

Konceptuální přístupy k oděvu

Klára Majorová

Bakalářská práce
2021

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Design oděvu

Akademický rok: 2020/2021

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

Jméno a příjmení: Klára Majorová
Osobní číslo: K18055
Studijní program: B8206 Výtvarná umění
Studijní obor: Multimédia a design – Design oděvu
Forma studia: Prezenční
Téma práce: Volné téma

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část

Prostudování a analýza dostupných materiálů a informací, obrazová příloha, vlastní závěry v minimálním textovém rozsahu 20-25 normostran. Práce pojednává o konceptuálním přístupu v umění, výtvarných disciplínách a především v oděvu.

1. Praktická část

Výtvarné zpracování a realizace finálních návrhů v počtu 5-7 modelů. V praktické části se zaměřím na koncept vývoje osobnosti. Vycházím z mých vzpomínek a okolních faktorů, které ovlivnily způsob, jakým nyní oděv vnímám. Práci doplním o dokumentační fotografie z procesu tvorby, módními fotografiemi, popřípadě krátkým promo videem. Rozsah práce: minimálně 40 normostran. Formát A4. Odevzdán v 2 stejnopisech v pevné vazbě (1 může být v kroužkové vazbě). Součástí předané písemné práce bude dodání elektronické verze bakalářské práce na Flash disku, který bude obsahovat také samostatné fotografie v tiskové kvalitě z praktické části bakalářské práce. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 DPI, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

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

Seznam doporučené literatury:

- [1] GILL, Alison. *Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Reassembled Clothes Fashion Theory*. Velká Británie, Berg. 1998. DOI: 10.2752/13627049879754489
- [2] MÁČHALOVÁ, Jana. *Módou posedlí*. České vydání, Moraviapress. 2002. ISBN: 80-86181-47-2
- [3] GALENSON, David W. *Conceptual revolutions in twentieth-century, ART*. Cambridge University Press. 2009. ISBN: 9780511804205
- [4] STEVENSON, N. *Kronika módy: 1800–1870–1940–1960–1980–2020: kdo udává tón – nejslavnější módní ikony a návrháři*. Praha, Fortuna Libri. 2011. Fortuna factum. ISBN 978-80-7321-570-5.
- [5] MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936–1939*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR. 2008. ISBN 978-80-85778-62-5.
- [6] HRUBÁ, Věra. *Tvůrci světové módy*. Plzeň, Nava. 2000. ISBN 80-7211-040-3.

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

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2020**

Termín odevzdání bakalářské práce: **21. května 2021**




doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkan


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

Ve Zlíně dne 15. prosince 2020

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské 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 práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou 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 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 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 práce využít ke komerčním účelům.

Prohlašuji, že

- elektronická a tištěná verze bakalářské práce jsou totožné;
- na bakalářské práci jsem pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně 6. 8. 2021

.....
KLÁRA MAJEROVÁ

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 vzdělávacímu 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). Odpírá-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 učít 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 jím 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 bakalářská práce pojednává o konceptuálním přístupu v umění, výtvarných disciplínách, a především v oděvu. Umělecké dílo je zde považováno jako médium, do kterého autor vkládá své myšlenky a pocity za účelem komunikace s pozorovatelem. Práce se soustředí na významné představitele, kteří změnili formu nazírání na umění a podrobně zkoumá přínos tvorby Martina Margieli. Dále uvádí umělce, které představují koncept v oděvu a módním průmyslu v Čechách.

Klíčová slova: umělecké dílo, oděvy, konceptuální umění, móda, Martin Margiela

ABSTRACT

This bachelor thesis deals with the conceptual approach in art, art disciplines, and especially in clothing. A work of art is considered here as a medium in which the author puts his thoughts and feelings in order to communicate with the observer. The work focuses on important representatives who have changed the form of looking at art and examines in detail the contribution of Martin Margiela's work. It also features artists who represent the concept in clothing and fashion industry in the Czech Republic.

Keywords: art work, clothes, conceptual art, fashion, Martin Margiela

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Art. Pavlovi Brejchovi za odborné vedení, ochotu, trpělivost a čas, který mi věnoval. Děkuji Heleně Klovrzové a Aleně Caklové za spolupráci při realizaci kolekce. Děkuji Janu Moravcovi za odborné rady z oblasti umělecké grafiky. Také bych chtěla poděkovat své rodině a blízkým za velkou podporu a pomoc po celou dobu mého studia. Velké díky patří mé mamince za porozumění, diskuzi, nekonečnou podporu a její pomocnou ruku.

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

OBSAH

ÚVOD	10
I TEORETICKÁ ČÁST	11
1 KONCEPT- CESTA KE ZMĚNĚ MYŠLENÍ CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.	12
1.1 VZNIK KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ	13
1.1.1 Marcel Duchamp – „praotec konceptu“	16
1.1.2 Fluxus	18
1.2 KONCEPT V UMĚLECKÝCH DISCIPLÍNÁCH CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.	20
1.2.1 Hudba	21
1.2.2 Videoart.....	22
2 KONCEPTUÁLNÍ PŘÍSTUPY K ODĚVU CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.	25
2.1 PŘÍCHOD KONCEPTU DO MÓDY	27
2.1.1 Elsa Schiaparelli, přezdívaná "Schiap".....	29
2.2 NEJVÝZNAMNĚJŠÍ PŘEDSTAVITELÉ KONCEPTUÁLNÍ PREZENTACE ... 33	
2.2.1 Alexander McQueen	33
2.2.2 Hussein Chalayan.....	36
2.3 MAISON MARTIN MARGIELA a jeho konceptuální přístup k módě 39	
3 ZÁSTUPCI KONCEPTUÁLNÍHO PŘÍSTUPU K ODĚVU V ČECHÁCH ... 47	
3.1 MILAN KNÍŽÁK	47
3.2 LENKA VACKOVÁ	50
II PRAKTICKÁ ČÁST	52
4 AUTORSKÁ KOLEKCE ODĚVŮ	53
4.1 MATERIÁL	58
4.2 POUŽITÉ TECHNIKY	61
4.2.1 Linoryt.....	61
4.2.2 Plstění.....	67
4.3 NÁZEV DOLESCENT	69
5 KOLEKCE DOLESCENT	70
5.1 PRVNÍ MODEL	71
5.2 DRUHÝ MODEL	73
5.3 TŘETÍ MODEL	75
5.4 ČTVRTÝ MODEL	77
5.5 PÁTÝ MODEL	79
5.6 ŠESTÝ MODEL	81

III PROJEKTOVÁ ČÁST	83
6 AUTORSKÁ KOLEKCE ODĚVŮ.....	84
ZÁVĚR	102
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	103
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	108
SEZNAM OBRÁZKŮ	109
SEZNAM PŘÍLOH.....	112

ÚVOD

Ačkoliv se konceptuální tendence datují k počátku dvacátého století, jedná se stále o aktuální téma. Umělci neustále otevírají nové konceptuální přístupy a moderní technologie jim jdou naproti. Koncept se v průběhu let dostal do povědomí široké veřejnosti, a to i díky otevřenému souhrnu témat, kterými se zabývá. Jednak zkoumá politické dění a sociální témata a rovněž přináší nadhled a nepřestává šokovat.

Stejně jako se koncept, původně od malířů, dostavil do různých uměleckých disciplín, zasáhl v širokém měřítku náhledy na oděvní tvorbu. Reprezentoval nové přístupy k inspiračním zdrojům, způsobu navrhování, ale i principy módní prezentace. Toto se nechá připsat vzniku performance během hnutí Fluxus. Oděvní designéři byli ovšem ovlivněni i příchodem nových technologií, které jim otevřely brány nových možností.

Teoretická část této práce se tedy snaží na konkrétních příkladech zmapovat a objasnit konceptuální přístupy k umění, k výtvarným disciplínám, a především k oděvu. Snaží se o jejich zařazení do historického kontextu a demonstrovat reálnost jejich epochálního významu. Umělecké dílo je zde považováno jako médium, do kterého autor vkládá své myšlenky a pocity, za účelem komunikace s pozorovatelem.

Praktická část bakalářské práce zkoumá můj osobní způsob vidění, a vlivy, které ovlivnily přístup, s jakým dnes na design nahlížím a jakým způsobem vnímám oděv. Inspiruje se různorodými přístupy umělců, na které se práce soustředí v teoretické části, především přínosem Martina Margieli. Praktická část zároveň podrobněji rozebírá výtvarné a umělecké techniky, které byly uplatněny během vzniku kolekce.

Osobní rozhodnutí, zkoumat během bakalářské práce konceptuální přístupy, ovlivnila mimo jiné i výstava *Brave New World*, která probíhala v galerii současného umění DOX v roce 2015. Tato výstava pro mě nese silný kulturní zážitek, který ve mně podpořil zájem o konceptuální umění.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 KONCEPT – CESTA KE ZMĚNĚ MYŠLENÍ

Do dvacátého století nevznikaly žádné tendence umění pojmenovávat. Tradiční umění představovalo pouze výsledek estetického smýšlení a tato určitá „plochosť“ zapříčinila příchod podstatně odlišného náhledu na umění – *konceptuální umění*, které narušilo hranici mezi tím, co bylo za umění považováno.

Toto tíhnutí k observační změně má kořeny již v dadaismu, který znevažoval dosavadní platné normy a odmítal vžitě estetické hodnoty, čímž uvolnil místo pro rozvoj dalšího umění.¹ Konceptuální umělci toto reflektují ve své snaze učinit z díla podklad pro přemýšlení. Šlo tedy o určitý způsob komunikace mezi autorem, pozorovatelem a pozorovaným a o změnu způsobu jakým nahlížíme na skutečnost, která je ovlivněna tím, co vidíme, nebo tím, co víme.

Lze tedy říci, že konceptuální umění je charakteristické tím, že má – podobně jako přirozený jazyk – sémantiku: „Všechny myšlenky jsou umění, pokud se umění týkají a pokud náleží mezi konvence umění“, říká Sol LeWitt ve větě 17.²

Konceptuální umění však neoznačuje pouhé období poloviny šedesátých let ve Spojených státech, které by markantně nabylo slávy a s příchodem nového směru zase vymizelo, naopak se stalo zcela převratnou intervencí vývoje dějin, bez kterého soudobé umění nemůže fungovat a představuje ho tak „par excellence“.

Přínos pro uměleckou scénu je reprezentován na prestižních mezinárodních přehlídkách moderního umění, jako je například italské Biennale di Venezia, kde se každý lichý rok vystavuje soubor současného moderního konceptuálního umění. V České republice se každoročně uděluje Cena Jindřicha Chalupeckého, která je v rámci umělecké platformy a mezinárodního kontextu považována za prestižní.

Zatímco na jedné straně je konceptuální umění oceňováno kritikou umělecké scény, na straně druhé zůstává často nepochopeno a stojí na pomezí s tím, zda je vůbec vhodné ho jako umění označovat. Tuto potenciální skepsi zapříčiňuje matoucí homonymní význam termínu „umění“, z kterého koncept těží a adaptuje společenský respekt. Jak již bylo zmíněno na

¹ PROKOP, Vladimír, 2007. *Kapitoly z dějin výtvarného umění*. Sokolov: O. K. SOFT. ISBN 8595637000179. s. 49-50

² NIEDERLE, Rastislav, 2014. *Pojmy estetiky : analytický přístup*. 2. přeprac. vyd. Brno: Masarykova univerzita. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. s. 112-124. ISBN 978-80-210-7131-5. s. 112

začátku, definice umění je pro nás nejznámější pod svou tradiční formou, která dlouhou dobu udávala „uměleckost díla“. Novodobě se ale uvádějí dva sociologické pokusy o definici umění – historická a institucionální.³

Navzdory své kontroverznosti koncept zasáhl do širokého spektra uměleckých sfér a k šíření myšlenek se využívalo rozličné škály médií – od forem psaných a vizuálních, až po zvukové, a později i samotnou performance. Za konceptuálního umělce tedy není považován autor objektů, nýbrž autor myšlenek.⁴ Umělcem se proto mohl stát každý, což otevřelo hranice zcela novým možnostem.

1.1 VZNIK KONCEPTUÁLNÍHO UMĚNÍ

Umělecké objekty dříve vznikaly pouze za účelem zobrazení a oslavy idey o krásnu. Klasickými náměty historické malby jsou obrazy oslavující Božstvo a panovníky, žánrové výjevy, nebo například akt. Všechny tyto motivy se snaží o co nejpřesnější napodobení reality, v které dříve lidé žili. Plní tedy pouze vizuální funkci.

První reforma přišla v druhé polovině 19. století, kdy se malíři začali odklánět od stereotypního napodobování skutečnosti všedních výjevů a kladli větší důraz na zachycení okamžiku. Do obrazů se snažili vkládat své emoce a vytratila se určitá snaha o dokonalost. Stále se ale jedná o díla oslovující pouze divákovo oko.

K dalšímu zlomu dochází ve Spojených státech, kdy se na přelomu let dvacátého století začal uplatňovat názor, že umění může mít jakýkoli námět, jakoukoli formu a může být vytvořeno jakýmikoli prostředky. Tento myšlenkový základ dal vzniknout konceptuálním přístupům v umění, pro které je idea více než samotná umělecká práce.

Počátek formování těchto myšlenek započal setkáním dvou modernistických hnutí – avantgardního hnutí dada (1916-1923) a jeho děl „*readymades*“⁵ s geometrickou abstrakcí. Jeden z prvních, kdo se zasadil o myšlenkový posun a přehodnotil pohled na smysl

³ NIEDERLE, Rastislav, 2014. Pojmy estetiky : analytický přístup. 2. přeprac. vyd. Brno: Masarykova univerzita. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. s. 112-124. ISBN 978-80-210-7131-5. s. 112

⁴ Konceptuální umění, 2007. *Cojeco.cz* [online]. [cit. 2021-02-24]. Dostupné z: <https://www.cojeco.cz/konceptualni-umeni>

⁵ *Readymades* jsou hotové, průmyslově vyráběné předměty vyňaté ze svého funkčního rámce a povýšené do sféry umění (např. pisoár, sušák na lahve, kolo..)

výtvarného umění, je francouzský malíř Marcel Duchamp. Zpochybnil kategorii hodnoty uměleckého díla jako takového a také postavení umělce, jako výhradního tvůrce uměleckých hodnot. Demonstroval, že umění lze vytvořit z čehokoliv – jediné co dělá z předmětu umělecké dílo je náš postoj a ochota ho jako umění akceptovat.⁶

Přesun těžiště od optického k myšlenému je více charakteristický až pro druhou polovinu 20. století. Odkaz na estetiku, slouží jako odrazový můstek úvah minulých i současných kontrakulturních a alternativních uměleckých směrů.

Již během padesátých a začátkem šedesátých let 20. století se začaly objevovat různé konceptuální aktivity a přibývalo více děl předznamenávajících tvorbu konceptuálních umělců.

Příkladem může být *Vygumovaná kresba* Willema de Kooninga z roku 1953, která vznikla počinem, během kterého mladý Robert Rauschenberg vygumoval dílo slavného abstraktního malíře (s jeho souhlasem) a vystavil ho pod vlastním jménem. Diváci se mohli rozhodnout, zda dílo představuje jen prázdný rám odkazující na absenci díla, či prezentuje „nový“ obraz. Začátkem šedesátých let se Rauschenberg etablovat v roli konceptuálního umělce, který určuje, co bude označeno jako umění.⁷

V roce 1961 byl pozván k účasti na výstavě v Galerii Iris Clert. Úkolem přizvaných umělců bylo vytvořit portrét majitelky galerie, Iris Clertové. Rauschenbergovo dílo spočívalo v zaslání telegramu, ve kterém stálo „Toto je portrét Iris Clertové, pokud řeknu, že to tak je.“⁸

Konceptualismus, který se právě v tomto období dostával do popředí zájmu, se postavil do opozice k umění klasickému, které je určené především pro oko diváka. Záměrem tohoto hnutí byla potřeba vyvolat v divákovi intenzivní reakci, která rozhodně nemusí být pozitivní a může přetvářet konvenční představy o umění. Dojem z uměleckého díla by měl být nahrazen zájmem o samotnou autorovu myšlenku. Konceptuální umění proto možná nejlépe charakterizují přívlastky experimentální, nebo šokující.

⁶ NIEDERLE, Rastislav, 2014. *Pojmy estetiky : analytický přístup*. 2. přeprac. vyd. Brno: Masarykova univerzita. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. s. 112-124. ISBN 978-80-210-7131-5. s. 428-429

⁷ *Obrazem: Umělecká díla, která vyvolala skandál*, © 2006. *Týden.cz* [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/obrazem-umelecka-dila-ktera-vyvolala-skandal_452416.html

⁸ *Současné umění*, 2014. *IS MUNI: Instituce zprostředkující umění* [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1441/jaro2014/ZS1BP_VVP3/um/soucasne_umeni_objekty_a_instalace.pdf

Konceptualismus byl přímou odpovědí na tehdejší triumfující pop-art, na jeho vulgarismus a populismus, který umění nepřisluší. Nové, čisté umění konceptu nechtělo mít nic společného s komercí a masovou kulturou. Konceptuální umění se jako „umění v hlavě“ (I. Zhoř), stalo mimo jiné spouštěcím mechanismem pro umění minoritních skupin v raných 60. letech minulého století.⁹

Na začátku 60. let ve Spojených státech vzniká hnutí Fluxus, které se vědomě navrátilo a oživilo myšlenky výše zmíněného hnutí dada.

Cílem Fluxusu bylo nabourat nejrůznějšími akcemi myšlenkové konvence, které ovládaly nejen svět umění, ale i každodenní život. Evropská linie Fluxusu byla na rozdíl od té americké více intelektuální, více se orientovala k sociálně a politicky laděným tématům. [...] V pol. 60. let se stal členem hnutí Fluxus i M. Knížák, který v té době rozvíjel se svou skupinou Aktuálního umění podobné aktivity v Praze.¹⁰

Jedním z nejvýznamnějších představitelů konceptualismu je americký umělec Sol LeWitt, který myšlenky konceptuálního umění představil ve svých pětatřiceti *Větech o konceptuálním umění*. Tento LeWittův manifest byl zveřejněn v roce 1967 v americkém uměleckém časopisu *Artforum*.¹¹

Klasická díla konceptualismu jsou spojována se skupinou umělců, která byla předvedena roku 1968 kritikem a obchodníkem s uměním Sethem Siegelauhem na prvních konceptuálních výstavách v New Yorku. Téměř ve stejném období se konceptualismus začal objevovat i v Evropě.

První generace konceptuálních umělců tvořili: Lawrence Wiener, Joseph Kosuth, Robert Barry a Douglas Huegebler. Neméně slavnými konceptuálními umělci byli i Henry Flynt a již jmenovaný Sol LeWitt.

Vrcholné období konceptuálního umění se z pravidla datuje od roku 1966 do roku 1972.¹² Jeho první vlna končí rokem 1975, ale myšlenky tohoto uměleckého proudu se prolínají nejen skrze následující časová období, ale také napříč uměleckými obory. Pojem

⁹ Konceptuální umění – postmodernistické tendence umění, © 2021. In: *SlidePlayer.cz* [online]. Miluše Vacková [cit. 2021-02-26]. Dostupné z: <http://slideplayer.cz/slide/2327299>, s. 24

¹⁰ Konceptuální umění – postmodernistické tendence umění, © 2021, s. 47

¹¹ Konceptuální umění, 2009. *ArtMuseum.cz* [online]. Martina Glenn [cit. 2021-02-24]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75

¹² PŘÍKAZKÁ, Karolína, 2011. *Kosuthova teorie konceptuálního umění*. Brno. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita v Brně. Vedoucí práce Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D. s 13

konceptuální umění je možné vnímat buď jako označení pro umělecká díla určitého historického období, nebo naopak jako označení pro soubor určitých uměleckých postojů a tvůrčích principů, které se sice rozvinuly v období přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století, ale dají se využít kdykoliv. Inspirační sílu si myšlenky konceptuálního umění podržely až do současnosti.

Například v 90. letech 20. století byly myšlenky konceptuálního umění znovu propagovány skupinou *Young British Artists (YBA)*, především pak Damienem Hirstem a Tracey Emin, kteří rozpochybovali světovou uměleckou scénu svou syrovostí a neotřelostí. Jejich práce bouraly všechny dosavadní tradice umění, což je spojovalo s uměním konceptuálních umělců v 60. letech 20. století.¹³

Zpochybnění umění, ke kterému docházelo od poloviny dvacátého století, mělo zásadní vliv na vývoj všech nadcházejících směrů. V úvaze o umění došlo k posunu zájmu od materiálových a estetických kvalit díla k jeho individualistickému, sociálnímu, historickému a často i teoretizujícímu kontextu.

1.1.1 Marcel Duchamp – ‚praotec konceptu‘

Francouzský malíř Marcel Duchamp, jenž je úzce spojovaný s hnutím dada a surrealismem, se i tak řadí mezi nezávislé umělce.¹⁴ Ačkoliv byla kubistická tvorba z počátku jeho kariéry odmítána a prohlášena za nevhodnou, je považovaný za jednoho z nejvýraznějších avantgardních umělců, hlasatelů *anti-umění*¹⁵ a označován jako „praotec konceptu“.

První kontroverzním Duchapovým dílem je obraz, uplatňující principy kubismu, *Akt sestupující ze schodů* z roku 1912. Akt zachycuje jednotlivé momenty sestupu ze schodů – jedná se tedy o zachycení času, nikoli nové koncepce prostoru, jak tomu bylo obvykle v kubismu. Plátno mělo být původně vystaveno ve francouzském *Salonu nezávislých* (z fr. *Salon des Indépendants*), nicméně bylo odmítnuto. Obraz vzbudil kontroverzi i v New

¹³ Konceptuální umění, 2009. *ArtMuseum.cz* [online]. Martina Glenn [cit. 2021-02-24]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75

¹⁴ FRONTISI, Claude, 2005. *Obrazové dějiny umění*. Praha: Knižní klub Euromedia Group. ISBN 80-242-1457-1. s. 428

¹⁵ *Anti-umění* představuje nové/jiné umění než to dosavadní. Vychází z umění dada, které svojí negací vytvářelo pozitivní vliv – otevíralo nové možnosti a náhledy.

Yorku, na slavné přehlídce *Armory Show*, kde šokovalo Američany přirovnání lidské bytosti ke stroji.¹⁶

*Autor ready made, praotec konceptuálního umění byl sám do roku 1912 malířem s výtečným vkusem a řemeslnou zručností. Od roku 1912 až do konce svého život ale neviděl smysl pokračovat v tradici malby.*¹⁷

Další výrazným počinem tak bylo v roce 1917 vystavení díla v newyorské *Galerii 291* pod názvem *Fontána*.¹⁸ Aby objektu připsal hodnotu úrovně uměleckého díla, provedl na něm tři stěžejní změny – postavil ho na podstavec, podepsal ho fiktivním jménem *R. Mutt* a uvedl rok vzniku.



Obr.1/ Marcel Duchamp: Fontána, 1917

Kontroverze, která byla s dílem spojována, rozpoutala vášnivou debatu o hranicích umění, která se stala ústředním tématem pro uměleckou tvorbu druhé poloviny dvacátého století. Inspiraci pro vytvoření tohoto významného díla popsal Duchamp spíše jako "šťastný nápad". Někteří vědci ale hledají souvislost s Picassovou inovativní koláží, která vznikla jen o rok dříve.¹⁹

Duchampova *Fontána* je podle některých uměleckých odborníků považována za nejvlivnější umělecké dílo dvacátého století. Svou epochální významností se nadřadilo nad odkaz

¹⁶ FRONTISI, Claude, 2005. *Obrazové dějiny umění*. Praha: Knižní klub Euromedia Group. ISBN 80-242-1457-1. s. 428

¹⁷ BROZMAN, Dušan, Emma HANZLÍKOVÁ a Klára VOSKOVCOVÁ, 2019. *Retina: Možnosti malby (1989-2019)*. Nadační fond 8mička. ISBN 978-80-907185-6-2. s. 15

¹⁸ Fontisi, 2005, s. 429

¹⁹ GALENSON, David W. *Conceptual revolutions in twentieth-century, ART*. Cambridge University Press. 2009. ISBN: 9780511804205. s. 8

umělců jako je Pablo Picasso, Henri Matisse, nebo Andy Warhol. S instalacemi ready-made v New Yorku se Duchamp zařadil mezi předchůdce konceptuálního umění.²⁰

Marcel Duchamp jako autor *readymades*, ovlivnil směřování výtvarného umění ve 20. století. Odmítal malbu, styly a autory, o nichž tvrdil, že jejich díla oslovují jen oko diváka a nikoli jeho ducha, tedy obrazy, ve kterých nenašel jiskru myšlenky oslovující „šedou kůru mozkovou“. Neměl rád ani umění, které tlumočí pouze emoce autora. Vytýkal malbě, že už není aktuálním médiem doby a že se z tabulového obrazu stalo zboží.

Do smrti zůstal provokatérem a vždy byl průkopníkem něčeho dosud nevyzkoušeného. Stal se symbolem nezávislosti, odvahy a úspěchu.

*Sami umělci, dodává Duchamp, dnes dělají pouze ready-mades, už nemíchají barvy, ale kupují je hotové a vybírají a pořádají industriální předměty.*²¹

1.1.2 Fluxus

Důležitým mezníkem pro vývoj umění se stalo mezinárodní hnutí Fluxus. Vzniklo v New Yorku na konci padesátých let, odkud se dále rozšířilo do Evropy a posléze i do Japonska.

U zrodu Fluxusu stál skladatel experimentální hudby John Cage, který kolem sebe soustředil řadu budoucích významných příslušníků různých profesí: Jackson Mac Low, Al Hansen, George Brecht, Dick Higgins.

Toto mezikontinentální šíření zapříčinilo propojení estetických směrů, které zahrnovaly principy dadaismu, Bauhausu a zen buddhismu. Představitelé hnutí se distancovali od klasického pojetí umění, zavrhovali instituce a trh a snažili se skrze fúzi médií a uměleckých disciplín hledat nejen nové způsoby projevu, ale i života.

Charakteristickými jsou pro toto hnutí krabičky s objekty, evokující Duchampovy *Krabice v zavazadle*, které měly demonstrovat rozličné přístupy a vjemy účastníků hnutí Fluxus.²²

²⁰ Duchampova fontána. *Divadlo Petra Bezruče* [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <http://www.bezrucy.cz/hra/limonada/>

²¹ FRONTISI, Claude, 2005. *Obrazové dějiny umění*. Praha: Knižní klub Euromedia Group. ISBN 80-242-1457-1. s. 429

²² Fontisi, 2005, s. 482



Obr.2/ Marcel Duchamp: Krabice v zavazadle, 1887–1969

Obr.3/ Fluxus: Yearbox 2, cca 1966–1968

Skupina se také zasloužila o rozvoj nových uměleckých projevů, které jsou pro toto hnutí taktéž typické – *performance*²³ a *happening*.²⁴ Vznik těchto nových uměleckých přístupů měl významný vliv na módní přehlídky, během kterých dochází ke snaze diváka šokovat.

*Objekty a performance, které členové hnutí Fluxus vytvářeli a pořádali, jsou charakterizovány minimalistickými gesty, jež se zakládají na vědeckých, filosofických, sociologických a jiných mimouměleckých vlivech.*²⁵

Hlavním propagátorem Fluxusu byl litevec, žijící v Americe, George Maciunase. Pod Fluxusem seskupoval experimentální umělce a jeho hlavní motiv byl založen na resuscitaci fenoménu dada. Snažil se o vytvoření životního stylu Fluxismus. Pořádal tzv. *Events*²⁶, které měly formu „koncertu“ a často byly komické, vytvářel různé objekty a věnoval se stále

²³ *Performanční umění* (angl. Performance Art) je umělecké představení, které stojí na čtyřech základních prvcích: čas, prostor, umělcovo tělo a vztah mezi jím a publikem.

²⁴ *Happening* může označovat shromáždění, nebo umělecké představení, které využívá netradičních uměleckých disciplín, za účelem šokovat, či podněcovat diváka do akce.

²⁵ Fluxus, 2007. *ArtMuseum.cz* [online]. Martina Glenn [cit. 2021-02-25]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=123

²⁶ *Eventje umělecké představení, zahrnující hudební kompozici, performance a báseň*

novým činnostem, od produkce drobných publikací, sportů, psaní receptů až po módní tvorbu.²⁷

Jeho zásluhou se po celé západní i východní Evropě konaly koncerty a festivaly, díky kterým se hnutí Fluxus stalo mezinárodním. V roce 1962 v německém Wiesbadenu proběhl první festival tohoto druhu, během kterého umělci trpělivě rozkládali, rozbíjeli, a nakonec spálili celé piano, přičemž každý večer interpretovali skladbu Philipse Cornera. Tato performance vyvolala velký rozruch u publika i v médiích.

Dva festivaly se konaly i v rámci tehdejšího Československa. Prvotní kontakt George Maciunase navázal s Jidřichem Chalupěckým, posléze jmenoval Milana Knížáka ředitelem Fluxus East a Praha se tak stala velmi významným centrem aktivit hnutí. Zainterestovaní byli i umělci Ladislav Novák, Jiří Kolář a mnoho dalších.²⁸

S hnutím Fluxus je také spojována hudba, jako explicitní odkaz na performance. Umělci tohoto hnutí položili základy současné moderní hudby, která využívá podobných principů, jako jsou například zvukové koláže.

1.2 KONCEPT V UMĚLECKÝCH DISCIPLÍNÁCH

Jak již bylo zmíněno, vlivem Fluxusu se konceptuální tendence rozrůstají do veškerých uměleckých disciplín a zároveň vytvářejí disciplíny nové. Nacházejí uplatnění v divadle a filmu, literatuře, hudbě, tanci a zasahují i do oborů neuměleckých. Základ konceptu se však nemění – stěžejní je myšlenka.

²⁷ Fluxus, © 2009-2021. *Milanknizak.com* [online]. Milan Knížák [cit. 2021-02-26]. Dostupné z: <http://www.milanknizak.com/251-fluxus/>

²⁸ KRATOCHVÍL, Karel a Karel OUJEZDSKÝ, 2014. Hnutí Fluxus bylo důležitým mezníkem ve vývoji experimentálního umění. *Český rozhlas: Vltava rozhlas* [online]. [cit. 2021-02-26]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/hnuti-fluxus-bylo-dulezitym-meznikem-ve-vyvoji-experimentalniho-umeni-5086485>

1.2.1 Hudba

Výtvarná díla, hudba, tak i tanec, jsou umělecké projevy nesoucí jeden společný rys – nepotřebují žádný text, ani překlad, který by zprostředkoval komunikaci s divákem – stačí je pouze vnímat – tehdy se divák stává zároveň spoluautorem.²⁹

Zatímco v populární hudbě, poloviny dvacátého století, nahrazuje R&B nový styl *Rock and roll*, John Cage protlačuje myšlenku, že jakýkoliv zvuk může být považován za hudbu.

Tak jako Duchamp věřil, že cokoliv se může stát uměním, Cage ukazuje Duchampův vliv na jeho přesvědčení, že jakýkoliv zvuk se může stát hudbou. Podobně byl Cunningham ovlivněn jak Duchampem, tak Cageem a věřil, že jakýkoliv pohyb může představovat tanec. Myšlenky tohoto typu změnily umění, hudbu a tanec ve 20. století. (překlad autora)³⁰

V padesátých letech si Cage užil svůj první, ačkoliv kritizovaný úspěch s kontroverzní skladbou 4'33, známou také jako *Čtyři a půl minuty ticha*. Poprvé byla představena v roce 1952 v hale *Maverick Hall*, která se nacházela venku v lesích poblíž Woodstocku. Diváci tak byli odkázáni k 4 minutám a 33 sekundám poslechu větru, kapek deště a zvukům lidí, kteří s rozhořčením halu opouštěli. Název tak označuje čas, který je divákům umožněn k provedení skladby.³¹

Jako další konceptuální přístup k hudbě lze uvést příklad z poloviny šedesátých let *Destruovaná hudba* od Milana Knížáka.

Jedná se o destruování gramofonových desek a o mechanické zasahování do hudebního záznamu. Knížák začal desky „ničit“ za účelem vytvoření nového neotřelého zvuku – rozlamoval a slepoval k sobě původně nepatřící části, probodával, přelepoval a škrábal povrch desek a vytvářel tak jakési hudební koláže. Podobný princip začal uplatňovat i na

²⁹ Nevěsta a staří mládenci: Duchamp s Cagem, Cunninghamem, Rauschenbergem a Johnsem, 2013. In: *Vltava rozhlas* [online]. Praha: Český rozhlas [cit. 2021-02-23]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/nevesta-a-stari-mladenci-duchamp-s-cagem-cunninghamem-rauschenbergem-a-johnsem-5145156>

³⁰ *As Duchamp believed that anything could become art, Cage showed Duchamp's influence in his belief that any sound could become music. Likewise, Cunningham was influenced by both Duchamp and Cage and he believed that any movement could become dance, Ideas like these Changed art, music, and dance in the 20th century.*

JOHN CAGE, © 2021. AAEP 1600: *Art and Music since 1945* [online]. Department of Arts Administration, Education and Policy, The Ohio State University [cit. 2021-02-27]. Dostupné z: https://aaep1600.osu.edu/book/01_Cage.php

³¹ Tamtéž

hudební notaci, kde text a noty přepisoval úryvky jiných písní, nebo svými vlastními partiiemi.³²

1.2.2 Videoart

Dalším posunem, ke kterému v šedesátých letech v rámci umělecké platformy došlo, byl vznik Videoartu. Vychází z kategorie experimentálního filmu, pod kterou mimo jiné spadá široká filmová oblast, která není jednoznačně definována. První tendence se však datují k počátkům dvacátého století.

Experimentální přístup k filmu využívá neotřelých technických postupů a zabývá se sociální problematikou. Také odmítá vliv uměleckých institucí, či tradicí a klade si za cíl předat myšlenku a vytvořit tak komunikační médium³³

S příchodem šedesátých let umělci začínali experimentovat s nově dostupnými technologiemi, které byly najednou dosažitelné i pro širokou veřejnost. Toto rozšířilo potenciál individuálního tvůrčího hlasu., umělci měli možnost unikátního zachycení momentu – pohybu – něčeho, co v jednu chvíli existuje a v druhou chvíli se nenávratně změní. Dosavadní normy uměleckých možností tak byly rozvinuty.³⁴

V tomto období se mapuje vznik tzv. Videoartu. Jednalo se většinou o video kombinované s tradičními uměleckými technikami, mohlo být ale i součástí prostorové instalace, nebo například performance. Na rozdíl od klasického filmu nevyužívá typického scénáře, kdy je nahrávka založená na konkrétním příběhu.

Nyní považujeme Videoart za platný prostředek umělecké tvorby s vlastní sadou konvencí a historie. Video může mít různou podobu – od galerijních instalací a soch, které obsahují televizní přijímače, projektory nebo počítačové periferie, přes nahrávky performativního

³² Destruovaná hudba, © 2009-2021. *Milanknizak.com* [online]. Mgr. Kamil Nábělek [cit. 2021-02-27]. Dostupné z: <http://www.milanknizak.com/195-hudba/220-destruovana-hudba/>.

³³ ZÁMORAVCOVÁ, Jana. *Metoda Found footage v severoamerickém avantgardním filmu 60. a 70. let* [online]. Brno, 2010 [cit. 2021-03-02]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/euczz/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Andrea Slováková.

³⁴ Video Art, © 2021. *The Art Story* [online]. THE ART STORY FOUNDATION [cit. 2021-03-02]. Dostupné z: <https://www.theartstory.org/movement/video-art/>.

umění, až po díla vytvořená speciálně pro distribuci na filmový pás, DVD nebo digitálním souboru – a je považováno za rovnocenné k jiným médiím. (překlad autora)³⁵

První práce, které lze označit za videoart se datují od roku 1960. Za průkopníka tohoto přístupu je považován americký umělec jihokorejského původu Nam June Paik, který byl mimo jiné součástí skupiny Fluxus. Jako jeden z prvních využíval v USA nově dostupného Portapaktu³⁶ jako uměleckého nástroje.³⁷

Za první video, představené jako umělecké médium, jsou označovány záběry z pohyblivého se taxíku pořízené právě Nam June Paikem. Autorská nahrávka z roku 1965 zachycuje davy lidí účastníci se návštěvy papeže Pavla IV. v New Yorku. Paik téhož večera prezentoval minimálně upravené video na výstavě Fluxus, která probíhala v Soho.³⁸

Jak již bylo zmíněno, s videoartem je často spojovaná i performance. Tuto kombinaci dvou uměleckých žánrů lze pojmenovat jako „mediální a performativní umění“.³⁹ S nově dostupnými videokamerami začalo být umění performance dokumentováno a bylo tak možné ho prezentovat široké veřejnosti.

Tento nový umělecký přístup měl později vliv i na strukturu módních přehlídek. Jako příklad lze uvést přehlídku Husseina Chalayana podzim/zima 2000, s názvem *Afetrwords*, která byla zakončena představením performance. Přehlídka nesla vlastní děj, který se odehrával v jakémsi obývacím pokoji. Samotnou performance zahájily modelky v moment, kdy začaly stavovat textilní potahy z křesel a následně se do nich před očima diváků oblékat. Finále představení zakončil model, který vznikl, když modelka vstoupila do středu dřevěného konferenčního stolku, který úhledně proměnila v obručovou sukni – nábytek se tak stal součástí kolekce.

³⁵ *We now consider Video art to be a valid means of artistic creation with its own set of conventions and history. Taking a variety of forms – from gallery installations and sculptures that incorporate television sets, projectors, or computer peripherals to recordings of performance art to works created specifically to be encountered via distribution on tape, DVD or digital file – video is now considered in rank equal to other mediums.* Video Art, © 2021. *The Art Story* [online]. THE ART STORY FOUNDATION [cit. 2021-03-02]. Dostupné z: <https://www.theartstory.org/movement/video-art/>

³⁶ *Portapakt* je bateriový nezávislý analogový záznamový systém videopásky, který může obsluhovat jedna osoba.

³⁷ Tamtéž

³⁸ Tamtéž

³⁹ Media and Performance Art. *MoMA Learning* [online]. [cit. 2021-03-14]. Dostupné z: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/media-and-performance-art/performing-for-the-camera/

Během celého trvání přehlídky se v pozadí promítal snímek hudební skupiny, která byla oblečená do tradičních kosovských krojů.⁴⁰ V průběhu přehlídky tak došlo k propojení hned několika uměleckých disciplín.

⁴⁰ FOGGOVÁ, Marnie, 2015. *MÓDA: Úžasný příběh fenoménu*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6. s. 505

2 KONCEPTUÁLNÍ PŘÍSTUPY K ODĚVU

Skrze popularitu, kterou si konceptuální přístup k oděvu prošel, nebyl nikdy jasně definován. Ačkoliv konceptuální přístupy v různých uměleckých disciplínách sdílí určité paradigma, neváže se k nim žádný čistý, či jasný proces.

Jak již bylo v této práci uvedeno, konceptuální umění odmítá vžité normy a tradice, reaguje na sociální, či politické dění a snaží se oslovit emoce diváka, ať už kladné, nebo ty záporné. Umělci skrze svá díla komunikují a chtějí především šokovat. Tento myšlenkový přesun povahy umění se prosazuje i v přístupech k oděvu.

Proces vytváření konceptuálního módní designu vykazuje určité podobnosti ve vztahu ke konvenční módě. Tyto podobnosti demonstrují například fáze vytváření prototypu, výroba a částečně i následný prodej.⁴¹ Proto je pro pochopení konceptuálního přístupu v oděvu důležité nejprve vysvětlit principy konvenční módy.

Móda reaguje na estetické vzorce spojované s určitým časovým úsekem kulturního a sociálního dění. Plní však svou jedinou funkci – je nositelná. Jedná se o oděv, s kterým každodenně přicházíme do kontaktu, a proto jej považujeme za konvenční.

Odvětví konvenční módy se točí kolem cyklického napodobování a šíření nápadů. Impuls, který zahajuje tento cyklus, se neustále posouvá vlivem konzumní společnosti, která rychle zvyšuje své nároky.⁴²

Módu iniciuje elita. Taková móda se z přehlídkových mol dostává k vyšší společenské třídě, odkud se následně, ve snaze vyhladit vnější sociální rozdíly, filtruje k masám. V tento okamžik elita přijímá novější režim, čímž zahajuje další cyklus. Díky intenzivnímu nárůstu bohaté společnosti se tempo tohoto procesu nepřetržitě zrychluje.⁴³

Značky se v rámci módního trhu umisťují na různé úrovně, které ovlivňují jejich komerci. Z těchto důvodů je v procesu vytváření designu konvenční módy kladen v první řadě důraz na vizuální stránku produktu, podle aspirace zákazníků.⁴⁴

⁴¹ MORLEY, Jane, 2013. *Conceptual fashion: design, practice and process*. Masters by Research thesis. Queensland University of Technology. s. 10

⁴² Tamtéž, s. 17

⁴³ Tamtéž, s. 17

⁴⁴ Tamtéž, s. 18

Vzhledem k tomu, že konceptuální módní návrháři ve finále cílí na stejnou skupinu zákazníků – kupců – jako návrháři konvenční módy, nabízí se možnost, že konceptuální přístup k oděvu může být vnímán pouze jako proces, v kterém módní návrháři pracují s výzkumem a nápady, jen za cílem rozvíjet nové vizuální kvality svých oděvů.⁴⁵

Řada vlivných návrhářů však vystoupila z komerční stránky módy v reakci na potřebu neustálé reformy a nesouhlasu s konvenčními přístupy. Tito návrháři jsou charakterizováni jako módní konceptualisté.

Tento princip spočívá ve zpochybňování pravidel módy prostřednictvím inovativního využití konstrukce, materiálů, formy a myšlenky. Oděvy tak ztrácí svou tradiční symboliku – vznikají nezávisle na genderovém rozdělení, nebo vizuálně zpochybňují stanovené konvence, kterými se společnost řídí. Návrháři pracují tak, aby překračovali aspirace spotřebitelů, které mohou být v konvenční módě chápány jako trend a odvrací se od zažitých estetických norem. Z tohoto hlediska se proto konceptuální móda podobá více umění než konvenční módě.⁴⁶

Dále pak klíčové rozdíly mezi konvenční a konceptuální módou určuje ztráta funkce – oděv nemusí být nositelný, naopak může fungovat nezávisle na nositeli, pouze jako objekt. Díky tomu lze oděvy, vycházející z konceptuálního přístupu, označovat jako umělecká díla. Oděvy – objekty se snaží divákovi předat konkrétní informace a představují tedy určitou formu znaku. Ústřední není jen to, co nám dílo předkládá, ale i jakým způsobem.

[...] Konceptuální módní návrháři vytvářejí intelektuálnější typ módy, který pomocí vizuální komunikace sděluje myšlenky zpochybňující povahu módy. (překlad autora)⁴⁷

Praktiky konceptuálního umění prosadily nadřazenost myšlenkového významu nad vzhled, seberealizaci a praktičnost díla. Inovace a experiment, či vyvolávání otázek, na které umělci svou tvorbou jen zřídka poskytují jasnou odpověď, demonstrují toho myšlenkové hnutí.

Holistický přístup od počátku navrhování kolekce zahrnoval i radikální vývoj nových materiálů, což mělo dopad jak na módu, tak celý textilní průmysl. Tyto inovativní přístupy,

⁴⁵ MORLEY, Jane, 2013. *Conceptual fashion: design, practice and process*. Masters by Research thesis. Queensland University of Technology. s. 21

⁴⁶ Tamtéž, s. 28

⁴⁷ *[...] Conceptual fashion designers produce a more intellectual type of fashion that uses the visual to communicate ideas that question the nature of fashion.*

Tamtéž, s. 3

kteří pracují s integrací nových materiálů a dokonalého řemeslného zpracování, lze vidět například u návrhářů jako Hussein Chalayan, nebo Issey Miyake.⁴⁸

2.1 PŘÍCHOD KONCEPTU DO MÓDY

Konceptuální přístup k oděvu se dostává do popředí od osmdesátých let dvacátého století, odkazuje zpět na konceptuální umění šedesátých let, kdy se umělci snažili nahradit samotné umělecké dílo myšlenkou a vytvořit z ní nosný pilíř umění. První konceptuální tendence v navrhování oděvu však vychází z umění surrealismu.

*Móda a její nástroje spočívaly v samém srdci surrealistické metafory, dotýkaly se představ o ženě jako takové, vzájemného vztahu konkrétních předmětů i jejich imaginárních spojení zrozených v představách, či snech.*⁴⁹

Průnik Surrealismu do módního průmyslu koncem dvacátých let dvacátého století měl na svědomí nejtěsnější spojení mezi uměním a módou, jaké dějiny do této doby zaznamenaly.

Podle zakladatele surrealismu, francouzského básníka André Bretona, byl směr založen na zpochybňování funkce a hodnot všedních předmětů a jejich netradiční zakomponování do zcela jiného kontextu. Spojení haute couture⁵⁰ s absurditou surrealismu tak s sebou přineslo první konceptuální tendence. Zasloužila se o to především italská návrhářka působící ve Francii, Elsa Schiaparelli, které se v pařížském prostředí přezdívalo „Schiap“.⁵¹

Schiaparelli se pro svůj extravagantní přístup stala jednou z předních módních tvůrkyň třicátých let. Úzce spolupracovala s dadaistickými a surrealistickými malíři. Častou inspirací jí byl přední představitel surrealismu Salvador Dalí, s kterým opakovaně spolupracovala. Přátelský a zároveň profesní vztah udržovala však s větším okruhem umělců, do kterého

⁴⁸ Joe SAU, Yu HAU, 2018. *Creation of Conceptual Fashion Design Process Model*. J Fashion Technol Textile Eng 6:2. doi:10.4172/2329-9568.1000171

⁴⁹ MÁCHALOVÁ, Jana, 2002. *Módou posedlí: [čtení o módě 20. století]*. Břeclav: Moraviapress. ISBN 80-861-8147-2. s. 47

⁵⁰ *Haute couture* (z fr. „vysoké krejčovství“) je francouzský mezinárodně používaný termín, označující oblečení šité na míru, při kterém se využívá vysoce kvalitních látek a je kladen enormní důraz na detail. Vždy se jedná o stovky, či více hodin ruční práce. (zdroj Wikipedie)

⁵¹ FOGGOVÁ, Marnie, 2015. *MÓDA: Úžasný příběh fenoménu*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6. s. 262-263

patřil Marcel Duchamp, Francis Picabia, či umělečtí fotografové Man Ray, nebo Alfred Stieglitz.⁵²

Do této doby platilo, že ačkoli byl oděv přijatý za „intelektuální“, musel plnit dosavadní normy – musel být funkční, tedy „nositelný“. Od osmdesátých let však tento primární účel upadá, což je pro módu revoluční.

Další vývojovou fází tak demonstruje příchod japonských návrhářů, kteří měli rigidní vliv na vývoj konceptuální módy.

[...] konceptuální návrháři Issey Miyake, Yohji Yamamoto a Rei Kawakubo, společně a zároveň nezávisle na sobě zpochybňovali konvence módy – co je to móda, jak vypadá, jak se chová na těle, jak je prezentována a prodávána, a v neposlední řadě, kde vzniká. (překlad autora)⁵³

Všichni tři společně založili novou školu módy – Japonskou avantgardu – a vytvořili prostor pro uplatnění postmoderní interpretace módy, která zbourala hranice mezi Západem a Východem, módou a antimódou a modernou a antimodernou,⁵⁴

Japonští návrháři přinesli do Paříže novou estetiku založenou na konstrukci, tvaru a materiálu. Klasická pro jejich siluety byla strohost, minimalismus a dekonstruktivismus. Spíše, než aby odkrývali přirozené křivky těla, záměrně jej odívali do objemných vrstvených materiálů deformující tvar postavy. Modely často působily „nedokončeným“ dojmem – dekonstruktivně. Mimo jiné obohatili západní vysokou módu o techniky ze starého Japonska a zavedli do módy pracovní oděv japonských zemědělců.⁵⁵

Další definicí avantgardní módy osmdesátých let se stala černá barva, na což měla značný vliv především Rei Kawakubo.⁵⁶

⁵² MÁCHALOVÁ, Jana, 2002. *Módou posedlí: [čtení o módě 20. století]*. Břeclav: Moraviapress. ISBN 80-861-8147-2. s. 262-263

⁵³ *[...] Issey Miyake, Yohji Yamamoto, and Rei Kawakubo as Conceptual fashion designers because "together and apart these designers questioned the conventions of fashion – what it was, what it looked like, how it felt on the body, how it was displayed and sold, and moreover, where it originated*

MORLEY, Jane, 2013. *Conceptual fashion: design, practice and process*. Masters by Research thesis. Queensland University of Technology. s 23

⁵⁴ FOGGOVÁ, Marnie, 2015. *MÓDA: Úžasný příběh fenoménu*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6. s. 403

⁵⁵ Tamtéž

⁵⁶ Tamtéž

Na japonské návrháře navázali absolventi Královské univerzity výtvarných umění v Antverpách, kteří se v roce 1985 představili v Londýně během týdne módy jako Antverpská šestka – Ann Demeulemeester, Dries van Noten, Dirk Bikkembergs, Dirk Van Saene, Watler na Beirendonck a Marina Yee. Tito návrháři čerpali inspiraci z hudby, lidového umění, přírody, sexuality a dalších.⁵⁷

Za sedmého člena Antverpské šestky je uváděn Martin Margiela, který rovněž absolvoval univerzitu v Antverpách. Oficiálně však členem nikdy nebyl, proto se někdy skupina označuje jako *The Antwerp 6+1*.⁵⁸

Jeho přínos do oděvního konceptuálního umění je však nejsilnější. Přístupy k oděvu, kterých využíval při své tvorbě, se zaměřují především na proces výroby a společně s Ann Demeulemeesterovou, se tito dva návrháři řadí mezi hlavní představitele módní dekonstrukce.⁵⁹

2.1.1 Elsa Schiaparelli, přezdívaná „Schiap“

Ve třicátých letech devatenáctého století byla Paříž považována za epicentrum umělecké avantgardy a stejně tak za centrum tradiční vysoké módy. Propojení těchto dvou oborů se připisuje především francouzské módní návrhářce Else Schiaparelli, přezdívané „Schiap“, která do vysoce elegantní módy implementovala předměty denní potřeby.

*Tak jako se dadaisté vysmívali pojmu „dobré umění“, zesměšňovala Elsa termín „dobrý vkus“. Právě tak jako její přítel, antiestetický malíř Marcel Duchamp, věřila, že pravidla, řád a tradice jsou k tomu, aby byly zlomeny a odhozeny.*⁶⁰

Pro své první návrhy čerpala inspiraci z Modrianových⁶¹ obrazů. Ve svém pařížském butiku se sportovní módou prodávala svetry s geometrickými a futuristickými vzory, nebo

⁵⁷ MATĚJČEK, Petr. ANTWERP SIX. *Euro.cz* [online]. [cit. 2021-6-27]. Dostupné z: <https://www.euro.cz/archiv/antwerp-six-821639>

⁵⁸ Tamtéž

⁵⁹ Tamtéž

⁶⁰ MÁCHALOVÁ, Jana, 2002. *Módou posedlí: [čtení o módě 20. století]*. Břeclav: Moraviapress. ISBN 80-861-8147-2. s. 46

⁶¹ Piet Mondrian byl původem nizozemský malíř, jeden ze zakladatelů abstraktního malířství a hlavní představitel neoplasticismu. (zdroj Wikipedie)

s vypletenými ilustracemi. Komerční úspěch zaznamenal až svetr *Cravat*, s vypletenou mašlí, který v roce 1927 prezentoval časopis *Vogue* a označil jej jako „mistrovský kousek“.⁶²

Tento pletený svetr využíval efektu *trompe l'oeil*⁶³. Černý podklad s bílými skvrnkami měl vytvářet dojem tvídu, čehož bylo dosaženo pomocí pletení třemi jehlicemi. Dominantním prvkem byla falešná vazačka a iluze ohrnutých rukávů.⁶⁴ Technikou *trompe l'oeil* později využil i Martin Margiela, který pomocí tisku vytvářel iluzi „šatů na šatech“.



Obr.4/ Elsa Schiaparelli: *Cravat*, 1927

Největší vliv na její tvorbu měl však surrealismus. Schiap udržovala úzké vztahy s předními představiteli surrealistické malby, což reflektovala přímo do svých návrhů. Nejznámějšími

⁶² MÁCHALOVÁ, Jana, 2002. *Módou posedlí: [čtení o módě 20. století]*. Břeclav: Moraviapress. ISBN 80-861-8147-2. s. 137

⁶³ *Trompe l'oeil* („ošid' oko“) je umělecká technika vytvářející optický klam. Poprvé se objevila v barokní iluzionistické malbě, která opticky prodlužovala prostor.

⁶⁴ FOGGOVÁ, Marnie, 2015. *MÓDA: Úžasný příběh fenoménu*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6. s. 264-265

jsou modely vycházející z kolaborace se Salvatorem Dalím, pro kterého byla typická fascinace tělem a snovými náměty.

Inovativním se stal klobouk ve tvaru boty z roku 1937-38. Schiap se inspirovala fotografií z roku 1933, na které je vyfocen Dalí s botou na hlavě. Tato absurdní záměna funkce obyčejného předmětu ji inspirovala natolik, že vytvořila dvě verze klobouku – jeden celý černý a druhý černý s fuchsiově růžovým podpatkem.⁶⁵



Obr.5/Elsa Schiaparelli: Klobouk ve tvaru boty, 1937-38

Tuto fuchsiově růžovou pojmenovala „*shocking pink*“ („šokující růžová“), podle které v roce 1937 také pojmenovala svůj parfém *Shocking*, který měl skleněný flakon inspirovaný poprsím holywoodské hvězdy Mae West, zhotovený právě v této barvě.⁶⁶

⁶⁵ The surreal fashion of Elsa Schiaparelli. *YouTube* [online]. Victoria and Albert Museum [cit. 2021-6-28]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Chnd04WsPfk>

⁶⁶ FOGGOVÁ, Marnie, 2015. *MÓDA: Úžasný příběh fenoménu*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6. s. 265

Další velmi vlivným dílem, které Schiaparelli a Dalí společně vytvořili, jsou večerní šaty s názvem *Tears*, z roku 1938. Šaty jsou odkazem na Dalího malbu *Three young surrealist women holding in their arms the skins of an orchestra*, která zachycuje ženu trhající si z vlastního těla kusy masa.⁶⁷

Schiap v tomto kontextu nechala potisknout hedvábnou látku ilustrací, která evokovala kusy odtržené kůže. Šál, který byl součástí večerních šatů, byl zdoben záměrně vytvořenými dírami, které byly podšité již zmiňovanou *shocking pink*, což ještě více podtrhovalo pocit ze surového námětu.

Záměrně vytvořené díry v šatech později inspirovali japonské návrháře Rei Kawakubo a Yohji Yamamota, kteří v roce 1982 prezentovali kolekci potřhaných oděvů plných děr a zavedli nové pojetí „chudobné krásy“ – *boro look*.⁶⁸

Tištěné textilie byly v třicátých letech dvacátého století velmi módní a pro Schiaparelli se humorné tištěné vzory staly charakteristickým prvkem. Mimo jiné ráda uplatňovala textilie z umělých vláken, které byly do té doby považovány za podřadné.⁶⁹

Optimistický a hravý pohled prosazovala i v podobě doplňků – brože ve tvarů brouků a různého hmyzu, nebo zrcadlové knoflíky, které vytvářely dojem iluze. Inovátorský přístup opět demonstrovala v roce 1935, kdy jako první návrhářka vytvořila haute couture šaty se zapínáním na zip.⁷⁰

⁶⁷ The surreal fashion of Elsa Schiaparelli. *YouTube* [online]. Victoria and Albert Museum [cit. 2021-6-28]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Chnd04WsPfk>

⁶⁸ 2003. *Móda z dějin odívání 18., 19. a 20. století: sbírka Kyoto Costume Institute*. Kolín nad Rýnem: Taschen. ISBN 3-8228-2624-3. s 634

⁶⁹ Tamtéž, s. 483

⁷⁰ Tamtéž, s. 488

2.2 NEJVÝZNAMNĚJŠÍ PŘEDSTAVITELÉ KONCEPTUÁLNÍ PREZENTACE

Nejvýraznějšími jmény konceptuálního módního návrhářství, a módní prezentace, jsou bezpochyby Alexander McQueen a Hussein Chalayan. Ačkoliv oba usilují o zcela odlišnou estetiku – na jedné straně minimalistický přístup Chalayana, na straně druhé extravagantní McQueen – sdílí přístupy, které propojují inovaci s mistrovským řemeslným zpracováním.

Alexander McQueen se narodil v roce 1969 v londýnském East Endu. V roce 1970 se v Nikósii na Kypru narodil Hussein Chalayan. Oba vystudovali londýnskou univerzitu Central Saint Martins College of Art and Design, odkud si odnesli titul. Oba byli ovlivněni avantgardou a vytvářeli intelektuální typ módy.

Vystoupili z veškerých konvencí – využívali nových technologií, které byly typické pro devadesátá léta, módní přehlídky propojily s uměním performance, tak aby působily spíše jako divadelní scéna. Vždy se jim podařilo zasáhnout emoce diváků – dokázali překvapit, většinou i šokovat – což rigidně posunulo hranice tehdejší módy.

2.2.1 Alexander McQueen

Z počátku kontroverzní a však jeden z nejvlivnějších návrhářů, který obohatil svět módy. Do svých děl vkládal „kus sebe“ – snažil se skrze modely reflektovat svoji osobnost a vyvolat v divákovi emoce, ať už kladné, nebo záporné. Vizionář své doby, který svými nápady nepřestával šokovat.

Dělám to, co dělám, a lidé mě mohou – ale nemusí – přijmout. – Alexander McQueen⁷¹

McQueen se nebál experimentovat – vytvářel extravagantní modely, v kterých nápaditě pracoval s barvou, vzorem, střihem i materiálem. Šaty z peří, či mořských schránek, křídla a sukně z tvarovaného dřeva, šaty potřísněné krví a jiné přejeté autem, vysoké podpatky a paroží, luxusní toalety roztrhané na kusy – zkrátka vše od rozevlátých šatů, až po oděvy připomínající spíše maškarní kostýmy.

⁷¹ HRUBÁ, Věra, 2000. *Tvůrci světové módy*. [Plzeň]: Nava. ISBN 80-721-1040-3. s. 243

Za vrchol, který dotváří kolekci, považoval módní přehlídku, kterou spíše než jako čistou prezentaci, formoval do představení performance. Vše bylo promyšleno do posledního detailu – choreografii i líčení vždy tematicky zasadil do konceptu kolekce – modelky nosily zabarvené kontaktní čočky, nebo měly na příklad plasticky vymodelované žábry.

Rád odkazoval na dějiny výtvarného umění a častou inspirací mu byli malíři patnáctého století. Do svých děl promítal detaily znázorňující náboženské náměty, jako postavy spásy, okamžiky extrémního náboženského patosu, nebo scény strašlivého pronásledování. Často pracoval s myšlenkou nadpřirozena, řešil mezilidské vztahy a sexualitu, temnotu negativních emocí, jako agresi, brutalitu a zlost.⁷²

Další silný vliv na jeho tvorbu měla příroda. Do svých návrhů začleňoval rostlinné i živočišné materiály jako mušle, korály, peří, dřevo, rohy a někdy i celá těla vycpaných zvířat.⁷³ Přírodními motivy se inspiroval i ve formě potisků, což lze vidět především v jeho poslední kolekci jaro/léto 2010 *Plato's Atlantis*, v které modelky přeměnil v podmořské bytosti/stvoření.⁷⁴

*Fascinace Alexandra McQueena elementy – země, vítr, oheň a voda – naplnila jeho sbírky prvotním dramatem. Příroda a její materiály byly v McQueenově práci konstantní.*⁷⁵

Zcela nezapomenutelnou se stala jeho třináctá kolekce jaro/léto 1999, které dal stejnojmenný název *No. 13*. V této kolekci se inspiroval hnutím *Arts and Crafts*⁷⁶ a úpadkem řemesla, které bylo vlivem průmyslové revoluce nahrazeno strojní výrobou.

Celou kolekci zahajovala atletka a modelka s amputovanými nohama Aimee Mullins. Konkrétně pro ni navrhl protézy z ručně vyřezávaného dřeva, které působily jako kozačky. Model doplnil koženým asymetrickým korzetem. V této kolekci se také poprvé objevila jeho

⁷² MCQUEEN, Alexander, © 2021. *Savage Beauty*. *Victoria and Albert Museum* [online]. [cit. 2021-6-30]. Dostupné z: <https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/>

⁷³ Tamtéž

⁷⁴ Tamtéž

⁷⁵ *Alexander McQueen's fascination with the elemental—earth, wind, fire and water—imbued his collections with primordial drama. Nature and its materials were a constant in McQueen's work.*

Tamtéž

⁷⁶ *Arts and Crafts* (Hnutí uměleckých řemesel) je hnutí, které se rozvíjelo kolem let 1880–1900. Hnutí bylo v podstatě sociálního charakteru a vyžadovalo sociální a hospodářské reformy. (zdroj Wikipedie)

fascinace přírodními materiály – křídla a sukně z tvarované dýhy, výšivky a pleteniny z čistě přírodních nezpracovaných materiálů.⁷⁷

Piece de resistance se staly finální bílé šaty bez ramínek, které na sobě měla modelka Shalom Harlow. Zatímco stála na točně zabudované přímo na mole, dvě robotické ruce ji náhodně postříkaly černou a žlutou barvou.⁷⁸



Obr.6/Alexander McQueen: Bouffant dress, 1999

McQueenova tendence odlišit se od ostatních návrhářů a klasického haute couture, se projevila v další nezapomenutelné kolekci jaro/léto 2001, s názvem *Voss*. Přehlídka byla pojata velmi konceptuálně a měla skrytou myšlenku – ne každý, kdo navenek působí krásně, se stejně tak cítí uvnitř.⁷⁹

McQueen zde propojil svou fascinaci přírodou a elementy s inspirací z fotografie *Sanitarium* od Joel-Petera Witkina. Přehlídkové molo bylo sestaveno z dvou-pohledového zrcadlového sálu – diváci viděli dovnitř, zatímco modelky viděly jen svůj odraz – to symbolizovalo celou.

⁷⁷ HauteLeMode, 2018. Alexander McQueen's Final Collections. *YouTube* [online]. [cit. 2021-6-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vnMIDF5-yDs>

⁷⁸ Tamtéž

⁷⁹ Tamtéž

Celý sál byl nasvícen sterilním světlem a modelky měly hlavy obvázané dlouhými obvazy, jako znak poranění mozku.⁸⁰

Finále přehlídky bylo zahájeno po tom, co poslední modelka zašla do backstage. Skleněná krychle v centru zrcadlového sálu, která vypadala pouze jako součást prostoru, se začala rozpadat. Uprostřed se objevila plnoštíhlá nahá žena s plynovou maskou, obklopena stovkami mur – stejně jako ta z Witkinovi fotografie.⁸¹

2.2.2 Hussein Chalayan

Na rozdíl od McQueena, Hussein Chalayan pracuje s velmi minimalistickou a nositelnou formou oděvu. Pro jeho modely je specifické využití atypických materiálů a nových technologií v kontrastu s velmi ženskou siluetou. Inspiraci čerpá především z architektury.⁸²

Moje inspirace vychází z antropologie, genetické antropologie, migrace, historie, společenských předsudků, politiky, kulturního posunu, science fiction a myslím, že také z mého vlastního kulturního prostředí. – Hussein Chalayan⁸³

Inovaci s novými technologiemi předvedl během přehlídky v roce jaro/léto 2000. Kolekce zahrnovala nafukovací šaty, kterým se pomocí kompresoru zvětšil objem sukně. Ikonickým se stal finální model *Airplain dress*, který představoval šaty vyrobené ze stejného materiálu, jaký se používá pro konstruování letadel. Tyto šaty byly na dálkové ovládání, díky kterému mohly měnit svůj tvar. Inspirací pro tento koncept byla neustálá lidská snaha kontrolovat věci, nad kterými nemáme absolutně žádnou kontrolu.⁸⁴

Myslím, že procesy jsou pro návrháře. Výsledek je důležitý pro lidi a proces znát nemusejí. – Hussein Chalayan⁸⁵

⁸⁰ HauteLeMode, 2018. Alexander McQueen's Final Collections. *YouTube* [online]. [cit. 2021-6-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vnMIDF5-yDs>

⁸¹ Tamtéž

⁸² FOSTER, Bliss. Understanding Hussein Chalayan. *YouTube* [online]. [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=f63dhprbxME>

⁸³ JONES, Terry, Susie RUSHTON a James ANDERSON, 2006. *Fashion Now*. Taschen. ISBN 3822842788. s. 46

⁸⁴ Foster, 2020

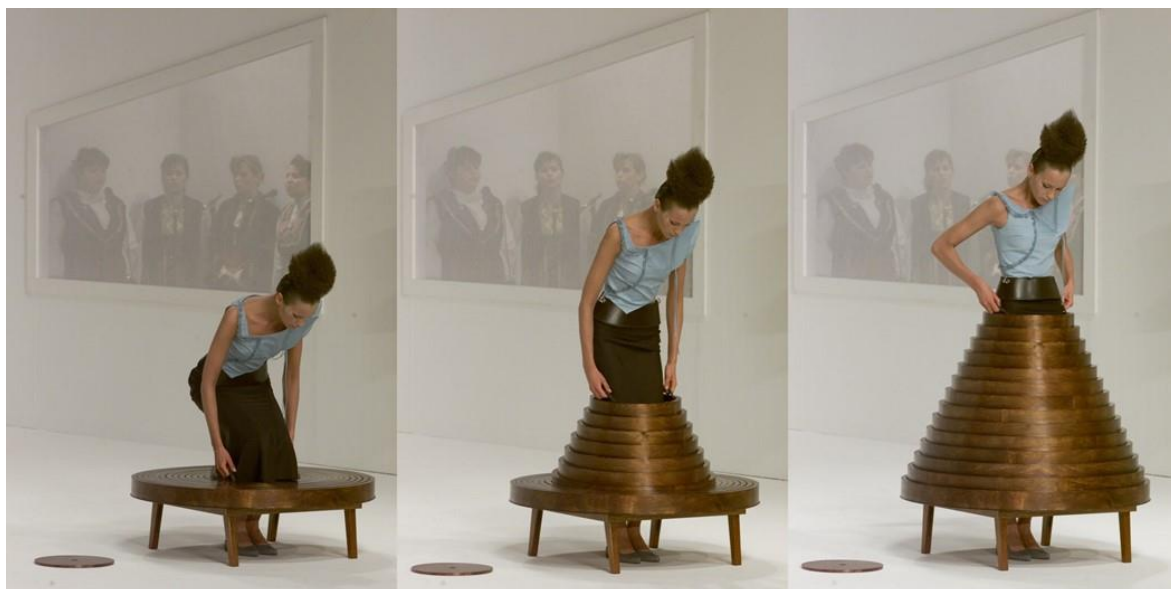
⁸⁵ *I think processes are for the designer. The result is the important thing for the people and they don't have to know the process.*

Tamtéž

Ve stejném roce prezentoval jednu ze svých nejvíce ikonických přehlídek, která se odehrávala na scéně londýnského divadla Sadler's Wells Theatre. Kolekce podzim/zima 2000, s názvem *Afetrwords*, byla inspirována politickou situací, kvůli které byli uprchlíci nuceni opustit svůj domov jen s tím, co unesou.

Kolekce byla vizuálním zkoumáním instinktu vytvářet si místo spojené s vlastní identitou. To se často zúží na oblečení a kousek nábytku zachráněný při útěku, z čehož se stane relikvie uprchlického osudu.⁸⁶

Přehlídkové molo představoval bílý obývací pokoj s konferenčním stolem, čtyřmi křesli a poličkou s dekoracemi, které v průběhu přehlídky modelky postupně odnášely. Finální performance byla zahájena v moment, kdy modelky začaly stahovat textilní potahy z křesel a následně se do nich před očima diváků oblékly. Volné potahy se změnily v jednoduché šaty a dřevěné rámy křesel byly složeny v příruční zavazadla. Představení zakončoval model, který vznikl, když modelka vstoupila do středu dřevěného konferenčního stolku, který úhledně proměnila v obručovou teleskopickou sukni – veškerý nábytek se tak stal součástí kolekce.⁸⁷



Obr.7/Hussein Chalayan: Coffe Table Dress, 2000

⁸⁶ FOGGOVÁ, Marnie, 2015. *MÓDA: Úžasný příběh fenoménu*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6. s. 505

⁸⁷ Tamtéž, s. 505

Celou performance doprovázel snímek hudební skupiny, která byla oblečena do tradičních kosovských krojů. Video mělo sloužit jako odkaz na válku v Kosovu, mezi lety 1998 a 1999, kvůli které přišlo o domov tisíce uprchlíků.⁸⁸

Hranice módy posunul i v avantgardní kolekci jaro/léto 2007. Siluety působily velmi žensky a zdobně. Objevilo se spoustu netradičních materiálů, které byly demonstrovány na perlových šatech a šatech z plastových bublin. Významnou pozici kolekce obsadilo šest modelů, které pomocí zabudovaného elektronického systému transformovaly svůj tvar bez lidské pomoci. Šaty se samy zkracovaly, rozepínaly i zapínaly, nebo měnily dekorativní prvky. Celou kolekci uzavíral model s dominantním kloboukem, z kterého splývaly jemné šifonové šaty – ty byly během finále vtaženy do klobouku a modelka na mole zůstala stát nahá.⁸⁹

⁸⁸ FOGGOVÁ, Marnie, 2015. *MÓDA: Úžasný příběh fenoménu*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6. s. 505

⁸⁹ FAN, Elliot. The Dress that Transform: Hussein Chalayan. *Courageous expectations* [online]. [cit. 2021-7-13]. Dostupné z: <https://courageousexpectations.wordpress.com/2015/10/25/the-dress-that-transform-hussein-chalayan/>

2.3 MAISON MARTIN MARGIELA a jeho konceptuální přístup k módě

Původem belgický módní návrhář, někdy označovaný za sedmého člena Antverpské šestky, který svým nekonvenčním a nadčasovým přístupem ovlivnil mnoho významných současných návrhářů, mezi které patřil i Alexander McQueen.⁹⁰ Jako jediný belgický návrhář své generace má pod vlastním jménem módní dům v Paříži s titulem Haute couture *Maison Margiela* (dříve *Maison Martin Margiela*).

Od roku 1984 pracoval jako designérský asistent pro Jean-Paula Gaultiera v Paříži, kde působil až do roku 1987. Poté v roce 1988 založil svou vlastní značku Maison Martin Margiela s pomocí své obchodní partnerky Jenny Meirens.⁹¹

Konceptuálním přístupem Margiela zpochybnil módní estetiku své doby. Jeho tvorba je silně ovlivněna japonskými avantgardními návrháři, odkud pramení jeho inspirace dekonstruktivní módou. Oděvy nechával záměrně nedokončené a odhaloval různá stádia výrobního procesu – finální modely byly pokreslené stříhovými nákresy, deformoval konstrukční postupy, z oděvů vysely nitě, nebo i lepicí páska.

Experimentoval s netradičními materiály, které často nebyly primárně určeny na výrobu oděvů. Využíval odpad, například rozbitý talíř, papírové letáky, nebo vintage produkty, které transformoval do unikátních, ručně konstruovaných oděvů. Většinou se jednalo o doplňky, například kožené rukavice, či opasky.

Tyto modely prezentoval pod řadou *Artisanal*, označenou číslem „0“, která je nejreprezentativnější ukázkou z dekonstruktivistického období Martina Margieli. První produkty této řady se objevily už v jeho první kolekci jaro/léto 1989 a zůstaly ve výrobě až do roku 2006. Tímto přístupem se řadí mezi první návrháře, kteří přijali udržitelný přístup k módě.⁹²

Onošený vzhled symbolizoval pro Margielu svědectví času – věci, které nesou stopu z předchozího života prezentoval jako oslavu nedokonalosti. Mimo jiné navrhoval

⁹⁰ ANDERSON, James, 2019. 20 things you need to know about Martin Margiela. *I-D* [online]. [cit. 2021-7-10]. Dostupné z: https://i-d.vice.com/en_uk/article/bjwkj8/20-things-you-need-to-know-about-martin-margiela

⁹¹ Tamtéž

⁹² Tamtéž

předměty, které jako opotřebované vypadají, ačkoliv nejsou. „Staronový vynález“ se v devadesátých letech dvacátého století stal velmi populárním.⁹³ Kombinoval materiály s nízkou komerční hodnotou a znatelnými známkami nošení, společně s vysokou krejčovinou a luxusními látkami.

Tento přístup demonstroval v kolekci podzim/zima 1994, s názvem *Replica*. kdy předvedl řadu produktů, vycházejících z již existujícího oblečení. Od roku 2010 kolekce zahrnuje i řadu stejnojmenných parfémů, jejichž vůně je inspirována vzpomínkou na konkrétní místa a dodnes patří k jedněm z nejprodávanějších produktů od Margieli.

Proti konvencím se stavěl i ve výběru lokací módních přehlídek. Kolekce prezentované v rámci pařížského týdne módy se opakovaně odehrávaly velmi formálním způsobem v prostorách s klasickým přehlídkovým molem. Margiela, který své kolekce během fashionweeku prezentoval, si vybíral lokace vlastní. Kavárny, opuštěné sklady, či stanice metra, dětské hřiště, rohy ulic, nebo prostory garáží podtrhovaly celkovou oslavu nedokonalosti.

Stejně nekonvenčně fungoval i zasedací pořádek hostů – formou „kdo dřív přijde“.⁹⁴ Často se šířilo tvrzení, že Margiela seděl v průběhu přehlídek mezi publikem, maskovaný v nevýrazném oblečení.⁹⁵

Během své kariéry si vždy udržoval odstup od médií. Nikdy nesouhlasil s rozhovory, nikdy se nenechal fotografovat pro jakékoliv časopisy a ani se v závěru přehlídky nechodil na podium klanět. Jakýkoliv mediální kontakt byl řešen prostřednictvím faxu.⁹⁶ Pod rozhovory, které společně přijal celý projektový tým, se podepsal jako „my“.⁹⁷ Tímto postojem upozorňoval na to, že za kolekcemi stojí celý módní dům. Pracoval ve stínu anonymity, a ačkoliv se veškeré popularitě vyhýbal, tento specifický postoj ho proslavil a je médií nazýván jako „neviditelný muž módního světa“.⁹⁸

⁹³ 2003. *Móda z dějin odívání 18., 19. a 20. století: sbírka Kyoto Costume Institute*. Kolín nad Rýnem: Taschen. ISBN 3-8228-2624-3. s. 678

⁹⁴ MARTIN MARGIELA: FASHION'S INVISIBLE SUPERSTAR, 2011. *Independent* [online]. [cit. 2021-7-11]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/martin-margiela-fashion-s-invisible-superstar-868562.html>

⁹⁵ ANDERSON, James, 2019. 20 things you need to know about Martin Margiela. *I-D* [online]. [cit. 2021-7-10]. Dostupné z: https://i-d.vice.com/en_uk/article/bjwkj8/20-things-you-need-to-know-about-martin

⁹⁶ HRUBÁ, Věra, 2000. *Tvůrci světové módy*. [Plzeň]: Nava. ISBN 80-721-1040-3. s. 236

⁹⁷ Anderson, 2019

⁹⁸ Independent, 2011

Je lepší, když je designér se svým týmem neviditelný, než když až příliš zviditelňuje oděvy, které vytváří. Můj postoj určují osobní pocity – vyjadřujeme je tím, co tvoříme. Tak abychom vyzvedli osobnost, ženu, její vlastní vkus. Oproti hercům a zpěvákům nemá módní návrhář nutnost předvádět svou fyzickou osobu proto, aby vyjádřil myšlenku své práce. – Martin Margiela⁹⁹

Význam anonymity byl od počátku součástí DNA značky – jednak iluzí nepřítomnosti samotného Margieli, ale i stylingem modelek, které značku prezentovaly. Při přehlídkách zakrýval modelkám obličej, za účelem směřovat divákův pohled především na oděv. K tomu využíval designově řešené doplňky – masky, sluneční brýle, nebo účesy, které většinou zahrnovaly paruku. I samotný Margiela se sám někdy ovázał obinadlem, jen aby nemusel ukázat vlastní obličej.¹⁰⁰

Kdykoliv se fotil celý produkční tým, včetně modelek a designérů, kteří se podíleli na kolekcích, Margiela se focení vždy zdržel a někdy místo sebe umístil bílou figurínu, nebo holou bílou židli.



Obr. 8/Tým Maison Martin Margiela s prázdným sedadlem pro Martina Margielu, 2008

⁹⁹ HRUBÁ, Věra, 2000. *Tvůrci světové módy*. [Plzeň]: Nava. ISBN 80-721-1040-3. s. 237

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 236

Bílá barva – pro Margielu synonymum souladu a čistoty. Barva, která nejlépe odkrývá známky času a opotřebení a kterou zastával v mnoha odstínech. Bílé pláště, které modelky nosí před módní přehlídkou, než jsou oblečeny do finálních modelů, se staly uniformou celého módního domu. Také na finální modely, prezentované na přehlídkách, původně našival prázdné bílé štítky, přichycené čtyřmi bílými stehy, které odkazovaly na anonymitu – namísto toho se ale staly poznávacím znakem značky.

Už v první kolekci jaro/léto 1989, Margiela jasně definoval směr celého módního domu a předvedl charakteristické prvky, které se opakovaně objevovaly v průběhu jeho tvorby – obrácené ramenní vycpávky a novou siluetu bot, inspirovanou japonskými tabi ponožkami – Tabi Boot.¹⁰¹



Obr. 9/Maison Martin Margiela: první sako, jaro/léto 1989, fotograf Ronald Stoops

Obr. 10/Maison Martin Margiela: Tabi Boot, jaro/léto 1989, fotograf Ronald Stoops

¹⁰¹ FOSTER, Bliss, 2019. Margiela Runway History: Spring 1989. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sMzRnCaNe0c>

Celou kolekci propojovaly tři barvy – bílá, červená a černá. Poprvé také pracoval s iluzí. Modelky měly opálený dekolt ve tvaru „V“, což mělo symbolizovat výstřih trika, zatímco si dlaněmi zakrývaly poprsí. Dále se objevil efekt *trompe l'oeil*, triko z šifonu s iluzionistickým tiskem polynéského tetování. Nakonec přehlídky přišli všechny modelky i designéři, včetně Margieli, v již zmiňovaných bílých pláštích, čímž upozorňovali na kolektivnost práce.¹⁰²

Koncept se siluetou Tabi se neustále rozvíjel. Magriela boty ponořil do červené barvy a nechal modelky, aby se procházely po bílém plátně, které bylo použito v první kolekci místo přehlídkového mola. Boty za sebou zanechávaly otisky ikonicky rozdělené špičky s válcovým podpatkem. Margiela pak vzal tuto látku, rozstříhal ji na kusy a pomocí hnědé lepicí pásky vytvořil modely, které zahajovaly následující kolekci podzim/zima 1989.¹⁰³

Další ikonická a velmi významná pro jeho tvorbu je kolekce podzim/zima 1994. Neprezentoval ji „klasickým“ způsobem během jedné přehlídky, ale hned během devíti prezentací zároveň, které probíhaly ve stejný den a čas, v různých časových pásmech. Koncept byl na všech přehlídkách stejný – okna byla zalepena bílým papírem, modely byly prezentovány na modelkách a lidé mohli přijít a koupit si to, co viděli. Tento systém je nyní známý jako „*See now, buy now*“¹⁰⁴, Margiela tím však tehdy předběhl dobu.¹⁰⁵

Recyklace, pro Margielu tak charakteristická, se projevila i v této kolekci. Implikovala řadu s názvem *Replica*, která vycházela z přesného replikování vintage oblečení, které Margiela sbíral z celého světa. Nejznámějšími produkty této řady jsou repliky vojenských uniforem.¹⁰⁶ Ikonickou se později stala minimalistická silueta boty, kterou využívala německá armáda v sedmdesátých letech – *Replica Low Trainer*.

Z již existujících oděvů vycházel i u produktové řady inspirované oblečením pro panenky, z období 1960 a 1970. V této kolekci Margiela pracoval s měřítkem – přesně změřil oděv panenky, včetně veškerých detailů a převedl tyto míry k proporcím lidského těla. Kapsy,

¹⁰² FOSTER, Bliss, 2019. Margiela Runway History: Fall 1989. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8wUfNLu19xU&t=5s>

¹⁰³ Tamtéž

¹⁰⁴ *See now, buy now* (SNBN) je marketingový systém, který slibuje spotřebitelům, že si mohou ihned zakoupit oblečení, které vidí na přehlídkových molech.

¹⁰⁵ FOSTER, Bliss, 2020. Margiela Runway History: Fall 1994. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BLiOi9jgo6E>

¹⁰⁶ Tamtéž

zipy, i délka stehů najednou působily velmi neproporčně v kontrastu s konvenčním oděvem.¹⁰⁷

Posledním produktem, který zahrnovala tato kolekce bylo ikonické triko ‚AIDS‘, které se stále prodává. Na triku je nápis: „Je třeba podniknout více kroků k boji proti AIDS, než k nošení tohoto trička, ale je to dobrý začátek.“ (překlad autora)¹⁰⁸ Nápis byl natištěný tak, aby při nošení nebyl dobře čitelný, což mělo vybízet lidi ke zkoumání a následnému zvýšení podvědomí o této problematice. Celkový výtěžek z prodeje byl a stále je darován AIDS France Association.¹⁰⁹

Tato kolekce také předznamenala číselný systém, který je dnes patří k poznávacím symbolům značky, i proto že jej využívá jako své logo. Produkty byly původně rozděleny do pěti skupin označených čísly, která odkazovala na konkrétní designové řady. Dnes se číselný systém skládá z postupky od 0 do 23, které stojí pro označení například dámské řady, nebo řady *Artisanal*. K tomuto systému se řadí i MM6, která označuje dámskou kolekci pro širokou veřejnost.¹¹⁰

V roce 1995 Margiela se znovu aplikoval efekt *trompe l'oeil* a vytvořil z něj nosný pilíř celé kolekce. Pro jaro/léto 1996 nafotil dvanáct oděvů z období od 30. let do 70. let dvacátého století – kabát z 30. let, tweedová sukně z 40. let, kožešinový kabát z 50. let, vojenská bunda z oprané bavlny, nebo hollywood style šaty z 70. let a další. Všechny tyto oděvy propojovala charakteristická struktura materiálu a jeho zpracování, nebo výrazný desén. Negativy fotografií nechal natisknout na jednoduché čisté střihy z hladké textilie. Zajímavé propojení vzniklo u krajkových šatů z 60. let, které byly otočeny a nafoceny z rubu. Tento negativ byl následně natištěn na podšívku nových šatů a celý model byl prezentován naruby.¹¹¹

Margiela byl v roce 1997 ovlivněn třetí vlnou feminismu, která vyústila jako reakce na neustálé požadavky na ženský ideál v devadesátých letech. *Heroin chic*¹¹² prezentoval nezdravě hubené modelky jako symbol ženské krásy. Módní průmysl šil konfekci, která

¹⁰⁷ FOSTER, Bliss, 2020. Margiela Runway History: Fall 1994. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BLiOi9jgo6E>

¹⁰⁸ „There is more action to be done to fight AIDS than to wear this T-shirt but it's a good start.“

¹⁰⁹ Tamtéž

¹¹⁰ Tamtéž

¹¹¹ Tamtéž

¹¹² *Heroin chic* byl vzhled popularizovaný počátkem 90. let, který se vyznačoval bledou pokožkou, tmavými kruhy pod očima, velmi hubeným tělem, hustými vlasy a výraznou strukturou kostí. (zdroj Wikipedie)

vycházela z proporcí určených podle norem a zcela ignorovala specifické tvary každé postavy.¹¹³

Koncem 19. století se začaly vyrábět krejčovské panny, jejichž tvůrcem je Stockman. Tuto pomůcku od počátku běžně používaly krejčovské salony a později se stala nedílnou součástí konfekční velkovýroby rozvinuté ve 20. století. Přestože lidská těla se velmi liší, oděvní průmysl je jednoduše rozdělil do několika velikostí, podle nichž připravil formy.¹¹⁴

Krejčovská panna, jako forma na lidské tělo, nadřazená osobitým tvarům každé postavy. Margiela ve své kolekci podzim/zima 1997 použil právě krejčovskou pannu, podle které vytvořil plátěné sako, vzhledově identické k panně od Stockmana. Tím, že se oblékalo na lidské tělo, zpochybnil jeho funkci – osobitá postava byla najednou nadřazena ideálním, předem definovaným proporcím.¹¹⁵



Obr. 11/Maison Martin Margiela: Stockman Jacket, 1997

¹¹³ FOSTER, Bliss. The Jacket that Defined Margiela: Spring 1997. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=E4hN0nH5Jrk>

¹¹⁴ 2003. *Móda z dějin odívání 18., 19. a 20. století: sbírka Kyoto Costume Institute*. Kolín nad Rýnem: Taschen. ISBN 3-8228-2624-3. s. 675

¹¹⁵ Foster

Vliv dekonstrukce na Margielovu tvorbu se znovu projevil v roce 1998, kdy předvedl pro jaro/léto *Flat collection*. V této kolekci se zaměřil na konstrukci, která eliminovala konstrukční prvky – když oděv nebyl oblečený, působil zcela ploše.

Japonská idea hladkých povrchů a plošného řešení oděvů měla mocný vliv na západní módu, a to zejména ve 20. a 80. letech 20. století. Margiela, který přijímá japonskou mentalitu z kruhů našich návrhářů uspořádal v sezóně jaro/léto 1998 módní přehlídku společně s Rei Kawakubovou. [...] Zajímavým rysem byly průramky posunuté dopředu a rukávy se sežehlenou koulí a puky. Když takové sako visí na věšáku, vypadá ploše, ale jakmile je vezmete na sebe, ihned vynikne rozšířená linie ramen.¹¹⁶

Ve stejném roce se Margiela stal, i přes svůj netradiční přístup k designu a velkou pracovní vytíženost s vlastní značkou, kreativním ředitelem pro dámskou řadu tradiční značky Hermés. Jeho první kolekci předvedl v roce 1998 jaro/léto a působil ve značce až do roku 2003. Zde potvrdil svůj cit pro módu. Navzdory svému avantgardnímu přístupu, propojil kvalitu, řemeslo a tradici. Modely vynikaly jednoduchostí střihů a luxusních tkanin.¹¹⁷

Aktivním kreativcem ve své značce byl Margiela až do roku 2009. Téhož roku byl ohlášen jeho oficiální odchod. Jeho tvorba však patří k nevlivnějším odkazům z novodobého umění na přístupy k oděvnímu designu. Toto tvrzení demonstruje galerie Palais Galliera v Paříži, která vystavuje sbírku jeho tvorby od roku 1989 do roku 2009. Oslavou jeho tvorby jsou i vzniklé dokumenty *We, Margiela* (2017) a *Martin Margiela: In Hi Own Words* (2020).

¹¹⁶ 2003. *Móda z dějin odívání 18., 19. a 20. století: sbírka Kyoto Costume Institute*. Kolín nad Rýnem: Taschen. ISBN 3-8228-2624-3. s. 676

¹¹⁷ HRUBÁ, Věra, 2000. *Tvůrci světové módy*. [Plzeň]: Nava. ISBN 80-721-1040-3. s. 237-238

3 ZÁSTUPCI KONCEPTUÁLNÍHO PŘÍSTUPU K ODĚVU V ČECHÁCH

Ačkoliv se v Česku objevují konceptuální přístupy k oděvu už od šedesátých let dvacátého století, nemají u nás příliš široké zastoupení.

Čeští návrháři přejímají konceptuální přístupy ze zahraničí – svá díla propojují s prezentací, kterou dotvářejí celkový koncept díla. Jejich tvorba se vyznačuje tím, že překračuje hranice módy a často i oděvní tvorby a stává se tak zcela svobodným komunikačním médiem, které zpochybňuje konvence týkající se módy, ale i jiných okruhů.

3.1 Milan Knížák

Milan Knížák se řadí mezi hlavní představitele českého konceptuálního umění. Proslavil se především svými happeningy, kterým se věnoval od šedesátých let dvacátého století. Neméně se ale angažoval i v malbě, hudbě, architektuře, fotografii a tvorbě objektů – všechny tyto vlivy prolínal do svých uměleckých výstupů.

Knížák uplatnil svůj kreativní přístup i v módním návrhářství, a to především mezi lety 1962 až 1970. Kolekce, které v tomto období vytvářel, sloužily své primární funkci – k oblékání – avšak pro tehdejší dobu byly pojaty velmi netradičně. Oděvy vytvářel nezávisle na spotřebiteli a ani je nevytvářel pro konkrétního nositele. Navrhoval nápadné, až extravagantní kostýmy, které si žádaly určitý způsob prezentace. Ačkoliv zastupovaly nositelnou funkci, ve společnosti vzbuzovaly smích a pocity pohoršení. Od sedmdesátých let vytvářel na toto umělecké období své tvorby repliky a variace.¹¹⁸

Významným dílem, v kterém Knížák reprodukuje svá vlastní díla je *Aktualizované oděvy od roku 1964 z roku 1979*. Knížák v tomto díle replikuje oděv, který použil v roce 1964 při happeningu *Demonstrace jednoho* a zároveň odkazuje na šperky, které vznikaly v letech 1963 až 1964 ze série *Šperky pro celé tělo*.¹¹⁹

¹¹⁸ Milan Knížák, ©2006–2020. *Artist* [online]. Praha: Centrum pro současné umění [cit. 2021-7-20]. Dostupné z: <https://www.artist.cz/milan-knizak-526/>

¹¹⁹ Tamtéž

Aktualizované oděvy tvoří význačnou kapitolu v tvorbě Milana Knížáka. Jsou spojeny s počátky jeho tvorby v polovině 60. let v okruhu skupiny Aktual. Aktualizované oděvy, tj. oděvy specificky upravené, překračující hranice módní a oděvní tvorby vůbec. Jejich výroba a nošení se stává návodem k jednání, ke změně zažitých zvyklostí. Díky této své vnitřní akčnosti se aktualizované oděvy stávají součástí některých akcí Milana Knížáka, např. Demonstrace jednoho (1964) nebo 2. manifestace aktuálního umění (1965).¹²⁰



Obr.12/Milan Knížák: Aktualizované oděvy, 1979

V roce 1965 prezentoval nový formát pro skupinu *Aktual*. Jednalo se zhruba o 200 kusů tištěného návodu, jak aktualizovat vlastní oděv. Knížák v tomto díle podrobně popisuje, jak

¹²⁰ Milan Knížák, ©2006–2020. *Artlist* [online]. Praha: Centrum pro současné umění [cit. 2021-7-20]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/milan-knizak-526/>

dosáhnout nového vzhledu pomocí „ničení“ oděvu – ve svém návodu doporučuje stříhání, trháání, přešívání, propalování a zdobení pomocí netradičních předmětů.¹²¹

Souběžně produkoval velmi konceptuální a nenositelné oděvy. Mezi takové se řadí například dílo *Šaty, které se nenosí*, které představovalo text vzniklý na základě prací s oděvy mezi lety 1962 až 1977.¹²²

Dalším dílem ze série nenositelných oděvů byl například *Symbiotický oděv* z první poloviny sedmdesátých let. Jednalo se o návrhy jednoduchých oděvů, které propojovaly člověka s přírodou, či uměle vytvořenými předměty. Tyto návrhy byly doplněny o krátký text, v němž Knížák objasňoval svou myšlenku. Podobný princip uplatnil i v dílech *Šaty pro dva* z roku 1966, nebo *Klobouk pro dva* z roku 1970.¹²³

Mimo jiné svou oděvní tvorbu komponoval do asambláží, vytvářel akce, které propojoval s oděvy, či maloval obrazy přímo na textilie.¹²⁴

Dalším důležitým rysem Knížákovi tvorby je práce s lidským tělem, jehož specifický tvar začleňuje, či zcela ignoruje, jako například v kolekci *Motýli* z roku 1985. Často také pracuje s nahým tělem, jako s výrazovým prvkem, který znázorňuje rituální, či erotický podtext.¹²⁵

¹²¹ Milan Knížák, ©2006–2020. *Artlist* [online]. Praha: Centrum pro současné umění [cit. 2021-7-20]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/milan-knizak-526/>

¹²² Tamtéž

¹²³ Tamtéž

¹²⁴ Tamtéž

¹²⁵ Tamtéž

3.2 Lenka Vacková

Lenka Vacková se zabývá etickou módou a textile s důrazem na udržitelnost a ekologický přístup. Svým přístupem bojuje proti trendům a módním řetězcům. Svou tvorbu prezentuje pod vlastní značkou L&V, která skrze parodii a recesy poukazuje na povrchovost módního průmyslu.

Vytvořila jsem napolo imaginární značku L&V, což jsou moje vlastní iniciály, ale hlavně notoricky známé iniciály Louis Vuitton. Estetika tohoto mého loga byla však vytvořena fontem, který používá značka H&M, takže z toho vznikla kombinace těchto dvou odlišných, ale naprosto konzumních věcí. Na jedné straně luxus, na druhé naprostá bída. – Lenka Vacková¹²⁶

První kolekci, kterou předvedla pod svou značkou, představovala recesy na maturitní „princeznovské“ róby, které jsou v Česku oblíbenou plesovou volbou. Místo živůtku Vacková použila střih, který vycházel z klasické nákupní IKEA tašky. Celé šaty byly ale zhotoveny z hedvábí, které v tomto případě symbolizovalo luxus, v kontrastu s laciným „kýčem“. Sama autorka uvedla, že chtěla poukázat na konzum, kterým je člověk ovlivněn – člověk sám, je zbožím v nákupní tašce. Kolekce dále zahrnovala parodii na chronicky známé padělky jako např. „Hike“, nebo „Adibas“.¹²⁷

Její tvorbu proslavil především happening, s názvem *Fast or Last*, který prezentovala v roce 2016 na pražském Designbloku. Vacková chtěla upozornit na sociální problém týkající se fast fashion¹²⁸ značek, a především na pracovní podmínky v sweatshopech¹²⁹ v rozvojových zemích, které často zahrnují dětskou práci. Tyto podniky pracují s chemikáliemi a technologickými postupy, které ničí životní prostředí a zdraví nejen pracovníků, ale i následných konzumentů.¹³⁰

¹²⁶ BLÁHOVÁ, Šárka. Lenka Vacková: Ironie na módu. *CZECH DESIGN* [online]. [cit. 2021-7-16]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/lenka-vackova-ironie-na-modu>

¹²⁷ Tamtéž

¹²⁸ *Fast fashion*, neboli rychlá móda, je velmi levná a lehce dostupná móda, která se vyrábí v obrovském množství bez ohledu na životní prostředí či pracovní podmínky zaměstnanců. (zdroj Wikipedie)

¹²⁹ *Sweatshop* (nebo *sweat factory*) je pejorativní označení podniku, který chronicky porušuje pracovní předpisy. Dělníci zde pracují za nižší mzdy, než jsou stanovené jako minimální a v nebezpečných podmínkách.

¹³⁰ VACKOVÁ, Lenka, © 2018. *Fast or Last. Lenka Vacková* [online]. [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.lenkavackova.com/index.php/portfolio/fast-or-last/>

Na protest si autorka během trvání výstavy nechávala zhotovit tetování, a namísto tetovacího pigmentu použila vlastní krev. To symbolizovalo vysokou daň, kterou dělníci na pokraji bída platí – vlastní krev. Tetování se skládalo z log nadnárodních módních společností, které zastupují neustále rostoucí konzumerismus.¹³¹



Obr. 13/Lenka Vacková: Fast or Last, 2016

Tričko a oblečení je naší druhou kůží, která nás má chránit, ne ubližovat. Jak dlouho trvá trend? Stopy po tetování krví zmizí, stejně tak jako pomine trend. Něco tu ale pořád zůstává.
– Lenka Vacková¹³²

¹³¹ VACKOVÁ, Lenka, © 2018. Fast or Last. Lenka Vacková [online]. [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.lenkavackova.com/index.php/portfolio/fast-or-last/>

¹³² Tamtéž

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 AUTORSKÁ KOLEKCE ODĚVŮ

Autorská kolekce se zaměřuje na koncept vývoje mé osobnosti. Design jednotlivých produktů vychází ze vzpomínek, objektů a technologických principů, které ovlivnily způsob, jakým dnes na design nahlížím a jakým způsobem vnímám oděv.

Vzpomínky, z kterých jsem čerpala inspiraci, lze pro názorné objasnění rozdělit do tří období, podle školních let – mateřské, základní a střední, vysoké. Každé období je v kolekci zastoupeno odlišnou formou a představuje tak určité svědectví času.

Vzpomínky z mateřského – dětského – období považuji za základní, jelikož v tomto věku se začíná poprvé utvářet lidská osobnost. Dětské období proto slouží jako stěžejní inspirace a je v kolekci nejsilněji zastoupeno v podobě dětských objektů – tričko s potiskem, rukavice a dětská kabelka. Tyto tři produkty slouží v kolekci jako symboly a jsou redesignované do nových objektů, které se prolínají celou kolekcí ve formě potisků a dekorativních prvků. V kolekci také zastupují určitou formu kýče, což odkazuje na dospívání, během kterého se člověku mění pohled na estetiku. To, co nám v dětství připadá krásné, či zajímavé, nyní označujeme za dětinské, vizuálně kýčovitě.



Obr. 14/Dětské triko

Obr. 15/Dětské rukavice

Obr. 16/Dětská kabelka

Posledním objektem z mateřského období je dětská hra – dřevěná skládačka. Symbolizuje dětskou hravost a v kolekci je opět zastoupena jako dekorativní motiv, který je zpracován technikou plstění a prošívání.



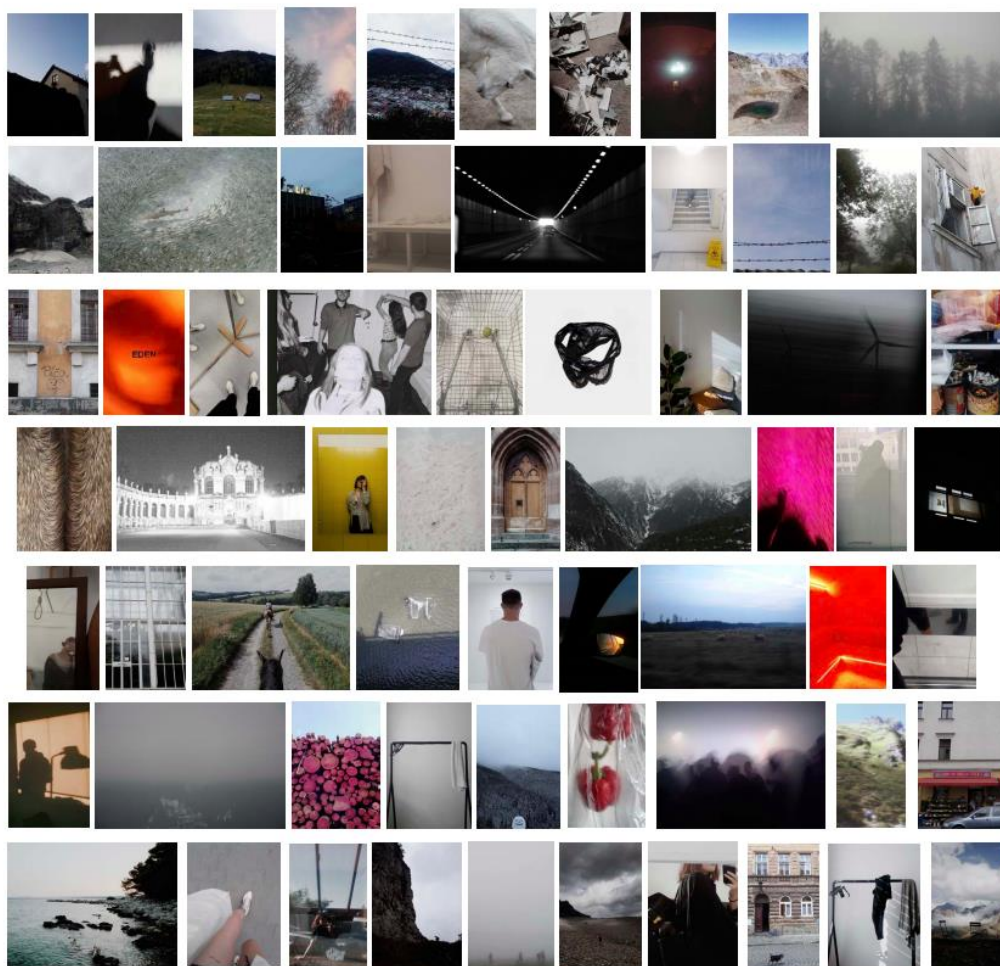
Obr. 17/Skládací hra

Druhé období – základní a střední – je zastoupeno v kolekci především technologickými a řemeslnými postupy, které jsem se naučila během docházení do základní umělecké školy a studia na střední škole. Symbolizuje tedy zkušenosti, které rovněž ovlivnily můj způsob vnímání.

Toto období je v kolekci zastoupeno formou zpracování desénu látky, během kterého využívám techniku z oblasti umělecké grafiky – linoryt. Motivy jsou vyryty a následně tištěny z linorytových matic přímo na materiál. Druhou formou, kterou je v kolekci zpracován dětský motiv, představuje výtvarná technika plstění. Princip plstění spočívá v propichování

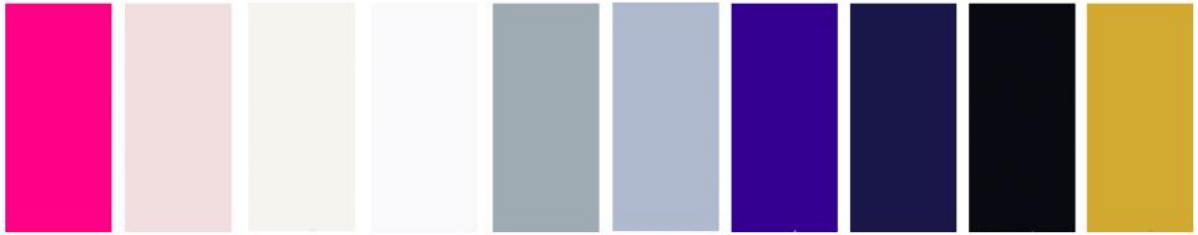
ovčí vlny – rouna – plstící jehlou. Tím se vlákna vlny zaplétají do sebe do požadovaného tvaru, v tomto případě přímo do textilie.

Poslední, zároveň současné období, představuje v kolekci nejméně zřetelný element, především proto, že se jedná o blízkou minulost a vzpomínky nepropojují s konkrétním objektem. Období vysoké školy v kolekci demonstruje moodboard¹³³, vytvořený z autorských fotek, které zachycují momenty – vzpomínky – které jsem nafotila během studia na vysoké škole. Často se jedná o fotky zachycující pouze náladu, emoci, spíše, než aby reprodukovaly určitou informaci. Na základě těchto fotek, respektive koláže foto-deníku, jsem pro kolekci vytvořila barevnici, která mi pomohla při výběru látek pro finální modely.



¹³³ *Moodboard (náladový panel)* je typ vizuální prezentace nebo „koláže“ skládající se z obrázků, textu a vzorků předmětů ve skladbě. Může vycházet ze stanoveného tématu nebo z náhodně vybraného materiálu. Panel nálady lze použít k vyjádření obecné představy nebo pocitu o konkrétním tématu. (zdroj Wikipedie)

Obr. 18/Fotodeník



Obr. 19/Barevnice

Období vysoké školy pak zastupuje celá kolekce sama o sobě, jelikož během vysoké školy jsem získala veškeré zkušenosti z oboru oděvního designu. V kolekci se také opakovaně objevuje stříhové řešení, vycházející ze semestrálního úkolu Inovativní řešení rukávové hlavice, které jsem zkoumala v druhém ročníku. Výsledkem zkoumání bylo základní bílé tričko, s vlnitou linií švu, která přechází z předního dílu plynule na díl zadní. Tento prvek v bakalářské kolekci rozvíjím do nových vizuálních možností.



Obr. 20/Autorské tričko: Inovativní řešení rukávové hlavice, 2020

Celá kolekce tedy stojí na inspiraci vycházející z emocí, něčeho citlivého, co se většina lidí snaží chránit. Do kontrastu jsou proto použity prvky a střihy z workwear oděvu, pro který je charakteristická pevná forma a odolný materiál. Oděvy jsou konstruovány do nadměrných – oversize střihů, které vzbuzují dojem „malého těla ve velkém oblečení“, jako když je člověk opět dítětem. Většina produktů z kolekce je unisex a plní funkci nositelného oděvu.

4.1 MATERIÁL

Pevné formy a prvky z pracovního oděvu samy definovaly materiál – odolný a funkční, který bude chránit tělo. Kolekci proto reprezentuje denim a hustě tkané bavlněné plátno s vysokou gramáží. Funkční zastoupení v kolekci mají i plátna s olejovou úpravou, která látce připisuje voděodolnou vlastnost a zároveň netradiční vzhled.

Pro jemnější formy v kolekci je využito lněné plátno, které je charakteristické pro svůj vzdušný a přírodní vzhled. Tento materiál je rovněž vhodný pro zdobné techniky – díky volnější vazbě tkaniny nedochází k narušování vlákna během zaplšťování vlny.

Doplňkovým materiálem je 100% bavlněný úplet, který je vhodný pro linorytový potisk, jelikož není tak elastický, jako ten s elasthanem.



1. len/viskóza



2. česaná ovčí vlna



3. bavlna



4. len/polyester



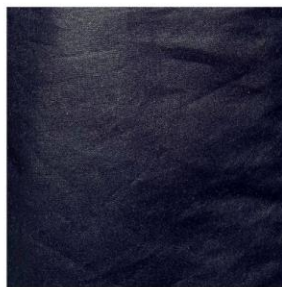
5. bavlna s olejovou úpravou



6. bavlna s olejovou úpravou



7. len/vlna



8. polyester s olejovou úpravou



9. bavlna

Obr. 21/Materiály

1. Materiál je smetanově bílé plátno, které bylo použito na sako, bermudy, košili a kraťasy. Tato látka byla uplatněna pro zdobné techniky, zhotovené pomocí linorytového tisku a plstění.
55% len, 45% viskóza
200 g/m²
2. Materiál je česaná ovčí vlna, které byla použita na zdobnou techniku zhotovenou plstěním.
100% ovčí vlna
3. Materiál je černý denim, který je použitý na prošívaný kabát, kalhoty a rukavice.
100% bavlna
330 g/m²
4. Materiál je sytě růžové plátno, které bylo použito na vatelínový šátek a paspulky na cestovní tašce.
80% len
20% polyester
200 g/m²
5. Materiál je světlorůžové plátno s olejovou povrchovou úpravou, které bylo použito na overal a cestovní tašku. Tato látka byla uplatněna pro zdobnou techniku, zhotovenou pomocí linorytového tisku.
100% CO
230 g/m²
6. Materiál je světle růžový úplet, který je použitý na tričko. Tato látka byla uplatněna pro zdobnou techniku, zhotovenou pomocí linorytového tisku.
100% bavlna
160 g/m²

7. Materiál je tmavě modré plátno, které bylo použito na kalhoty s laclem.

85% len

11% vlna

4% jiná vlákna

240 g/m²

8. Materiál je tmavě modré plátno s olejovou úpravou, které bylo použito na vatelínovou vestu.

100% CO

350 g/m²

9. Materiál je světle modré plátno, které bylo použito na košili.

100% bavlna

240 g/m²

4.2 POUŽITÉ TECHNIKY

4.2.1 Linoryt

Jak již bylo v této práci zmíněno, k potištění látky využívám zkušeností z oblasti umělecké grafiky, které jsem získala během studia na střední škole. Zvolila jsem techniku linorytu, která umožňuje tisk i bez profesionální dílny a zároveň lze z matrice tisknout přímo na požadovaný materiál.

První fází je příprava linorytové matrice – povrch se musí zbrousit jemným smirkovým papírem, aby lépe přijímal tiskařskou barvu. Následně se na matrici přenesou zvolené motivy, který musí být, kvůli tisku, zrcadlově obrácený. Pro snadnější manipulaci je vhodné motiv vytisknout na papír ve finální velikosti. Na tento papír s motivem, se ze zadní strany nanese úhel – touto stranou se papír přiloží na linorytovou desku a např. tvrdou tužkou se motiv ze svrchní strany obtáhne, čímž se kresba přenesou na matrici. Následně se úhlová kresba zvýrazní neomyvatelnou barvou a takto připravená matrice je vhodná pro rytí.



Obr. 22/Úhlová kresba na linorytové matrici

Rytí se provádí pomocí rydel, nožků, či dlátek s různým tvarem profilu. Velikost motivu a formát matrice určují časový objem práce, většinou se však jedná o několikahodinovou přípravu jedné matrice.



Obr. 23/linorytová matrice

Obr. 24/linorytová matrice

Obr. 25/linoritová matrice

Pro tisk se využívají většinou barvy na olejové bázi, které se vyznačují dlouhou dobou schnutí. Tyto barvy se na matrici přenášejí pomocí válce, nebo látkového tampónu. Nabarvená matrice se následně položí na látku a pomocí tlaku – válcového lisu, nebo ručního lisu – se linorytový motiv obtiskne.



Obr. 26/proces tisknutí pomocí ručního lisu

Obr. 27/finální tisk

Pro svou bakalářskou práci jsem rovněž zvolila barvy na olejové bázi, jelikož jsem tiskla i na látky s olejovou povrchovou úpravou, která by vodou ředitelné barvy odpuzovala.



Obr. 28/nanášení barvy pomocí látkového tampónu

Obr. 29/tisk na látce s olejovou povrchovou úpravou

V případě tisků pouze na vymezenou část stříhu je třeba ohraničit tiskový prostor na látce tak, aby barva nepřesahovala na nežádoucí místa.



Obr. 30/Ohraničená místa na látce pomocí papírové lepicí pásky

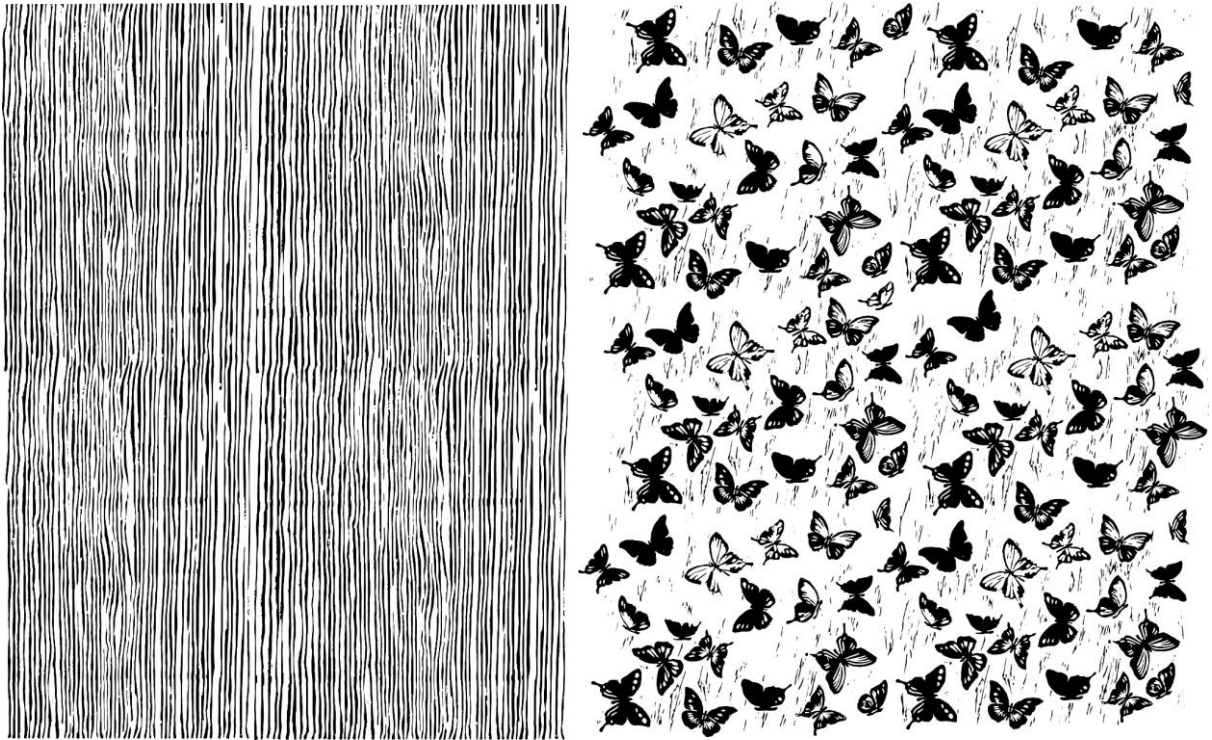
Ačkoliv barva zaschne do několika dnů, aktivní může zůstat i několik měsíců, proto se z praktických důvodů běžně tato technika na textilie nevyužívá. Zároveň je časově náročná a při velkovýrobě ji není možno využívat.

Pro tuto variantu jsem veškeré tisky, které jsem použila pro svou práci, připravila pro velkoplošný tisk, který lze tisknout ve vyšší náloži přímo na textilní metráž.

Nejdříve je nutné motiv vytisknout na papír v čistě černé barvě. Výsledné tisky se naskenují a v grafickém editoru se sken převede na vektor. Ten je možné upravit – odstranit nežádoucí chyby tisku, zvětšit/zmenšit, či znásobit a odmazávat. Z takového vektoru lze vytvořit tiskovou předpřípravu na jednobarevný i barevný soutisk. Vektorově zpracovaný motiv se tiskne pomocí sítotisku, nebo digitálního tisku, který je vhodný i pro materiály z přírodních vláken. Výsledek zajistí profesionální vzhled a zachová autentický charakter linorytu.



Obr. 31/Vektor připravený pro tisk



Obr. 32/Vektor připravený pro tisk na metráž

Obr. 33/Vektor připravený pro tisk na metráž

4.2.2 PLSTĚNÍ

Plstění je výtvarná technika, při které dochází k zaplétání vlněných vláken do požadovaného tvaru. Tohoto efektu lze docílit dvěma způsoby – mokrým, nebo suchým plstěním. Já jsem se pro svou kolekci rozhodla použít kombinovanou metodu.

Suchý princip plstění spočívá v propichování ovčí česané vlny, pomocí speciální plstící jehly, která má po své délce ostré „zoubky“, které rouno zatahují po směru vpichu jehly. Tímto vpichováním se česaná vlákna zaplétají a vlna zmenší svůj objem na pevnější tvar. Takto lze vlnu zaplétat i přímo do textile, což jsem se rozhodla využít pro svou bakalářskou kolekci.

Pro zaplštění do textile je důležité zvolit vhodnou vazbu látky. Žádoucí je taková, která není příliš hustě tkaná, tudíž nedochází k narušení vláken plošné textile. Já jsem zvolila směs viskózi a lnu, který je typický pro svou vzdušnost a volnější vazbu.

Mokrý princip plstění využívá schopnosti ovčí vlny, jejíž vlákna se ve vlhku natahují a za sucha se opět smršťují. Tímto lze docílit pevnějšího materiálu bez předešlého propichování, jako je např. filc.

Obdobu tohoto principu lze docílit pomocí mýdla a vody. Vylstěný tvar se silně namydlí a dlaní se po něm krouživým pohybem přejíždí, dokud nezpevní svou strukturu. Poté se nechá zcela vyschnout. Výsledný produkt je výrazně pevnější.



Obr. 34/Česaná ovčí vlna

Obr. 35/Proces plstění do textilie

4.3 NÁZEV ADOLESCENT

Název *ADOLESCENT* jsem zvolila především pro jeho význam, v souladu s odlehčenou shodou počátečních písmen a zkratky názvu ateliéru designu oděvu – ADO.

Slovo adolescent vychází z latinského *adolescens*, což v překladu znamená dospívající, či mladý. V českém jazyce nese stejný význam – označuje jedince ve věku mezi pubertou a dospělostí, tedy dorostence.

S významem slova adolescent koresponduje také myšlenka dospívání, která je obsažena ve výtvarných a uměleckých technikách využitých během zpracovávání kolekce bakalářské práce. Tyto techniky jsem se naučila v průběhu studia na střední škole SUŠG Jihlava.

V souladu se zvoleným názvem kolekce, je i název ateliéru oděvního designu na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, který je zkráceně zapisován jako ADO. Veškeré zkušenosti z oboru oděvního designu, které jsem získala a naučila se, byly právě během studia v tomto ateliéru.

5.1 První model

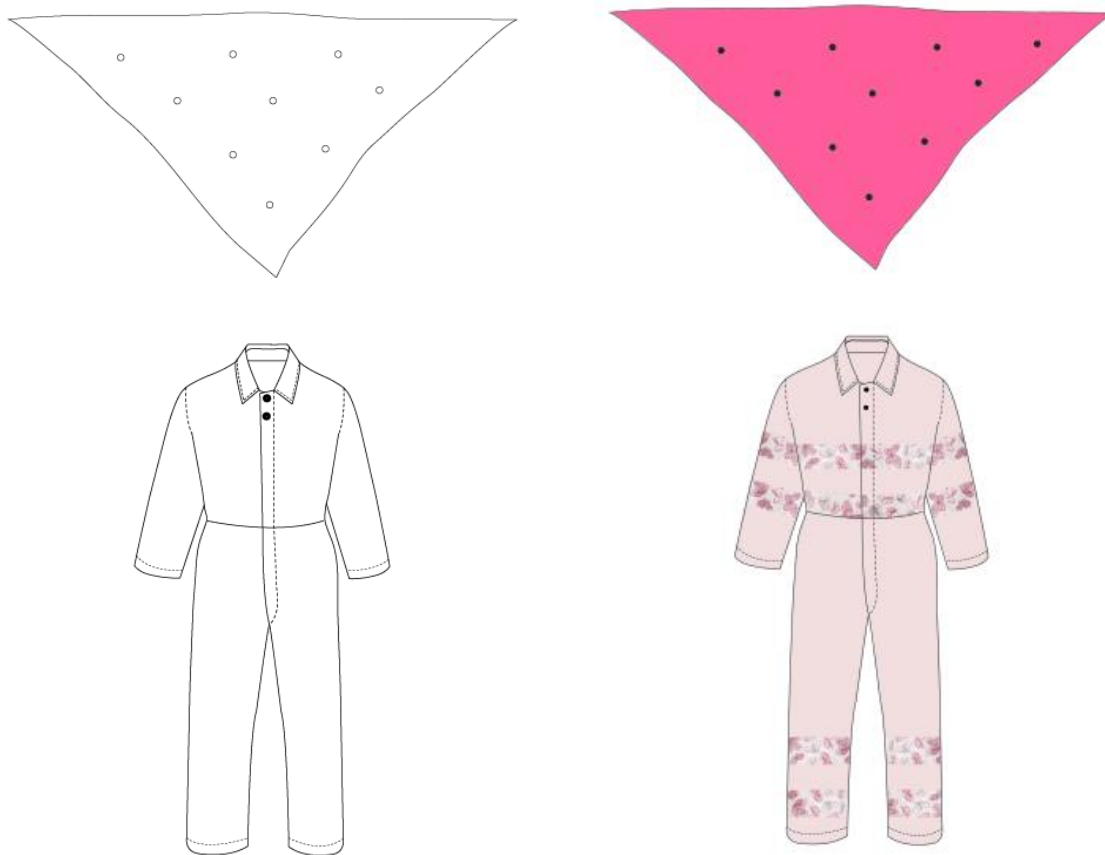
První model se skládá z overalu s dlouhým rukávem a šátku v nadměrné velikosti.

Základní střih šátku je ve tvaru trojúhelníku. Skládá se z předního a zadního dílu. Vnitřek šátku je vycpán vatelínem a je prošitý v bodových místech.

Šátek je zhotoven ze sytě růžového lněného plátna.

Overall se skládá z dvou předních horních dílů a sedla a ze dvou spodních dílů. Má jednořadové skryté zapínání na knoflíky a knoflíkové dírky. Průkrčník je zakončen límcem. Rukávy jsou hlavicové, dvoušvové a jemně tvarované, zakončeny manžetou na potahovaný knoflík a knoflíkovou dírku. Zadní díl se skládá z jednoho horního dílu a sedla a ze dvou spodních dílů.

Overall je zhotoven ze světle růžového plátna s olejovou povrchovou úpravou, které je potištěno přímým tiskem z linorytové matrice s motivem motýlů. Motiv je tištěn ofsetovou, starorůžovou barvou.



Obr. 37

5.2 Druhý model

Druhý model se skládá z košile s dlouhým rukávem a kalhot s lacllem a kšandami.

Košile se skládá z předního a zadního dílu a dvou bočních dílů, které jsou sešity vlnitou linií, která plynule přechází z předního dílu, na díl zadní. Toto stříhové řešení navazuje na semestrální úkol – Inovativní řešení rukávové hlavice – který jsem zkoumala v druhém ročníku. Košile má dlouhé rukávy zakončeny manžetou se zapínáním na potahovaný knoflík a knoflíkovou díрку. Přední díl má jednořadové skryté zapínání na knoflíky a knoflíkové dírky. Průkrčník je zakončen límcem. Na bočník dílech jsou dva třinácti centimetrové rozparky.

Košile je zhotovena ze smetanově bílého lněného/viskózového plátna, které je potištěno přímým tiskem z linorytové matrice, s motivem proužků. Motiv je tištěn ofsetovou, světle modrou barvou.

Kalhoty s lacllem a kšandami se skládají ze dvou předních dílů s bočními včleněnými kapsami a laclu. Zadní díl se skládá ze dvou zadních dílu s jednou jednovýpustkovou kapsou a zadního laclu, který drží kšandy. Zapínání je řešeno v délce boků na potahované knoflíky a knoflíkové dírky.

Kalhoty jsou zhotoveny z tmavě modrého lněného/vlněného plátna.



Obr. 38

5.3 Třetí model

Model se skládá z dlouhé kabát, pracovní rukavice a nadměrná cestovní taška.

Kabát se skládá ze čtyř předních dílů, dvou bočních dílů a předního sedla. Má jednořadové skryté zapínání na knoflíky a knoflíkové dírky. Průkrčník je zakončen límcem. Šev předního dílu plynule přechází do dvou lištových kapes – je zde uplatněn prvek vlnovky, který se objevuje i v druhém modelu. Rukávy jsou hlavicové, vyztuženy ramenní vycpávkou, dvoušvové a jemně tvarované, zakončeny manžetou na potahovaný knoflík a knoflíkovou díрку. Zadní díl se skládá ze třech zadních dílů, dvou bočních dílů a zadního sedla. Pas je přepásán páskem se zapínáním na potahovaný knoflík a knoflíkové dírky, protažený pasovými poutky. Kabát je nepodšitý.

Kabát je zhotoven z černého denimu s vyšší gramáží, který je prošíván žlutou denimovou nití.

Pracovní rukavice se skládají z dvou předních dílů a pěti zadních dílů.

Rukavice jsou zhotoveny ze stejného černého denimu, který je použit na kabát a rovněž jsou prošity žlutou denimovou nití. Stahují se na gumičku, která prochází černými kovovými průchodkami a stahují se kovovou brzdičkou.

Nadměrná cestovní taška se skládá z jednoho hlavního dílu a dvou bočních dílů. Kraje tašky jsou zakončeny paspulkou z sytě růžového lnu. Úchyty jsou zhotoveny z bavlněného popruhu, který obepíná celou délku tašky. Zapínání je na plastové zdrhovadlo.

Taška je zhotovena ze světle růžového plátna s olejovou povrchovou úpravou, které je potištěno přímým tiskem z linorytové matrice s motivem motýlů. Motiv je tištěn ofsetovou, starorůžovou barvou. Plátno je celoplošně vyztuženo lepidlovou podložkou s vyšší gramáží.



Obr. 39

5.4 Čtvrtý model

Čtvrtý model se skládá z vesty, košile s dlouhým rukávem a kraťasů.

Vesta se skládá ze čtyř předních dílů, které jsou spojené s dvoudílným kulatým límcem. Z vnitřní strany levého předního dílu je jedna jednovýpustková kapsa. Boční díly jsou staženy gumičkou, která prochází kovovými průchodkami a je zabezpečena brzdičkou. Zadní díl se skládá ze dvou dílů a sedla, které je přišito k límci. Vesta má nezačištěné okraje a je vycpaná vatelínem. Zapínání je na kovové zdrhovadlo.

Vesta je zhotovena z tmavě modrého plátna s olejovou povrchovou úpravou.

Košile se skládá z předního a zadního dílu a dvou bočních dílů, které jsou sešity vlnitou linií, která plynule přechází z předního dílu, na díl zadní. Toto stříhové řešení navazuje na semestrální úkol – Inovativní řešení rukávové hlavičky – který jsem zkoumala v druhém ročníku. Přední díl se skládá z šesti spodních dílů, dvou kapesních klop s potahovanými knoflíky, dvou spodních límců a předního sedla. Má jednořadové skryté zapínání na knoflíky a knoflíkové dírky. Průkrčník je zakončen límcem. Na bočních dílech jsou dva třinácti centimetrové rozparky. Zadní díl se skládá ze tří spodních dílů, jednoho spodního límce a sedla. Košile má dlouhé rukávy zakončené manžetou se zapínáním na potahované knoflíky a knoflíkové dírky.

Košile je zhotovena ze světle modrého bavlněného plátna, s vyšší gramáží.

Kraťasy se skládají ze dvou předních dílů s předním rozparkem na potahované knoflíky a knoflíkové dírky. Zadní díl se skládá ze dvou dílů. Kraťasy mají dva boční, třinácti centimetrové rozparky. Přední a zadní díly jsou všity do pasového límce, který je zaopatřen galonovou pruženkou.

Kraťasy jsou zhotoveny ze smetanově bílého lněného/viskózového plátna, které je potištěno přímým tiskem z linorytové matrice, s motivem proužků. Motiv je tištěn ofsetovou, světle modrou barvou.



Obr. 40

5.5 Pátý model

Pátý model se skládá ze saka a bermud.

Sako se skládá ze dvou předních dílů, které jsou tvarovány odševky. Má dámskou fazónou zasazenou do límce. Na levé straně má sako jednu lištovou náprsní kapsu a ve spodní části má dvě výpustkové kapsy s klopami. Rukávy jsou hlavicové, vyztužené ramenní vycpávkou, dvoušvové a lehce tvarované. Kraj rukávu je hladký, zakončený rozparkem zdobeným čtyřmi potahovanými knoflíky. Zapínání je na dva potahované knoflíky a knoflíkové dírky. Zadní část saka se skládá ze dvou zadních a ze dvou bočních dílů. Zadní díl má středový šev a dva otevřené rozparky v dolní části. Podsádka je celoplošně vyztužena lepicí základní podložkou. Sako je celoplošně podšito viskózovou podšívku.

Sako je zhotoveno ze smetanově bílého lněného/viskózového plátna, které je zdobeno ovčí česnou vlnou pomocí výtvarné techniky plstění. Plstěný motiv je ve tvaru medvídků, které korespondují s konceptem kolekce.

Bermudy se skládají ze dvou předních dílů. Zapínání je řešeno podkrytovým rozparkem se zdrhovadlem. Zadní díl má jednu jednovýpustkovou kapsu na pravé straně. Přední a zadní díly jsou všity do pasového límce s pasovými poutky, se zapínáním na potahovaný knoflík. Bermudy jsou celoplošně podšity viskózovou podšívku.

Bermudy jsou zhotoveny ze stejného materiálu jako sako a rovněž jsou zdobeny stejnou technikou a motivem.



Obr. 41

5.6 Šestý model

Šestý model se skládá z trika s krátkým rukávem a prošíváných džínů.

Triko je střiženo v nadměrné velikosti, s krátkým širokým rukávem, inspirovaným kimonovým střihem. Základní střih se skládá z předního a zadního dílu a dvou bočních dílů, které jsou sešity vlnitou linií, která plynule přechází z předního dílu, na díl zadní. Toto střihové řešení navazuje na semestrální úkol – Inovativní řešení rukávové hlavice – který jsem zkoumala v druhém ročníku.

Triko je zhotoveno ze světle růžového bavlněného úpletu, který je vhodnou volbou pro potisk, díky nepříliš silné elasticitě. Tisk je vytvořen přímým tiskem z linorytové matrice s motivem medvídka na střihové díly látky. Na jedno triko je třeba vytisknout tři tisky. Motiv je tištěn ofsetovou, tmavě modrou barvou.

Džíny se skládají ze dvou předních dílů s bočními včleněnými kapsami. Zapínání je řešeno podkrytovým rozparkem se zdrhovadlem. Zadní díl má dvě zadní kapsy. Přední a zadní díly jsou všity do pasového límce s pasovými poutky, se zapínáním na dva potahované knoflíky.

Džíny jsou zhotoveny z černého denimu s vyšší gramáží a jsou zdobeny prošíváním a stojní výšivkou žlutou denimovou nití, ve tvaru medvídka, který koresponduje s konceptem kolekce.



Obr. 42

III. PROJEKTOVÁ ČÁST

6 AUTORSKÁ KOLEKCE ODĚVŮ





































ZÁVĚR

Obrazy zpočátku vznikaly proto, aby evokovaly podobu něčeho nepřítomného. Postupně začalo být zřejmé, že obraz může přežít to, co znázorňuje, že může zachycovat, jak něco či někdo kdysi vypadal, a tím pádem i to, jak byl kdysi objekt zobrazení vnímán druhými lidmi. O něco později bylo za součást záznamu uznáno rovněž specifické vidění tvůrce. Obraz se stal záznamem, kterak X viděl Y. Takové pojetí bylo výsledkem rostoucího vědomí individuality, doprovázeného narůstajícím historickým vědomím.¹³⁴

Právě individuální způsoby vidění objektů a informací bez předsudků, či vlivů sociálních norem, dospělo k vzniku konceptuálního umění. V teoretické části si práce kladla za cíl zmapovat historii konceptuálních přístupů a jejich vlivu na ideu v umění. Představila tvorbu zvolených umělců a návrhářů, kteří se tímto přístupem zabývali a svým přístupem se zapsali do dějin umění.

Díky informacím z teoretické části mé bakalářské práce jsem získala přehled o rozsáhlých přístupech, kterými lze k umění přistupovat. Praktická část si tedy kladla za cíl objasnit a vizuálně zpracovat můj individuální způsob vidění.

¹³⁴ BERGER, John, 2016. *Způsoby vidění*. Praha: Labirynt. ISBN 978-80-87260-78-4. s. 8

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

- [1] Nevěsta a staří mládenci: Duchamp s Cagem, Cunninghamem, Rauschenbergem a Johnsem, 2013. In: *Vltava rozhlas* [online]. Praha: Český rozhlas [cit. 2021-02-23]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/nevesta-a-stari-mladenci-duchamp-s-cagem-cunninghamem-rauschenbergem-a-johnsem-5145156>
- [2] NIEDERLE, Rastislav, 2014. *Pojmy estetiky : analytický přístup. 2. přeprac. vyd. Brno: Masarykova univerzita. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. s. 112-124. ISBN 978-80-210-7131-5.*
- [3] Konceptuální umění, 2007. *Cojeco.cz* [online]. [cit. 2021-02-24]. Dostupné z: <https://www.cojeco.cz/konceptualni-umeni>
- [4] PROKOP, Vladimír, 2007. *Kapitoly z dějin výtvarného umění. Sokolov: O. K. SOFT. ISBN 8595637000179.*
- [5] Fluxus, 2007. *ArtMuseum.cz* [online]. Martina Glenn [cit. 2021-02-25]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=123
- [6] FRONTISI, Claude, 2005. *Obrazové dějiny umění. Praha: Knižní klub Euromedia Group. ISBN 80-242-1457-1.*
- [7] Konceptuální umění, 2009. *ArtMuseum.cz* [online]. Martina Glenn [cit. 2021-02-24]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75
- [8] Fluxus, © 2009 - 2021. *Milanknizak.com* [online]. Milan Knížák [cit. 2021-02-26]. Dostupné z: <http://www.milanknizak.com/251-fluxus/>
- [9] Konceptuální umění – postmodernistické tendence umění, © 2021. In: *SlidePlayer.cz* [online]. Miluše Vacková [cit. 2021-02-26]. Dostupné z: <http://slideplayer.cz/slide/2327299>
- [10] BROZMAN, Dušan, Emma HANZLÍKOVÁ a Klára VOSKOVCOVÁ, 2019. *Retina: Možnosti malby (1989-2019). Nadační fond 8mička. ISBN 978-80-907185-6-2.*

- [11] KRATOCHVÍL, Karel a Karel OUJEZDSKÝ, 2014. Hnutí Fluxus bylo důležitým mezníkem ve vývoji experimentálního umění. *Český rozhlas: Vltava rozhlas* [online]. [cit. 2021-02-26]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/hnuti-fluxus-bylo-dulezitym-meznikem-ve-vyvoji-experimentalniho-umeni-5086485>
- [12] JOHN CAGE, © 2021. *AAEP 1600: Art and Music since 1945* [online]. Department of Arts Administration, Education and Policy, The Ohio State University [cit. 2021-02-27]. Dostupné z: https://aaep1600.osu.edu/book/01_Cage.php
- [13] Destruovaná hudba, © 2009-2021. *Milanknizak.com* [online]. Mgr. Kamil Nábělek [cit. 2021-02-27]. Dostupné z: <http://www.milanknizak.com/195-hudba/220-destruovana-hudba/>
- [14] Video Art, © 2021. *The Art Story* [online]. THE ART STORY FOUNDATION [cit. 2021-03-02]. Dostupné z: <https://www.theartstory.org/movement/video-art/>
- [15] GALENSON, David W. *Conceptual revolutions in twentieth-century, ART*. Cambridge University Press. 2009. ISBN: 9780511804205
- [16] FOGGOVÁ, Marnie, 2015. *MÓDA: Úžasný příběh fenoménu*. Praha: Slovart. ISBN 978-80-7391-224-6.
- [17] MÁCHALOVÁ, Jana, 2002. *Módou posedlí: [čtení o módě 20. století]*. Břeclav: Moraviapress. ISBN 80-861-8147-2.
- [18] MORLEY, Jane, 2013. *Conceptual fashion: design, practice and process*. Masters by Research thesis. Queensland University of Technology.
- [19] Joe SAU, Yu HAU, 2018. *Creation of Conceptual Fashion Design Process Model*. *J Fashion Technol Textile Eng* 6:2. doi:10.4172/2329-9568.1000171
- [20] MATĚJČEK, Petr. ANTWERP SIX. *Euro.cz* [online]. [cit. 2021-6-27]. Dostupné z: <https://www.euro.cz/archiv/antwerp-six-821639>.

- [21] The surreal fashion of Elsa Schiaparelli. *YouTube* [online]. Victoria and Albert Museum [cit. 2021-6-28]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Chnd04WsPfk>.
- [22] HRUBÁ, Věra, 2000. *Tvůrci světové módy*. [Plzeň]: Nava. ISBN 80-721-1040-3.
- [23] 2003. *Móda z dějin odívání 18., 19. a 20. století: sbírka Kyoto Costume Institute*. Kolín nad Rýnem: Taschen. ISBN 3-8228-2624-3.
- [24] FOSTER, Bliss. Understanding Hussein Chalayan. *YouTube* [online]. [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=f63dhprbxME>.
- [25] MCQUEEN, Alexander, © 2021. Savage Beauty. *Victoria and Albert Museum* [online]. [cit. 2021-6-30]. Dostupné z: <https://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/>.
- [26] HauteLeMode, 2018. Alexander McQueen's Final Collections. *YouTube* [online]. [cit. 2021-6-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vnMIDF5-yDs>.
- [27] JONES, Terry, Susie RUSHTON a James ANDERSON, 2006. *Fashion Now*. Taschen. ISBN 3822842788.
- [28] ANDERSON, James, 2019. 20 things you need to know about Martin Margiela. *I-D* [online]. [cit. 2021-7-10]. Dostupné z: https://i-d.vice.com/en_uk/article/bjwkj8/20-things-you-need-to-know-about-martin-margiela
- [29] MARTIN MARGIELA: FASHION'S INVISIBLE SUPERSTAR, 2011. *Independent* [online]. [cit. 2021-7-11]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/martin-margiela-fashion-s-invisible-superstar-868562.html>

- [30] FOSTER, Bliss, 2019. Margiela Runway History: Fall 1989. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8wUfNLU19xU&t=5s>
- [31] FOSTER, Bliss, 2019. Margiela Runway History: Spring 1989. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=sMzRnCaNe0c>
- [32] FOSTER, Bliss, 2020. Margiela Runway History: Fall 1994. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BLiOi9jgo6E>
- [33] FAN, Elliot. The Dress that Transform: Hussein Chalayan. *Courageous expectations* [online]. [cit. 2021-7-13]. Dostupné z: <https://courageousexpectations.wordpress.com/2015/10/25/the-dress-that-transform-hussein-chalayan/>
- [34] FOSTER, Bliss, 2020. Margiela Photocopied Clothes: Spring 1996. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-13]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUEyZIFfi7I>
- [35] FOSTER, Bliss. The Jacket that Defined Margiela: Spring 1997. *YouTube* [online]. [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=E4hN0nH5Jrk>
- [36] BLÁHOVÁ, Šárka. Lenka Vacková: Ironie na módu. *CZECH DESIGN* [online]. [cit. 2021-7-16]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/lenka-vackova-ironie-na-modu>
- [37] Milan Knížák, ©2006–2020. *Artlist* [online]. Praha: Centrum pro současné umění [cit. 2021-7-20]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/milan-knizak-526/>
- [38] BALÍČKOVÁ, Anna, 2013. Hana Zárubová předvedla kolekci Work in Progress. *Design Mag* [online]. [cit. 2021-7-20]. Dostupné z: <https://www.designmag.cz/moda/40056-hana-zarubova-predvedla-kolekci-work-in-progress.html>

- [39] BERGER, John, 2016. *Způsoby vidění*. Praha: Labirynt. ISBN 978-80-87260-78-4.
- [40] Duchampova fontána. *Divadlo Petra Bezruče* [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <http://www.bezrucic.cz/hra/limonada/>
- [41] Obrazem: Umělecká díla, která vyvolala skandál, © 2006. *Týden.cz* [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/obrazem-umelecka-dila-ktera-vyvolala-skandal_452416.html
- [42] Současné umění, 2014. *IS MUNI: Instituce zprostředkující umění* [online]. [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1441/jaro2014/ZS1BP_VVP3/um/soucasne_umeni_objekty_a_instalace.pdf
- [43] PŘÍKAZKÁ, Karolína, 2011. *Kosuthova teorie konceptuálního umění*. Brno. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita v Brně. Vedoucí práce Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

Obr. Obrázek

Např. Například

SEZNAM OBRÁZKŮ

- [1] DUCHAMP, Marcel. Fontána. In: *ArtsLife* [online]. [cit. 2021-02-26]. Dostupné z: <https://artslife.com/2014/06/27/toilenniale-giappone-oita-duchamp/>
- [2] DUCHAMP, Marcel. Boîte-en-valise: "Krabice v zavazadle." In: *Christies* [online]. [cit. 2021-02-26]. Dostupné z: <https://www.christies.com/features/5-Minutes-with-Marcel-Duchamps-La-Boite-en-Valise-9416-3.aspx>
- [3] GEORGE, Maciunas. Fluxus Yearbox 2. *Obrazové dějiny umění*. Praha: Knižní klub Euromedia Group. ISBN 80-242-1457-1.
- [4] SCHIAPARELI, Elsa, 2021. Cravat. *Victoria and Albert Museum* [online]. London [cit. 2021-6-28]. Dostupné z: <https://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/>
- [5] SCHIAPARELI, Elsa a Salvador DALI, © 2021. Shoe Hat. *Victoria and Albert Museum* [online]. London [cit. 2021-6-28]. Dostupné z: <https://www.vam.ac.uk/articles/surrealism-and-design>
- [6] MCQUEEN, Alexander, 2020. Spring/Summer 1999. *AnOther magazine* [online]. [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/12273/a-rare-collection-of-archive-alexander-mcqueen-rr-auctions-ruti-danan>
- [7] CHALAYAN, Hussein, 2019. Coffee Table Dress. *AnOther magazine* [online]. [cit. 2021-7-1]. Dostupné z: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11507/hussein-chalayan-best-shows-coffee-table-dress-airplane-dress-led-dress>
- [8] LEIBOVITZ, Annie, 2019. The Maison Martin Margiela team in 2008, with an empty seat for Martin Margiela. *Vogue* [online]. [cit. 2021-7-11]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/article/martin-margiela-in-his-own-words-documentary>
- [9] STOOPS, Ronald, 2013. Maison Martin Margiela: First jacket. *Tumblr* [online]. [cit. 2021-7-12]. Dostupné z: <https://ankosv.tumblr.com/post/28569586341/first-jacket-maison-martin-margiela-spring-summer>
- [10] STOOPS, Ronald. Maison Martin Margiela: Tabi Boot. *Fashion moves forward* [online]. [cit. 2021-7-12]. Dostupné z: <https://fashionmovesforward.com/articles/2019/11/brief-history-of-the-tabi-boot>

- [11] BORRELLI-PERSSON, Laird, 1997. Maison Margiela: Fall 1997. *Vogue* [online]. [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1997-ready-to-wear/maison-martin-margiela>
- [12] Milan Knížák, ©2006–2020. *Artlist* [online]. Praha: Centrum pro současné umění [cit. 2021-7-20]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/milan-knizak-526/>
- [13] VACKOVÁ, Lenka, © 2018. Fast or Last. *Lenka Vacková* [online]. [cit. 2021-7-15]. Dostupné z: <https://www.lenkavackova.com/index.php/portfolio/fast-or-last/>
- [14] Dětské triko, zdroj: vlastní archiv
- [15] Dětské rukavice, zdroj: vlastní archiv
- [16] Dětská kabelka, zdroj: vlastní archiv
- [17] Skládací hra, zdroj: vlastní archiv
- [18] Fotodeník, zdroj: vlastní archiv
- [19] Barevnice, zdroj: vlastní archiv
- [20] Autorské tričko: inovativní řešení rukávové hlavice, 2020, zdroj: vlastní archiv
- [21] Materiály, zdroj: vlastní archiv
- [22] Úhlová kresba na linorytové matrici, zdroj: vlastní archiv
- [23] Linorytová matrice, zdroj: vlastní archiv
- [24] Linorytová matrice, zdroj: vlastní archiv
- [25] Linorytová matrice, zdroj: vlastní archiv
- [26] Proces tisknutí pomocí ručního lisu, zdroj: vlastní archiv
- [27] Finální tisk, zdroj: vlastní archiv
- [28] Nanášení barvy pomocí látkového tamponu, zdroj: vlastní archiv
- [29] Tisk na látce s olejovou povrchovou úpravou, zdroj: vlastní archiv
- [30] Ohraničená místa na látce pomocí papírové lepicí pásky, zdroj: vlastní archiv
- [31] Vektor připravený pro tisk, zdroj: vlastní archiv

- [32] Vektor připravený pro tisk na metráž, zdroj: vlastní archiv
- [33] Vektor připravený pro tisk na metráž, zdroj: vlastní archiv
- [34] Česaná ovčí vlna, zdroj: vlastní archiv
- [35] Proces plstění do textilie, zdroj: vlastní archiv
- [36] Finální line-up, zdroj: vlastní archiv
- [37] První model, zdroj: vlastní archiv
- [38] Druhý model, zdroj: vlastní archiv
- [39] Třetí model, zdroj: vlastní archiv
- [40] Čtvrtý model, zdroj: vlastní archiv
- [41] Pátý model, zdroj: vlastní archiv
- [42] Šestý model, zdroj: vlastní archiv

SEZNAM PŘÍLOH

Flash disk