inspirovat proslulý americký choreograf Merce Cunningham při vytvoření Scenario.

Dalším, pro mě velice povedeným a typickým počinem Rei Kawakubo je kolekce podzim/zima z roku 1994. Dosáhla v ní efektu sraženého materiálu, modely jakoby už někdo nosil. Sražením dosáhla látka opotřebovaný vzhled a u nezačištěných okrajů zůstaly vypárané nitě.

Svůj originální přístup k módě ukázala i v kolekci jaro/léto 1992, kdy na japonskou tradici s období Kamakura (1192-1333) a Edo (1603-1867) navázala zapojením papíru do složení látky na šaty a využitím krajkového vzoru.

Svou silnou černou, předvedla například v kolekci „Witch“ (čarodějnice), podzim/zima 2004-05, který se vrátil k síle černého oblečení, přičemž je vše inspirováno viktoriánskými smutečními šaty.

Kawakubo má nyní pevně uznávané módní impérium a musí soupeřit s některými úspěšnými evropskými konglomeracemi. Odmítá však dělat kompromisy a stále hledá výjimečné věci, hlavním heslem je:

„Šokovat něčím novým. Nejlepší způsob, jak mě poznat je, podívat se na mé věci.“

Kawakubová stále dokazuje, že se ve své tvorbě nehodlá přizpůsobovat západním tradicím, či standardnímu pojetí módy.



Obr.10/ *Commes des Garçons / Fall 2012*

2.5 Evropská konstrukce v práci Yoshi Yamamota

Yamamoto je nejpoetičtější z velkých japonských návrhářů. Kořeny jeho estetiky sahají k tradici pracovních oděvů. Jeho kariéra se vyvíjela někdy čistým androgynním směrem, jindy velice romantickým a diskrétně erotickým designem.

Narodil se v Tokiu v roce 1943. Jeho matka byla krejčová a otec padnul ve 2. sv. válce. Po dokončení studia práva na univerzitě, zaměřil svou pozornost k módě. Pracoval se svou matkou a v roce 1969 dokončil studia na Bunka Fashion College. V roce 1977 založil svou vlastní značku a představil ji Tokijskému publiku.

Jako chlapce se popisuje takto:

„Když mě mí přátelé pozvali na rybaření nebo běh v horách, připojil jsem se k nim, ale nemohl jsem se připojit k jejich cestě. Pokaždé jsem se díval. Neměl jsem se příliš rád, ale cítil jsem, že se potřebuji nějak vyjádřit. Jakoby mě něco tlačilo do zad. Byl jsem vždycky velice tichý a sám o sobě jsem pochyboval. Tyto pocity setrvávají dodnes.“¹²

Stejně jako u Rei Kawakubo, i Yamamoto vstoupil do mezinárodního povědomí svou přehlídkou v roce 1981. Oba dva měli společné prvky oděvu v podobě nadměrných formátů a použití černé. Především v Japonsku, ženy, které nosili Yamamota, byly označeny za vrány.

Yamamoto pracuje s černou proto, že svou pozornost ubírá ke střihu a proporcím absolutně bez nadsázky. O svém oblečení říká, že je ošumělé. Vše, co je krásné, mu přijde ošklivé. Nedělá sociální rozdíly. Je to jakýsi jeho lidský postoj. Potřebu má v asymetrii.

„Někde v lidech chci vidět jizvy, selhání, či narušení“.¹³

Yamamotovy šaty často kombinují evropské techniky šití, pánskou krejčovinu a tradiční japonskou estetiku.

Po jeho debutu v Paříži roku 1981 novináři označili jeho modely jako „hirošima chic style“. V roce 1982 společně s Rei Kawakubo na jejich přehlídce představily modely potrháné, plené děr, které přinesli nový termín – „boro look“ (žebrácký vzhled).

¹² Quoted in Susannah Frankel, „Yoshi Bared“, Independent on Sunday review, 11.zář 2002.

¹³ Ibid.



Obr. 11, 12/ Yoshi Yamamoto, Spring/Summer 1998

Zde Yamamoto transformuje nové pojetí večerních šatů tak, aby působily lehce a moderně. Vytvořil je nanejvýš elegantně s krásným dekoltem, kde ve střihu nebyly použity běžné švy. Tvarování bylo docíleno kroucenou tkaninou, která se line kolem těla. Moderní pojetí kimona, které posléze v Evropě odstartovalo vlnu „neojaponismu, předvedl v kolekci podzim/zima 1994. Tato vlna pak byla i podpořena výstavou Kyoto Costume Institute „Japonism in fashion“, která putovala do Paříže i Ameriky.



Obr.13/ Plstěné šaty, Yoshi Yamamoto

Plstěný oděv má připomínat tvar historického kostýmu. Silueta, kterou tu vidíme, je konstantním prvkem jeho návrhů. Je výsledkem Yamamotova principu okrajování, kdy při tvorbě odstraňuje přebytečnou hmotu. Pojem odstraňování, namísto přidávání, je z japonského pojetí wabi-sabi (estetika nekompletního). Jak Yamamoto řekl:

Myslím si, že by oděvy měly být tvořeny zezadu a ne zepředu. Záda totiž podpírají oděv, pokud nejsou dobře provedeny, předek nemůže fungovat.¹⁴

¹⁴ Quoted in Kiyokazu Washida, „The past the feminine, the Vain’, Talking to mysem by Yohji Yamamoto, Milan 2002

2.6 Konceptualista Junya Watanabe

Je nejmladší ze zde uvedených japonských návrhářů, má však také velice silný vliv na tohle odvětví módy. Zaujal mne především svými silnými koncepty.

Po vystudování Bunka Fashion college v roce 1984 začal pracovat pro Comme des Garçons. V roce 1987 vedl v Comme des Garçons Tricot line a v roce 1992 uvedl svou vlastní linii. Sám říká, že jediné, co se naučil ve škole je požívat jehlu, nit a šicí stroj. Všechno ostatní ho naučili v Comme des Garçons.

Watanabe má velice různorodý výstup v tvorbě. Je oddaný neustálému zkoumání konceptu, střihu, textilií a finálnímu stylingu. Nedbá převládajících trendů.

Když tedy v devadesátých letech poprvé ukázal svou vlastní kolekci celou z PVC, byl to naprostý opak tehdy všudypřítomné monochromatické neutrální barevné paletě zamčené v minimalismu. Pak přišel vzhled bledých modelek v černé, a ne dlouho po tom, šperky, brokátové vesty přes úzké řasené sukně.

V posledních letech Watanabe projevil zájem o americký oděvní průmysl a zejména denim. Vytvořil kolekci inspirovanou street stylem pro Levi Strauss. Extrémní styling, pyrotechnika a tmavé modely s aranžmá ze sušených kytic na hlavách modelek, jejich tváře maskované černou páskou jen dokazují Watanabeho vysokou promyšlenost a inovativnost kolekce.

Móda je primárně komerční záležitostí, tam ale Watanabeho práce nesměruje.

„Pracuji velmi tvrdě, abych dělal oblečení, které dělat chci. A ti, kteří sympatizují s mými kreacemi, to nosí. Lidé, kteří si koupí mé věci, berou módu vážně. Chtějí mít na sobě něco nového. Pro takové lidi navrhuji. Nezajímá mě mainstream.“¹⁵

Watanabe neustává v hledání rozmanitých tvarů. V kolekci fall-winter 1998/1999 vytvořil až maskulinní bílé šaty spojené s vlněnou sukní, do které byly zasazeny spirálovitě kostice tak, že vytvářela vířivý efekt kolem těla. Model je součástí kolekce „no construction“.

¹⁵ Quoted in Susannah Frankel, Dazed & Confused, January 2003



Obr. 14, 15/ Junya Watanabe, fall-winter 1998/1999

3 DRUHÁ VLNA DEKONSTRUKCE

O deset let později, druhou vlnu dekonstrukce, odstartovali belgičtí návrháři. Tito návrháři byli silně ovlivněni dekonstrukcí a začali ji pojímat po svém.

Antwerpská šestka, jak byli později nazváni, je skupina vlivných avantgardních návrhářů, kteří vystudovali Royal Academy v Antverpách v osmdesátých letech. Průlom nastal v roce 1986, kdy si jako skupina pronajali nákladní auto, a se svými kolekcemi vyrazili na veletrhy módy v Londýně, kde uspěli.



Obr. 16/ Společná kolekce v Londýně

Poté se rozdělili a šli každý svou cestou. Po tomto počínu šli příkladem i dalším, např.:

Rafu Simonsovi, Veronique Branquinho, Kaat Tilley, atd. Od této doby jsou Antwerpy silným centrem módy.

Dirk Bikkembergs, Ann Demeulemeester, Walter van Beirendonck, Dries van Noten, Dirk van Saene a Marina Yee nastoupili na módní scénu společnou přehlídkou v roce 1986.

Kolekce byla inspirována Yoshi Yamamotem a Rei Kawakubo.



Obr.17/ Antverpská šestka

Společně tito designéři úspěšně využili sílu módního systému a zanechali silný vliv zejména v tvůrčí oblasti módy. Tito avantgardní návrháři pokračují ve vzpouře jejich předchůdců a nadále sami používají dekonstruktivní prvky v oděvu, jako japonští návrháři, atd.

Po jejich nástupu se v Antverpách otevřel Flanderský módní institut (organizace, která podporuje mladé návrháře).

Mezi tyto avantgardní návrháře se později řadí i Martin Margiela, který založil kult neosobnosti, odmítá být identifikován nebo vyfotografován. Ve své kariéře pracoval nejprve pro Gaultiera, poté založil svou vlastní značku, kterou v roce 2002 prodal firmě Diesel. Margiela popírá módní průmysl. K práci přistupuje jako k vědě. Jeho zaměstnanci nosili bílé pláště. Nikdy neinzeroval a jeho obchody byly velice diskrétní.



Obr. 18/ Martin Margiela (?) 1997

Martin Margiela, který přijal japonskou mentalitu, uspořádal v roce 1998 módní přehlídku společně s Rei Kawakubo. Zajímavým rysem byly průramky posunuté dopředu a rukávy se sežehlenou koulí a puky. Oděv po svlečení z těla tak působí ploše.

„ Jsme dětmi japonských návrhářů Rei Kawakubové a Yoshi Yamamota¹⁶. “

Martin Margiela

*Obr.19/ Martin Margiela 1998*

Margiela naznačil, že forma oděvu je vytvářena v návaznosti na dějiny módy a že ideální forma je vyráběna na úkor historie, která vytváří touhu po ideálu. Margielův záměr v tvorbě je zaměřený na objekt, vytváří si idealizovanou formu.

Velice silným okamžikem v jeho tvorbě je sako, které přesně převzalo standardizovaný tvar krejčovské panny. Je to jeho reakce na ignorování současné konfekce na individuální

¹⁶ SEELING, Charlotte. Století módy: 1900-1999. Praha: Nakladatelství Slovart s.r.o., 2000. 656s. ISBN 80-7209-247-2.

tvár lidského těla. Je vyrobeno z béžového lněného plátna určeného pro oděvní výztuže.



Obr. 20/ Martin Margiela

3.1 Hussein Chalayan

Klíčovým designérem a experimentátorem formy oděvu je také Hussein Chalayan. Svým přístupem k módě je jedinečný, a proto jej zmiňují i ve své práci.

Tento významný turecko/kypersko/anglický designer se na scéně objevil po přílivu dekonstruktivistických návrhářů na přelomu roku 1990. Měl však nový pohled. V roce 1993 prezentoval svou závěrečnou kolekci *Tangent flow*, ve které byly oděvy pohřbeny pod zemí společně s železem, později vykopány. Tímto oděv dosáhl dalších fyzikálních účinků, kdy za přítomnosti magnetu oděvy měnily tvar.



Jeho tvorba se více blíží Derridově dekonstruktivismu, kdy móda nemůže být omezena na jedinou definici, neboť pokrývá celý obsah historie a postmoderny. Jde o generování neko-
nečného procesu, kde se definice stává nestabilní, nejednoznačná a nestálá.

V roce 2002 na své přednášce, která se konala v Ohio ve Wexner Center, Chalayan uvedl, že:

„Nic není zářivé a nové; všechno má nějakou historii ...Design je touha nebo prokletí, které vrhá oděv a jeho nositele do časové křivky napříč historickým obdobím.“¹⁷

Tento výrok objasňuje podstatu módy, její ničivý a tvořivý funkční mechanismus, důraz na nestabilitu a vytváření určitého významu.

Ve své Echoform kolekci se Chalayan zabývá tématy paměti a opakování. V ní vytvořil široký rozsah téměř identických denimových šatů.



Obr. 21, 22/ Hussein Chalayan

Paměťové šaty „*The Memory dress*“ (viz obr. 1) byly prezentovány opakovaně na fotografiích, které udělal Courtesy Marcus Tomlinson. Aby představil typický rys dekonstrukce oděvu, zachytil na každém snímku určitých šatů jejich chybějící části. Měly také odpárané kapsy, švy a viditelné stehy. Při každé prezentaci oděvu byla odstraněna další část – a část,

¹⁷ Chalayan, Hussein. (2002).Lecture at Wexner Centre, in *Fashion at the Edge: Spectacle,Modernity&Deathliness*, Evans (ed) New Haven:Yale University Press.

která chyběla v předešlé verzi, byla obnovena. Je to pozvolný posun v detailech, který má představovat směr vývoje módy.

„*The Memory dress*“ symbolicky znázorňuje snoubení systému módy s koncepty, jako jsou intertextualita, nostalgie, a *bricolage* (kombinace minulosti a přítomnosti).

Co chybí na jednom obrázku, je doplněno na dalším – a co je doplněno, bude chybět v následující verzi jen proto, aby to bylo později znovu doplněno. *Bricolage* a intertextualita jsou klíčovými prvky, které udržují existenci módy. Tyto věci evokují minulost a přítomnost.

Objevování se a mizení detailů na paměťových šatech (*Memory dress*) poskytuje symbolické možnosti předvídání a předpovídání formy příští verze. Tato situace vysvětluje funkční mechanismus módy, který funguje jako „ukázněná příprava pro bezprostřední budoucnost“ a jako způsob „přizpůsobení se tomu, co je na obzoru“.

4 MÓDA V DNEŠNÍCH SOUVISLOSTECH

Móda znamená změnu, znamená pohyblivost. Proto byla vytvořena vyjádření jako např. ‘out of fashion’, ‘so last year’, upozorňující na mechanismus módy. Tyto charakteristické rysy módy se odráží v odlišných verzích.

Derrida (1981) uvádí, že:

Ať už je proslov mluvený nebo psaný, nemůže žádný prvek fungovat jako ukazatel, aniž by poukázal na další prvek, který sám o sobě jednoduše není přítomen.

Vztah mezi znaky, které se vyskytují v mluveném/psaném jazyce, se vyskytuje také v módě v důsledku recyklace prvků z rozličných souvislostí a období.

Detaily designu (návrhu) vnášejí doteky obměny do systému módy a tvoří nové trendy a styly. Když přemýšlíme o oděvech, přemýšlíme o neustále se opakujících sukních, kalhotách, blůzičkách a košilích. To, co odlišuje tyto každodenní části oděvu a to, co se podílí na změnách v módě, jsou barvy, vzory látek, atd., použité v odívání v recyklované formě (vintage a retro trendy v módě, atd.).

Proto se móda nemění prostřednictvím čisté tvorby, spíše tvorba prostřednictvím opakování určitých detailů a faktorů je to, co přispívá k neustálému posunu v módě. Je to proto, že si móda vypůjčuje výrazy, ale nevyjadřuje je trvale. Tyto významy jsou vypůjčeny z minulosti, přítomnosti a budoucnosti. Dalo by se říci, že jde o klouzání v čase. V tomto smyslu móda umožňuje, aby budoucnost existovala v přítomnosti, protože prostřednictvím momentálních znaků oděvů existuje vždy možnost nahlédnout do budoucích nových trendů v módě. Jinými slovy, nynější detaily napovídají ty budoucí.

Během procesu dekonstrukce a rekonstrukce je oděv opakovaně interpretován a reinterpretován, neboť se znaky a detaily neustále mění.

Móda se brání jakékoli určitosti (jistotě) týkající se jejího popisu, neboť je obtížné pochopit její klamy, proto jakýkoli pokus omezit módu na limitování významu by nebylo uspokojivé. Důvodem je to, že koncept módy je postmoderní fenomén, který upřednostňuje různorodost a násobnost, jak ve své definici, tak i v praxi.

Fredric Jameson (1990), literární kritik a politický teoretik, vidí tento postoj módy jako odpor proti velkolepým příběhům a „nafouklým teoriím“, kde „textová hra“ a různorodost praktik a projevů vstupují do hry jako náhražky.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

5 FORMA NEFORMY

Ve své závěrečné kolekci „*Forma reformy*“ jsem se snažila navázat na ikony dekonstrukce, které jsem zmínila v teoretické části, skloubit jejich silné prvky s evropskou tradicí konstrukce a promnout je do své tvorby. Ke kolekci jsem se snažila přistupovat podobně jako Yamamoto ke své tvorbě, kdy kombinuje evropské techniky šití s japonskou estetikou.

Prvky, kterými jsem se nechala inspirovat při navrhování své kolekce, jsou zavinování, vrstvení, plošné řešení formy oděvu, určitá neočekávanost v konstrukci oděvu, variabilita jednotlivých kusů a hra s oděvem na těle.

Přístup k oděvu jsem se ve své kolekci však snažila odlišit. Zatímco tvorba japonských návrhářů vychází z jejich tradičních kostýmů, já vycházela z konstrukce.

Modely mojí kolekce se stříhově jen málo liší, jakoby vycházely postupně jeden z druhého. Mají společné prvky a přesto doufám, že i různou škálu výrazů. Myslím, že jsem v kolekci tímto zachytila, jak postupně graduje.

Diplomovou práci jsem nechtěla tvořit nuceně, silou, spíš jsem se jen lehce nechala formovat inspirací tématu, náladou a tím, jaké pocity to ve mně zanechalo. Snažila jsem se tvořit intuitivně.

Důležité je i poznamenat, že kolekce má být především nositelná a současná.

5.1 Použité materiály

Materiálově jsem chtěla navázat na tradiční, velice kvalitní látky, které by poskytly určitý luxus nositeli. Jedná se především o vlny v kombinaci s kašmírem, bavlněné tkaniny a viskóзовé a vlněné pleteniny. Jsou tedy ryze přírodního charakteru, kde dominantní je především vlna. Dále se v kolekci objevuje denim v kombinaci s elastanem.

Dominantní jsou v kolekci zejména kabáty, které jsou z česané tkané vlny nebo meltonu. Melton je hustý materiál, který se nejlépe hodí na zimní kabáty, protože poskytuje ideální ochranu před chladem. Dnes se často vyrábí ze směsí vlny s dalšími materiály. Nejluxusnější je pak kombinace vlny, kašmíru a 10% polyamidu, který dodá vyšší odolnost proti oděru a lesk. Výhodou je, že se krejčovsky dobře zpracovává, a napařováním se lehce tvaruje.

Pleteninu jsem zvolila jako doplňovací materiál, který spojí svrchníky se spodním modelem. Současně je i velice pohodlná. Materiál je splývavý, skvěle padne na tělo a přizpůsobí se tvaru postavy. Je velice pružný.



Obr.23

5.2 Barevná koncepce

Barevnost hraje důležitou roli. Volila jsem přírodní tóny barev jako béžová, či velbloudí srst, tak aby působily neutrálně a podpořili mou myšlenku kombinování a hraní si s modely mezi sebou. V kontrastu k nim je pak černá a sytě oranžová. U oranžových modelů jsem pak použila podšívku s barevným vzorem, která dotváří myšlenku a téma kolekce, přitom zůstává intimně uvnitř modelu.

Syté odstíny oranžové či červené jsou nezbytnou součástí kolekci avantgardních návrhářů. Dosahují tak určitého gradování kolekce, šokování. Proto jsem se rozhodla i já zakončit kolekci těmito odlišnými solitéry. Je to barva, která na sebe poutá nejvíce pozornosti, může být negativně i pozitivně vnímána.

Tuto sytou oranžovou jsem použila také jako odkaz na Rei Kawakubo, v jejíchž kolekcích se často objevuje, ať už výrazně v barvě modelů, nebo jako detail.

Černá barva je pro toto téma nezbytná. Japonští návrháři ji zavedli do světa módy a ve svých kolekcích ji pravidelně předvádějí v různých variacích. Černá barva je barvou mystiky, vytváří vysoký kontrast, nicotu. Současně je však velice autoritativní, dominantní, silná a pro mě především nadčasová.



Obr. 24

5.2.1 Střihové řešení

V kolekci jsou dvě základní formy oděvu, ze kterých vycházím do následujících modelů. Hlavním kritériem pro střih a tvar modelů, byla především nositelnost, tedy i pohodlnost a praktičnost modelu. Dále jsem chtěla zavést variabilitu modelu a rafinovanost střihu.



Obr.25

Výchozími stříhovými formami pro kolekci jsou modely číslo 10 a 11 popsané níže. Jedná se o černý kabát, ve kterém je nejvíce patrná inspirace avantgardní módou v kombinaci s evropským konstruováním. Dalším modelem je pak tričko a zavinovací sukně v béžových tónech. Oděv tvoří základ dalším modelům a svrchníkům.

Následující modely v kolekci, pak stříhově vycházejí z těchto dvou modelů a postupně se je snažím zjednodušovat.

Kolekce se dá pomyslně rozdělit do tří částí, které se od sebe barevně liší. První tři modely jsou v béžových odstínech, jedná se o vlněné kabáty a vestu. Kolekce přechází v odstíny šedé a černé až po sytě oranžové modely.

Model č. 1

Dámský, nad kolena dlouhý volný kabát je zhotoven z vlny v kombinaci s kašmírem. Stříhová forma modelu je jednoduchá, bez tradičních záševků a vypasování, přesto však precizně zpracovaná.

Kabát je v pase členěný s mírným projmutím. Důležitým momentem je šálový límeček, který je v pase (v návaznosti na členění) rozdělen. Tak vniká expresivní moment, který umožňuje variabilitu kabátu a možnost přepásání opaskem či spodním modelem.



Obr. 26

Model č. 2

Dámská vesta, netradičně zpracovaná z vlny v kombinaci s viskózovým úpletem. Zadní díl je mírně rozšířený a oproti přední části podstatně kratší. V bočních švech jsou zanechány otvory pro opasek, který se dá vestou vázat několika způsoby. Přední díly jsou členěny od prsou dolů a zanechány volně. Tento moment umožňuje další variace modelu. Z viskózy je pak šálový límec, který je podlepený. Do tohoto límce jsem zakomponovala skryté kapsy do švu. V kombinaci se zavínovací sukní tento model umožňuje další netradiční formy.



Obr. 27

Model č. 3

Krátký dámský kabátek jednoduchého střihu bez límce. Model má v přední části rafinované průstřihy, kterými lze provléct pletenina. Tato pletenina vytváří na modelu netradiční provlečený efekt, který spadá dolů k zemi.

Kontrastem je pak barevná podšívka, která dotváří myšlenku kolekce, propojuje ji barevně a z průstřihů na kabátku jde vidět. Tento detail, je pak novým prvkem v kolekci.



Obr. 28

Model č. 4

Jedná se opět o dámský kabát vyrobený z netradičně upravené a tkané vlny. Tato úprava umožnila „chlupatý“ povrch materiálu. Kabát tímto dostal další rozměr, působí až avantgardním dojmem.

Stříhově je opět jednoduše řešený bez pasních i prsních výběrů, rovného tvaru. Šalový límec je opět přestřižen v pase, tak aby umožnil více variací. Přední část je pak záměrně nezapřavena a díly nesešity proto, aby vynikla krása materiálu a byl podpořen celkový dojem z kabátu.

Důležité u toho modelu jsou rozdělené průramky v zadní části oděvu, kdy se otvory dají opět použít pro ruce. Vznikne tak vesta, kdy se rukávy před rukou složí ve 2D a rafinovaně skryjí ruce.

*Obr. 29***Model č. 5**

Dalším oděvem z tohoto materiálu je vesta, která předchází kabát v kolekci doplňuje. Tvarově je stejná. U vesty se také objevuje detail nezapravených krajů. Tato vesta skvěle doplňuje i další modely, je volná a dá se vrstvit na další kabáty.

K modelům číslo 5 a 6 vznikly kalhoty s šedého denimu. Kalhoty jsou úzké, kdy se v místě lýtka jemně řasí na vnější straně. Přední díl pak ve vrchní části zajímavě přechází do zadního dílu. U tohoto detailu je pak vsazena klínová kapsa.

*Obr. 30*

Model č. 6

Dámský oranžový kabát. Model je opět bez vypasování a s členěním v pase. Kabát je záměrně většího formátu, aby zdůraznil svou výraznou kontrastní barvu.

Model č. 7

Opět dámský oranžový kabát. Tento model se však od předchozího kabátu liší větším vypasováním na postavu. Kabát není členěn v pase a šálový límec jsem nerozdělovala.



Obr. 31

Model č 8. a 9

Jedná se o svetry vyrobené ze vzorovaného přírodního materiálu. Protože materiál je velice dominantní rozhodla jsem se pro jednoduchý střih, rovného tvaru, opět s rozděleným průramkem v zadním díle. Tento prvek v celé kolekci vytváří rafinovaný detail.

K těmto modelům jsem vytvořila černou zavínovací sukni z pleteniny, střihově podobnou běžovému modelu číslo 11.



Obr. 32

Model č. 10

Je černý variabilní kabát prostřižený v pase, kde ve švu je vsazený zip. Tento zip umožňuje vysokou variabilitu samotného kabátu. Po rozepnutí se dají oba díly použít samostatně.

Horní díl je krátký kabátek do pasu, volný bez vypasování, tak aby opticky působil větší. Má velký šálový límec a ve středovém švu zadního dílu vsazený zip, tak aby poskytl další možnou formu nositeli. To znamená, že se kabátek dá převrátit zepředu do zadu.

Výrazným prvkem je řešení průramku, kdy kromě rukávů je v zadní části tvořen otvor pro ruce. Kabátek tedy funguje i jako vesta, kdy rukávy rafinovaně skrývají ruce.

Spodní díl je pak jednoduchý obdélníkový tvar, členěný mnoha švy, které vizuálně vytvářejí tunely. Využila jsem tohoto prvku pro zakomponování kapes. Tento druhý díl, se dá použít i jako kabátek, kdy pomyslné tunely fungují jako rukávy. Dá se říct, že je tento model nejexpresivnější a udává tvar kolekce. Střih jsem použila i do dalších modelů a jen usměrňovala formu či použila některé detaily.

*Obr. 33***Model č. 11**

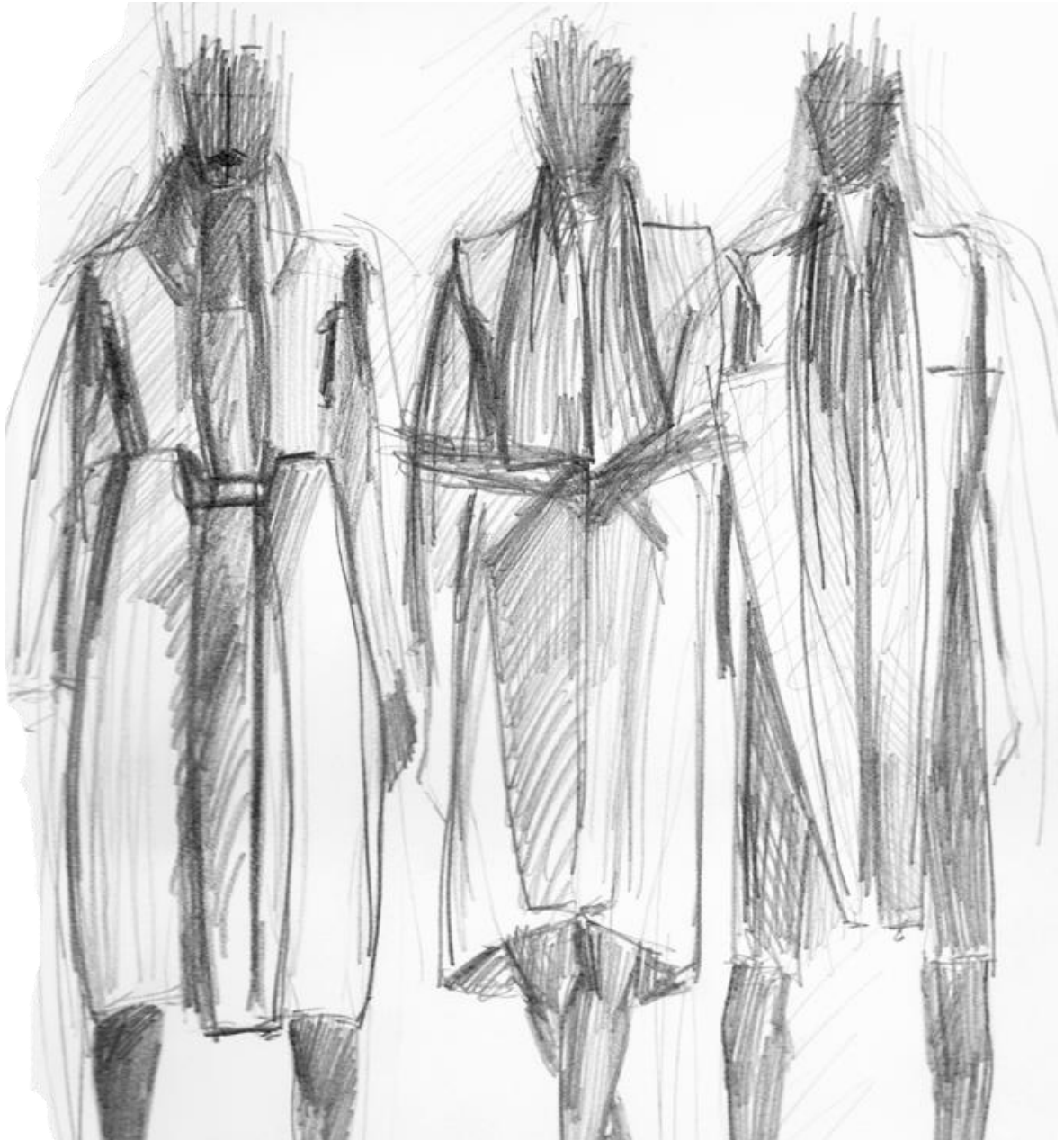
Forma oděvu je složena z trika a sukně, zhotovené z jemné viskózové pleteniny. Triko je volné, bez vypasování opět se stříhovým řešením v průramku, kdy lze ruce dát ven z rukávů. Sukně je pak netradičně řešená v předním díle, kde se od pasu táhnou dva dlouhé díly, které slouží k zavinování celého těla. Tento prvek pak může propojit spodní část oděvu se svrchníkem.

*Obr. 34*

III. PROJEKTOVÁ ČÁST

6 SKICI





FOTODOKUMENTACE

















ZÁVĚR

Je jasně vidět, že dekonstrukce v módě znázorňuje fakt, že oblast módy není jen prakticky založená, a že dekonstruktivní móda obsahuje mnoho teoretických aspektů literární dekonstrukce. Dekonstruktivní modely představují zónu, ve které jsou dva klíčové rozměry, která by měla móda splňovat: teorie a praxe. Dekonstrukci 80. let je možné chápat jako duševní hnutí, které tvoří základ k chápání dnešní postmoderní módy.

Derridovo dekonstruktivistickému tvrzení - „*theoretical dress*“, popisuje: „Uvolnění oděvu tím, že je osvobozen od funkčnosti a vhozen zcela do oblasti estetiky.“

Nicméně oděv nikdy nemůže být osvobozen od funkčnosti, protože stále slouží účelu skrývat nahotu a chránit tělo před nepříjemnými vlivy.

Kolekci jsem se snažila tvořit intuitivně. Doufám, že se mi kolekcí podaří prezentovat čitelný názor či iluzi. Vyváženost konstrukčních prvků a formy. V kolekci je vidět především tradiční evropská konstrukce, která je nedílnou součástí naší oděvní tradice, a podle které se stále učíme a oděvy vyvíjíme.

Forma reforma je téma, které mi plně vyhovuje, o které mám stále větší zájem, a cítím, že i do budoucna jej mohu dále vyvíjet.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] BAUGH, Gail. *Encyklopedie textilních materiálů: [příručka módního návrháře]*. 1. české vyd. Praha: Slovart, c2012, 319 s. ISBN 978-80-7391-616-9.
- [2] DAAB. *Young european fashion designers*. 2008. vyd. Daab, 2008. 2. ISBN 978-3-86654-013-2.
- [3] FUKAI, Akiko, Barbara VINKEN, Susannah FRANKEL a Hirofumi KURINO. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. Londýn: Merrell, 2010. ISBN 978-1-8589-4546-0.
- [4] OAKLEY SMITH, Mitchell. *Fashion Australian & New Zealand designers*. Austrálie: Thames & Hudson, 2010. ISBN 978-0-500-50024-8.
- [5] DUBURG, Annette a Rixt VAN DER TOL. *Draping: Art and Craftmanship in fashion design*. 2. vyd. Nizozemsko: ArtEZ Press, 2009. 2. ISBN 978-90-89100-87-0.
- [6] *Pattern magic*. Japonsko. ISBN 978-4-579-11071-1.
- [7] *Móda: z dějin odívání 18., 19. a 20. století : sbírka Kyoto Costume Institute*. Vyd. 1. Překlad Blanka Brabcová. Praha: Slovart, 2003, 735 s. ISBN 38-228-2624-3

SEZNAM OBRÁZKŮ

- [1] Walker. *Walker* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: <http://www.walkerart.org>
- [2] Glamspoon.typepad. *Glamspoon.typepad* [online]. [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: <http://glamspoon.typepad.com>
- [3] V&A search the collections. *V&A search the collections* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: <http://collections.vam.ac.uk>
- [4] V&A search the collections. *V&A search the collections* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: <http://collections.vam.ac.uk>
- [5] FUKAI, Akiko, Barbara VINKEN, Susannah FRANKEL a Hirofumi KURINO. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. Londýn: Merrell, 2010. ISBN 978-1-8589-4546-0.
- [6] Museum of contemporary art Tokio. *Museum of contemporary art Tokio* [online]. 2009 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: <http://www.mot-art-museum.jp>.
- [7] Bellabheag.blogspot. *Bellabheag.blogspot* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.bellabheag.blogspot.com
- [8] Issey Miyake. *Issey Miyake* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.isseymiyake.com
- [9] Issey Miyake. *Issey Miyake* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.isseymiyake.com
- [10] Style. *Style* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.style.com
- [11] Style. *Style* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.style.com
- [12] Yoshi Yamamoto. *Yoshi Yamamoto* [online]. 2012 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.yohjiyamamoto.co.jp
- [13] *Style* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.style.com
- [14] FUKAI, Akiko, Barbara VINKEN, Susannah FRANKEL a Hirofumi KURINO. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. Londýn: Merrell, 2010. ISBN 978-1-8589-4546-0.
- [15] FUKAI, Akiko, Barbara VINKEN, Susannah FRANKEL a Hirofumi KURINO. *Future beauty: 30 years of japanese fashion*. Londýn: Merrell, 2010. ISBN 978-1-8589-4546-0.
- [16] Fashion & Power. *Fashion & Power* [online]. 2010 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: <http://fashionandpower.blogspot.cz/2010/02/margiela-antwerp-6.html>

- [17] Fashion & Power. *Fashion & Power* [online]. 2010 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: <http://fashionandpower.blogspot.cz/2010/02/margiela-antwerp-6.html>
- [18] The dilly chic. *The dilly chic* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: <http://thedillychic.com>
- [19] Style. *Style* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.style.com
- [20] Style. *Style* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.style.com
- [21] Hussein Chalayan. *Hussein Chalayan* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.husseinchalayan.com
- [22] Hussein Chalayan. *Hussein Chalayan* [online]. 2013 [cit. 2013-05-15]. Dostupné z: www.husseinchalayan.com

