

Oděv inspirovaný přírodními motivy

Eva Svítková

Diplomová práce 2009



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav produktového designu
akademický rok: 2008/2009

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Eva SVÍTKOVÁ**
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design - Design oděvů**

Téma práce: **Kolekce oděvů inspirovaná přírodními motivy**

Zásady pro vypracování:

Výtvarné zpracování a realizace vybraných finálních návrhů, cca 8-12 ks modelů. Technická a teoretická příprava projektu, sběr potřebných informací o vytvoření práce dle zadaných parametrů. Celou práci také odevzdat na CD v elektronické podobě.

Prostudování a analýza dostupných materiálů a informací, vlastní závěry.

Rozsah práce:

Výtvarné řešení designu oděvu ve variantách, finální řešení, výběr materiálu, stříhové řešení, realizace vybraných oděvů, vytvoření dokumentace.

Deset stran textu na téma teoretické části, cca 20 stran přípravné skicy a fotodokumentace, vše formát A4. Odevzdejte ve 3 stejnopisech, min. 1 kus v pevné vazbě.

Rozsah práce: viz. zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

Thomas Hauffe – Design, malá encyklopedie, naklad. Computer press Brno, ISBN – 802510284, 2004

Lakshmi Bhaskaranová – Podoby moderního designu, naklad. Slovart Praha, ISBN – 8072098640, 2007

Zdeno Kolesár – Kapitoly z dějin designu, naklad. VŠUP Praha, ISBN – 8086863034, 2004

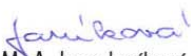
Jan Kaplický – Album, naklad. Labyrint Praha, ISBN – 8085935643, 2005

<http://www.artmuseum.cz/>

<http://cs.wikipedia.org/>

Vedoucí diplomové práce: ak. mal. Šárka Šišková
Ústav produktového designu
Datum zadání diplomové práce: 1. prosince 2008
Termín odevzdání diplomové práce: 11. května 2009

Ve Zlíně dne 28. února 2009


doc. Mgr. Jana Janíková, ArtD.
pověřená děkanka




ak. mal. Šárka Šišková
ředitel ústavu

ABSTRAKT

Příroda je pro mě symbolem krásy a věčným zdrojem inspirace. Každý den pozoruji její fascinující barevné proměny. Proto je i moje diplomová práce, dámská kolekce oděvů, založena na motivech vycházejících z přírody.

Chtěla jsem vytvořit originální kolekci, která by byla silná jak obsahově, tak i formálně a která by mě samotnou obohatila novými zkušenostmi a poznatky. Proto jsem nejprve navrhla vlastní vzor, který jsem použila jako potisk na textilií. Ta se stala základním jednotlivým prvkem celé kolekce. Celkovou koncepci jsem se snažila podtrhnout také střihy a tvarem jednotlivých modelů.

Teoretická část popisuje období, v nichž se nechali designéři a umělci inspirovat přírodou. V praktické části se podrobně zabývám realizací kolekce, která je zdokumentovaná v přílohách.

Klíčová slova: příroda, inspirace, organický design, biomorfismus, secese, tisk

ABSTRACT

For me the nature is symbol of beauty and eternal source of inspiration. I see its fascinating full-color metamorphoses everyday. That's why it is my thesis-women collection of clothes based on natural motives.

I wanted to create original collection strong in abstract and also in form which would fortify me with new experiences and pieces of knowledge. First I made my own design of printing. It became basic integral element of whole collection. I of course tripped whole concept with shapes and cuts of clothes.

Theoretic part describe periods when designers and artists take inspiration of nature. In practical part I closely get engaged in realization of collection, which is documented in appendices.

Key words: nature, inspiration, organic design, biomorphism, secession, print

PODĚKOVÁNÍ

Moje poděkování patří zejména vedoucí ateliéru designu oděvů akademické malířce Šárce Šiškové, a to za odborné vedení diplomové práce, za cenné rady a tříletou spolupráci. Za oponenturu děkuji též panu Vlastimilu Vodákovi. Svě rodině a přátelům bych chtěla poděkovat za trpělivost a podporu nejen psychickou, ale i finanční.

OBSAH

ÚVOD	7
I TEORETICKÁ ČÁST	8
1 PŘÍRODA JAKO INSPIRACE	9
2 POJMY, HISTORIE A SOUČASNOST	10
2.1 POJMY	10
2.2 SECESE (ART NOUVEAU)	10
2.3 NÁVRAT K PŘÍRODNÍM MOTIVŮM V POVÁLEČNÉM OBDOBÍ	12
2.3.1 Organický design	13
2.3.2 Biomorfní moderna	14
2.3.3 Skandinávský design	16
2.4 ORGANICKÝ DESIGN DNES - JAROSLAV VĚTVIČKA, LUIGI COLANI.....	18
II PRAKTICKÁ ČÁST	21
3 KONCEPT KOLEKCE	22
4 TVORBA POTISKOVÉHO VZORU NA LÁTKU	23
4.1 INSPIRACE K VÝBĚRU ZÁKLADNÍHO MOTIVU	23
4.2 VÝBĚR MOTIVU	24
4.3 ZPRACOVÁNÍ MOTIVU NA VZOR.....	24
4.4 TISK	28
5 POPIS KOLEKCE	29
5.1 BAREVNOST	29
5.2 POUŽITÉ MATERIÁLY	30
ZÁVĚR	31
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	32
SEZNAM OBRÁZKŮ	33
SEZNAM PŘÍLOH	34

ÚVOD

Člověk je stejně jako ostatní živí tvorové součástí přírody. Jako jediný byl ale obdařen rozumem a také schopností tvořit. Svět kolem nás se vyvíjí a mění a neuvěřitelnou rychlostí. Prochází neustálým procesem obnovy, který nejsme s to postřehnout. Uvěznění v této hektické době, masírování „mediální realitou“, svázání vlastními stereotypy zapomínáme, že kolem nás je spousta krásných věcí. Nejdokonalejší z nich vytvořila příroda.

Člověk nemůže svými vlastnostmi přírodu nikdy překonat, ale může se z ní učit, inspirovat se její rozmanitostí, barevností. Je důležité vytvářet krásné, jednoduché, mnohotvárné a barevné věci, které nám přinesou radost ze života a užitek. Věci krásné jako příroda sama.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 PŘÍRODA JAKO INSPIRACE

Příroda a její dokonalé formy byly pro lidstvo inspirací odedávna. Učili se z ní a stále se k ní vraceli všichni významní myslitelé jako Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarotti, Johannes Kepler, Gallileo Gallilei a další. Většina zásadních vynálezů má svůj prazáklad v přírodě. Také v moderním designu, umění a architektuře se objevuje několik směrů a hnutí, které si vzali přírodu za svůj vzor. Tyto směry se často navzájem prolínají a ovlivňují mnoho současníků.

Neexistuje jednotné pojetí přírody. Její významy jsou stejně rozmanité, jako její formy. Pro mnoho designérů a umělců na konci 19.století, symbolizovala příroda svobodu, spontánnost a krásu. Díky jejímu neomezenému množství estetických možností plných symbolů a metafor také představovala model a inspiraci, jenž usnadňovali zavržení ustálených tradicí nebo znovuzkříšených historismů. Příroda byla i jakýmsi protijedem vůči neosobní a silně standardizující technice. Avšak spousta výrobků, které měly svou inspiraci zakořeněnou v přírodě byly často účelové, strukturálně logické a ukazovali inovace ve formách i materiálech. Stejně jako před sto lety, je toto pravdivé i dnes.

2 POJMY, HISTORIE A SOUČASNOST

2.1 Pojmy

V literatuře týkající se designu a umění se v návaznosti na inspiraci přírodou setkáváme s dvěma základními pojmy - biomorfismus a organický design (popř. organická abstrakce).

Narozdíl od organického designu, který je udáván přírodou a pokouší se zachytit a použít její abstraktní esence, biomorfismus často přesně kopíruje a překrucuje formy nalezené ve světě přírody a užívá je spíše jako dekorativní prvek. Každý z těchto pojmů souvisí s určitými časovými údobími. Biomorfismus není charakteristický pouze pro styly 20. století, ale lze jej najít ve stylech a slozích dávno minulých, a to například v baroku nebo rokoku. Dále jej nacházíme secesi, art decu a zejména pak v polovině 20. století, kdy dochází k jeho „znovuzrození“. Pojem organický design byl formulován daleko později. Jeho vznik je spojen s výtvarnými, architektonickými a designérskými tendencemi 30. let 20. století. Tento pojem je užíván i v současnosti.

Slova organický a biomorfní lze od sebe jen těžko oddělit, dá se s nimi zacházet v podstatě jako se synonymy.

2.2 Secese (Art nouveau)

Jak jistě všichni víme, že secese byla posledním univerzálním slohem, který se prosadil v 90. letech 19. století v Evropě i ve Spojených státech. Secese se jako „nové umění“ projevila nejen v architektuře, výtvarném umění, designu, módě, ale utvářela celkový životní styl doby. Toto reformní hnutí odmítalo akademismus, zavrhovalo kopírování historických slohů, vcelku se nevyhýbalo využití strojů a moderních materiálů, které přineslo období industriální éry (železo a ocel ve stavebnictví, nové chemické sloučeniny ve výrobě skla a keramiky atp.), novou realitu průmyslové civilizace v plné šíři ovšem neakceptovala.

U secese lze vysledovat zřetelnou návaznost na hnutí Arts and Crafts. Kritizovala negativní důsledky globální industrializace a celkově se orientovala na náročné umělecké řemeslo pracující s kvalitními a drahými materiály. Rezignovala však už na utopistickou ruční výrobu každého užitkového předmětu. V období ekonomické prosperity se zaměřila na střední a vyšší vrstvy společnosti, které byly do umění ochotny investovat nemalé prostředky.

V období od roku 1895 do první světové války vznikala secese v mnoha evropských zemích pod různými názvy. V Anglii to byl *decorative style*, v Německu *Jugendstil*, v Belgii a Francii se secese nazývala *art nouveau* – podle stejnojmenných obchodů s bytovými doplňky, v Rakousku se ujal název *Sezessionsstil*. Byly to v podstatě odtržené skupiny umělců (něm Sezession=odtržení, odloučení), obchody, dílny a časopisy, které pojily pokrokové myšlenky týkající se tvorby. Města, v nichž se tato hnutí zrodila představovala známá centra secese.

Přestože secese nechtěla za žádnou cenu kopírovat historické slohy, minulost tvořila neodmyslitelnou část jejich inspiračních pramenů. Integrovala v sobě prvky gotiky, rokoka, čerpala i z exotických kultur. Především ale secesní ornamentika souvisela se světem přírody. Lze v ní vysledovat proudy, které se inspirovaly čistě přírodními motivy (lekníny, linie labutího krku, hmyz, zvlněné ženské vlasy apod.) a využívaly jejich symbolický obsah; proudy, kde se neklidné, organicky zaoblené linie, stylizované rostlinné formy, stonky a úponky květin staly ornamentem. Jiný směr secese, který byl oblíbený zejména v Anglii se inspiroval spíše geometrizujícími formami, které pocházely z japonského umění. Německá a skandinávská secese se pro změnu inspirovala lidovými zdroji, pokrokem ve vědě a technologiích, přičemž překvapovala svou moderností a jednoduchostí formy. Jako u každého stylu designu existovaly výjimky z pravidla. Někteří návrháři ve své práci zaoblené a rovné linie kombinovali.

„Nové ornamenty byly rychle přeneseny do architektury, výroby nábytku a ostatních oblastí tvorby, protože představitelé secese usilovali o překonání hranice mezi volným a užitým uměním. Umělci měli tak navrhnout šperky, tapety, látky, nábytek, nádobí atd. V reakci na průmyslově hromadně vyráběné zboží si secese dala za úkol kompletně umělecky propracovat všechny oblasti života. Místnost byla pojímána jako „Gesamtkunstwerk“, ornament sloužil jako tmelící článek. Přitom však neměl být aplikován v historismu libovolně, ale měl organicky vyrůstat z konstrukce a funkce konkrétního předmětu.“ [Hauffe 2004: 44,45]

Jmen a děl, která jsou spojena s obdobím secese je nepřeberné množství, nelze však zapomenout na malíře Gustava Klimta, který stál u zrodu secese ve Vídni nebo českého výtvar-

nika Alfonse Muchu, který se proslavil především tvorbou originálních plakátů zosobňujících krásu žen. Tyto plakáty byly svým pojetím natolik unikátní (silně dekorativní, strhující svou propracovaností a symbolickým poselstvím), že se jim začalo říkat „styl Mucha“. Svým pojetím zůstaly natolik kosmopolitní a nadčasové, že zdobí i dnes příbytky lidí po celém světě. V architektuře je nutné zmínit Victora Hortu, který vytvořil první a nejvýznamnější příklad secesní architektury – dům Tasselových (1893, Brusel), Hectora Guimarta známého svými pařížskými vstupy do metra (1900) nebo Španěla Antonia Gaudího, který je jedním z nejvýznamnějších novodobých architektů. Příkladem jeho osobité architektury je například monumentální katedrála Sagrada Família nebo palác Güell v Barceloně. Ve sklářství se prosadily Emile Gallé, či Louis Komfort Tiffany.



Obr. 1. Victor Horta – Dům Tasselových



Obr. 2. Svítidlo z dílny Emile Galop

2.3 Návrat k přírodním motivům v poválečném období

Období po skončení druhé světové války bylo charakterizováno úsilím o zabezpečení trvalého míru ve světě a také snahou o rychlou obnovu válkou zničeného hospodářství. První cíl se zcela naplnit nepodařilo. Poválečnou euforii přibrzdila studená válka, spuštění želez-

né opony a hrozba nukleární války, jejíž hrozba vytvářela mezinárodní napětí v celé druhé polovině 20.století. Hospodářská obnova však proběhla poměrně rychle. „Design náhražkových materiálů a úsporných opatření“ začal zejména ve vyspělých zemích Západu těžit z expanze průmyslu. Západoevropské země začaly prožívat neobyčejný ekonomický růst. Spojené státy využily toho, že byly na rozdíl od Evropy méně zasažené válkou a dále zvýšily svůj ekonomický a technický náskok z meziválečného období. Američané vstoupily do éry „konzumního ráje“. Design z USA a jeho komerční potenciál se prostřednictvím komunikačních kanálů a hollywoodských filmů šířil do celého světa. Amerikanizace přinesla spoustu technických vymožeností a novinek, rozvoj konzumního životního stylu, který byl zákonitě provázený novými estetickými požadavky. Přestože design 50. let je dnes obvykle prezentován jako ucelený styl, ve skutečnosti je spojením mnoha různorodých proudů, vázaných na společenskou, politickou a kulturní situaci jednotlivých zemí, jejich tradice, rozvoj průmyslu a obchodu, postavení designu ve výrobě, ale i na specifika tvorby konkrétních designérů.

V tomto období se mj. prosazují nové formy, které nahrazují meziválečný hranatý geometrismus svými oblými, měkkými a nepravidelnými tvary, které jsou inspirovány přírodou. V tomto kontextu mluvíme zejména o proudech biomorfni moderny a organické abstrakce (organického designu), které se prosadily jak v umění, tak i v nejběžnější produkci. Padesátá léta jsou však také charakteristická nástupem skandinávského designu, jenž dokázal úspěšně spojit moderní výraz národními tradicemi.

2.3.1 Organický design

Ve 30. letech vlivem silícího tlaku nacismu emigrovalo spousta příslušníků architektonické a designérské moderny z Evropy do USA. Zde se jako alternativa bauhausového pravoúhlého geometrismu začalo uplatňovat odlišné tvarosloví.

„Louis Mumford už v roce 1934 konstatoval, že „organické začíná dominovat nad strojovým a organická forma nahrazuje mechanickou“. Architekt a výtvarník Frederic Kieser v roce 1935 navrhl sérii nábytku oblých tvarů, připomínajících soudobou volnou tvorbu Hanse Arpa a dalších surrealistických umělců. Koncem 30. let to byl přímo sochař Isamu Noguchi (Američan japonského původu), kdo paralelně s volnými sochařskými kreacemi realizoval nábytek organických tvarů. Podobné tvarové cítění se však ve stejné době rodilo i v Evropě.“ [Kolesár 2004: 85]

Organický design zpopularizoval v již prvních desetiletích 20. století Frank Lloyd Wright a Charles Rennie Macintosh. Jejich základní myšlenkou bylo, že by prvky, jako je nábytek apod., měly být jak vizuálně, tak i funkčně propojeny s interiérem i budovou jako celkem. Dále byli přesvědčeni, že i budovy by měly vyjadřovat zvláštní vztah ke svému bezprostřednímu okolí, a to nejen svou strukturou, ale i použitím materiálů nebo barvou.

„Ačkoliv byla představa integrace a přírody tomuto přístupu vlastní, nebyla nezbytně vyjádřena esteticky a použití organických tvarů nebylo v této době běžným jevem. Teprve po uplatnění myšlenky organicismu v designu do něj poprvé pronikly plynulé, ergonomické linie, které charakterizují organický design, jak jej známe dnes.“ [Bhaskaranová 2007: 146]

Později to byl finský architekt Alvar Aalto, kdo věřil, že používání přírodních materiálů je prostředkem k oslovení jak funkčních, tak i psychologických potřeb uživatele. Díky jeho nábytkové tvorbě a tvorbě Bruna Mathssona se ve 30. letech pojem organický design opravdu vžil.

Jeho filozofii zastávali i návrháři jako Charles a Ray Eamesovi. V roce 1940 se v New Yorku uskutečnila soutěž a výstava s názvem Organický design v zařizování domácnosti. Tuto akci, jejímž vedením byl pověřen Elliot Fette Notes, pořádalo Muzeum moderního umění v New Yorku. Cílem bylo předvést nábytek a vybavení, jejichž materiály či design byly organického charakteru. Oživení organického designu bylo možné spatřit také při otevření Londýnského muzea designu v devadesátých letech 20. století.

Pojem organický design znamenal v době svého vzniku spíše celistvost a přirozenost (jednotu architektury a prostředí) než konkrétní formy inspirované světem organické přírody. Proto je lepší použít pro design z období 50. let 20. století jednoznačnější označení „biomorfní moderna“, přestože ani biomorfní tvary nebyly pokaždé inspirovány živočichy a rostlinami.

2.3.2 Biomorfní moderna

Ve 40. letech se biomorfní moderna zformovala jako proud v designu a architektuře, který po vzoru funkcionalismu odmítal ornament a respektoval přímou podmíněnost formy užitkového předmětu jeho funkcí, ale hranatou geometrii nahradil sochařsky cítěnými organic-

kými formami, v nichž využil potenciál linie a tvaru. Z těchto forem lze vysledovat evidentní vazby na soudobou sochařskou a malířskou tvorbu.

Sochy Hanse Arpa či Henryho Moora, které si získaly velkou oblibu se zjevně podobají přírodním tvarům mušlí, kostí a oblázků. V roce 1937 napsal Henry Moore, že „existují univerzální tvary, jimž jsou všichni podvědomě nakloněni a na něž reagují, pokud je kontrola jejich vědomí nezastaví“. Tato slova zasáhla i další umělce a také celou generaci návrhářů nábytku v USA, Skandinávii a Itálii. Zatímco pro sochaře byla rozhodujícím inspiračním zdrojem příroda, návrháři čtyřicátých a padesátých let považovali za stěžejní oblé, volně plynoucí tvary soch, které vnímali coby prostorové kresby.



Obr. 3. Socha Henryho Moora

Důležitým ohniskem šíření biomorfismu se stala Cranbrook Academy of Art v Bloomfield Hills v americkém státě Michigan, kterou v té době řídil finský architekt Eliel Saarinen. Mezi nejvýraznější osobnosti v kontextu světového designu a architektury, které odsud vzešly patřily: Eero Saarinen, Charles a Ray Eamesovi, Harry Berylia a Florence Schust-Knollová. Cranbrook Academy podporovali producenti, firmy Herman Miller a Knoll International. Pomáhali mnoha návrhům dostat se do průmyslové sériové výroby a následně se stali nejvýznamnějšími producenty moderního nábytku.

Eero Saarien a Charles a Ray Eamesovi razili cestu ve výrobě nábytku používáním umělých hmot. Pro 50. léta se stal charakteristický zejména široký nástup nových plastů (PVC, polyethylen, polyester, umakart, a další), které byly vyvinuty v souvislosti s válečnými požadavky. Podle návrhů Charlese Eamese vyráběla firma Herman Miller ze směsi sklo-laminátu a polyesteru křesla s typickými mušlovitými sedáky, která v sobě spojovala krásu a pohodlí. Plasty nabídly možnosti pestré barevnosti a atraktivní povrchové úpravy. Plasty byly často vzájemně kombinovány s materiály, jako je hliník nebo překližka.



Obr. 4. Charles a Ray Eamesovi – ležadlo La Chaise

Dalším z významných představitelů a vyznavačů biomorfismu byl Ital Carlo Mollino, který se proslavil především expresivně zohýbaným nábytkem z vrstveného dřeva. Kromě nábytku však navrhoval letadla, závodní automobily a v neposlední řadě také architekturu a módu. Jeho velkým vzorem byl Antonio Gaudí.

2.3.3 Skandinávský design

Skandinávský design, pro něhož byla padesátá léta dekádou impozantního vzestupu, se také jistým způsobem přiklání k přírodě. Jeho specifika byla podmíněna historickými souvislostmi. Řídké osídlení způsobilo zaostávání industrializačních procesů, nevlídné klimatické podmínky a protestantské tradice zapříčinily přísnost, strohost, celkovou dostupnost a jednoduchost skandinávské produkce, která byla orientována především na inte-

riérovou tvorbu. Náročné podmínky také předurčily partnerský vztah k přírodě a úctu přírodním materiálům (hlavně dřevu). Skandinávský design však dokázal tohle všechno obrátit ku vlastnímu prospěchu. Do moderní užitkové tvorby se podařilo integrovat tradici řemeslné výroby, která se udržela, a ta si i v kontextu sériové výroby udržela punc dotyku lidské ruky. Skandinávský design se snažil dodržovat jednotu funkce a formy spolu se zachováním pravdivosti materiálu. V zásadě nevyklučoval dekoraci, ta se však uplatňovala jen pro podtržení přirozené krásy materiálu.

Jednotlivé severské země rozvíjely různé disciplíny užitkové tvorby na základě odlišných tradic. V poválečné době se dostal na výsluní zejména design Finský a Dánský, Švédsko získalo důležité postavení v oboru skla.

Finsko zastupoval především nestor skandinávské architektury Alvar Aalto, který si roce 1935 založil nábytkářskou firmu Artek. Další ústřední postavou je Tappio Wirkkala, jehož design užitkových předmětů ze skla, dřeva, porcelánu, kovů je krásným příkladem skandinávské filozofie užitkové tvorby.



Obr. 5. Tappio Wirkkala – design

Na podobě skandinávského designu se také významně podíleli dánské návrháři nábytku, jako Hans Wegner, který měl vynikající cit pro kombinování různých materiálů nebo Andre Jacobsen, který byl autorem nejprodávanější židle desetiletí. Ten prezentoval svoje cítění blízké biomorfni moderně tak, že v mnoha obměnách postupně rozvíjel původní design své židle Mravenec z tvarované překližky (1952). Za zmínku stojí také návrhář skla a porcelánu Henning Koupel, který se asi nejvíce z dánských designérů ztotožnil s proudem biomorfni moderny.

2.4 Organický design dnes - Jaroslav Větvička, Luigi Colani

„Dnes žijeme ve společnosti s velkými možnostmi výběru, jsme obklopeni výrobky, jejichž schopnost přesahovat svou funkci vytvořila svět pod vládou estetiky poháněný konzumností. Ve věku, kdy se zboží spíše vyměňuje za nové, než aby se opravovalo, byla strojívací výroba nahrazena zakázkovou výrobou ve velkém. Design jako nedílná součást každodenní existence natolik pronikl do našeho všedního života, že nic menšího neočekáváme. Naopak, očekáváme více a proto požadujeme více. Stále hledáme něco odlišného, nějakou další „velkou věc“, a tak naléháme na designérský průmysl a co je ještě důležitější, na designéry, kteří design tvoří.“ [Bhaskaranová 2007: 8]

I v dnešní materialistické době se naštěstí setkáváme s řadou designérů, kteří se obracejí k přírodě. Ne všichni ale ve svých projektech dokazují naprostou shodu s přírodou, kterou hlásají. Zde je třeba rozlišovat mezi trendem a opravdovou nadčasovostí.

Organický design a biomorfismus (také zoomorfismus či neoorganicismus) je dnes spojován s materiály vysoké technické úrovně. Současné materiály vyvíjené špičkovými vědci v laboratořích jsou inspirovány živými organismy. Kde jinde bychom hledali dokonalejší struktury a stavbu? Vlasy, kůže, chlupy, to všechno zatím vědce inspirovalo k vytvoření převratných kompozitních materiálů, složených z mnoha jemných vláken. Takové materiály skýtají nové a nové možnosti. Mohou být transparentní, mohou vést světlo, ale především jsou velmi pevné. Prodloužené rostlinné formy s novými materiály pronikly od ocelových schodišť, která se podobají vláknu DNA, k budovám, jež vypadají jako kosterní pozůstatky atp.



Obr. 6. a 7. Relizované architektonické projekty společnosti Foster and Partners

A proč je vlastně pro člověka důležité obracet se k přírodě a učit se z ní? Mladý nadějný český designér Jaroslav Větvička popisuje:

„V přírodě se totiž vyskytují čísla i počty, triády, to znamená tvary ve formě čísel 3, 6, 9, 12 a 21. Co křivka, oblouk, to kopec, údolí, a zase číslo nebo směsice čísel. Je to neuvěřitelné, ale s kolegou jsme došli k tomuto závěru po třech letech nepřetržitého bádání. Graficky jsme se pak snažili vytvářet architektonické tvary podle čísel, analyzovali je, zkoumali a došli k závěru, že to, co se zprvu zdálo neuvěřitelným, je pravda. A pak je tu také duch místa, který opravdu funguje. Harmonická energie, která se na mnoha místech hromadí, je prostřednictvím staveb předávána jejich obyvatelům. Proudí a stéká podle určitých zákonitostí. Dříve špičková architektura, představte si třeba nádherný gotický oblouk nebo úžasné barokní stavby, fungovala zřejmě podobným způsobem. To, že dnes na tyto věci teprve pozvolna přicházíme, je kvůli našemu malému propojení s přírodou. Dnes jde člověk do přírody většinou pouze relaxovat, ale to zdaleka nestačí. Když se pak vrátí do ruchu velkoměsta, je zase rychle unavený, zpravidla bez motivace.“
[www.designmagazin.cz, 2008]

Jaroslav Větvička je designérem nejen věcí, ale třeba i budov v jedné osobě, je tvůrcem zahleděným do budoucna, který hledá nová řešení úplně všude. Podle něj bude svět v roce 2100 až 2150 inspirovaný ve velké míře přírodou a živočichy. Na poli českého designu zastupuje nejmladší generaci. Zrealizoval například design umyvadla, za které získal ocenění Vynikající studentský design. Navrhl speciální přístroje, takzvané “laminátory”, které jsou určeny k laminování papíru. Snaží se především o maximální “polidštění” těchto přístrojů, aby to nebyly jen hranaté krychle, neosobní a strnulé krabice. Říká, že se zaoblená křivka chová přátelsky a dokáže pohladit, a to nejen fyzicky, ale působí pozitivně i na duši. Pokouší se také uvést do provozu speciálně tvarované lehké auto ve tvaru vejce, které by mělo sloužit jako pohodlný dopravní prostředek ve městě. Dokonce se pokouší napsat o tomto přístupu jakýsi manifest o binomickém designu. Společně s jedním profesorem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, v ateliéru designu ve Zlíně, kde v současné době studuje, se rozhodl vytvořit skripta o binomické ergonomii, a o tom, jak působí na naši mysl a na naše tělo. Snaží se vymýšlet hodně futuristické věci, které mohou být zatím pro spoustu lidí naprosto nepotřebné. Podle něj by však měla být každá naše věc nadčasová, aby dokázala ovlivnit a oslovit.

Jeho velkým vzorem je profesor Luigi Colani, který je považován za “zakladatele moderního organického designu”. Ve světě průmyslového designu je tento italský mág více než pět desítek let provokatérem. Vytváří sny, ve kterých posouvá hranice našeho prostorového vnímání. V jeho geniálních kresbách lze spatřovat utopistické vize a projekty, které jsou často technicky neproveditelné. Se svými odvážnými futuristickými nápady boří Colani strnulá pravidla a zákonitosti a předkládá nám svůj obraz budoucnosti. Práce, které Colani prezentuje jsou známé po celém světě a často jsou také znovu objevovány a reinterpreto-
vány jeho mladšími kolegy.



Obr. 8. Luigi Colani - design

Oba tito současní ředstavitelé organického pojetí designu jsou důkazem, že pro hledání nových a nových možností v rozvíjejícím se světě je hybnou silou instinkt, který je mnohonásobně mocnější než logický úsudek.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 KONCEPT KOLEKCE

Při tvorbě mojí diplomové práce jsem poměrně dlouho hledala konkrétní téma, nakonec jsem zvolila inspiraci přírodními motivy. Od začátku jsem věděla, že chci vytvořit kolekci oděvů, která se nebude opírat žádné historizující prvky apod., ale bude vycházet z mých vlastních představ a z toho co je mi přirozené. Když jsem se ve své tvorbě ohlédla zpět, všude jsem viděla snahu o jednoduché tvary a čisté linie s důrazem na detail a efektní kombinaci barev. Moje vize byly po celou dobu neměnné a já jsem se je rozhodla podpořit i nyní. Hlavou se mi hemžily barvy a abstraktní tvary, které jsem však nedokázala pojmenovat.

K ucelení myšlenek a výběru tématu mi pomohla literatura. Zásadní se pro mne stala kniha fenomenálního architekta, designéra a zakladatele studia Future Systems v Londýně Jana Kaplického-Album. Kniha obsahuje jeho myšlenky, názory a zdroje inspirace. Eseje rozdělené do oddílů Principy, Architektura, Proces a Život doprovází přes 700 barevných reprodukcí. Je zřejmé, že Jan Kaplický byl jedním z těch kdo se dívá kolem sebe, vnímá krásy přírody, přemýšlí o jejích principech a poznatky přenáší do své tvorby. Ve své knize mluví o lidské tvořivosti, nabádá, abychom vytvářeli věci nevýslovně krásné, věci jednoduché, mnohotvárné a barevné, věci významné, působivé a nadčasové plné poezie a elegance. Zabývá se plasticitou, pro kterou má příroda spousty důvodů – je to například úspornost, výkonnost, materiály nebo struktury. Zavrhuje rovnou linii, kterou vymyslel výhradně člověk a která pro design představuje zřetelné omezení. Energie na hrany naráží, namísto aby volně plynula, proto se díky nim nemůže člověk cítit nikdy dobře. Kaplický vyznává lásku k volné formě a k designu, který se nesnaží člověka předělat, ale naopak lidem slouží.

V duchu těchto myšlenek a vizí jsem se pokusila vytvořit vlastní kolekci oděvů, která vychází z přírodních organických forem.

Základem a jednotícím prvkem celé kolekce se stala textilie potištěná vlastním vzorem, který vychází z motivu motýlí kukly. S charakterem tohoto vzoru koresponduje tvarosloví jednotlivých částí modelů.

4 TVORBA POTISKOVÉHO VZORU NA LÁTKU

Myšlenka vytvořit vlastní vzor a použít jej jako potisk na metrovou textilií, ze které bych následně zhotovila modely oděvů mě lákala už dlouho. Konečně přišla správná chvíle tuto myšlenku zrealizovat. Nejprve jsem si vybrala základní motiv. Ten jsem pomocí grafických počítačových programů přetransformovala do podoby raportu.

Samotný tisk provedla firma..., která používá metodu sublimačního tisku.

4.1 Inspirace k výběru základního motivu

Před tím než jsem začala s výběrem motivu pro tvorbu potisku, snažila jsem se vysledovat určité tendence, které momentálně panují na poli světového oděvního designu v oblasti textilních vzorů. V žádném případě jsem nechtěla vzory kopírovat, chtěla jsem ale vytvořit něco svěžího a současného. Nejvíce mne svými potisky inspiroval britský módní návrhář Alexander McQueen a Francouz Nicolas Ghesquière, který tvoří pro značku Balenciaga.



Obr. 9. Alexander McQueen, Spring/summer 2009

4.2 Výběr motivu

Výběr nejvhodnějšího motivu, který by byl základem pro tvorbu vzoru, spočíval v listování různými přírodovědeckými knihami a brouzdání po internetu. Nejvíce ze všeho mne oslovil hmyzí svět. Útlé pasy vos, křídla hmyzu, krovky brouků jasných barev, motýli a jejich kukly, to vše přesně zapadalo do mých představ o celé oděvní kolekci. Zároveň jsem také myslela na vlastní možnosti a schopnosti v oblasti grafického zpracování motivu. Po zdoluhavých úvahách, hledání a pokusech jsem si jako základní motiv vybrala obrázek motýlí kukly, se kterým jsem dále pracovala.



Obr. 10. Motýlí kukla

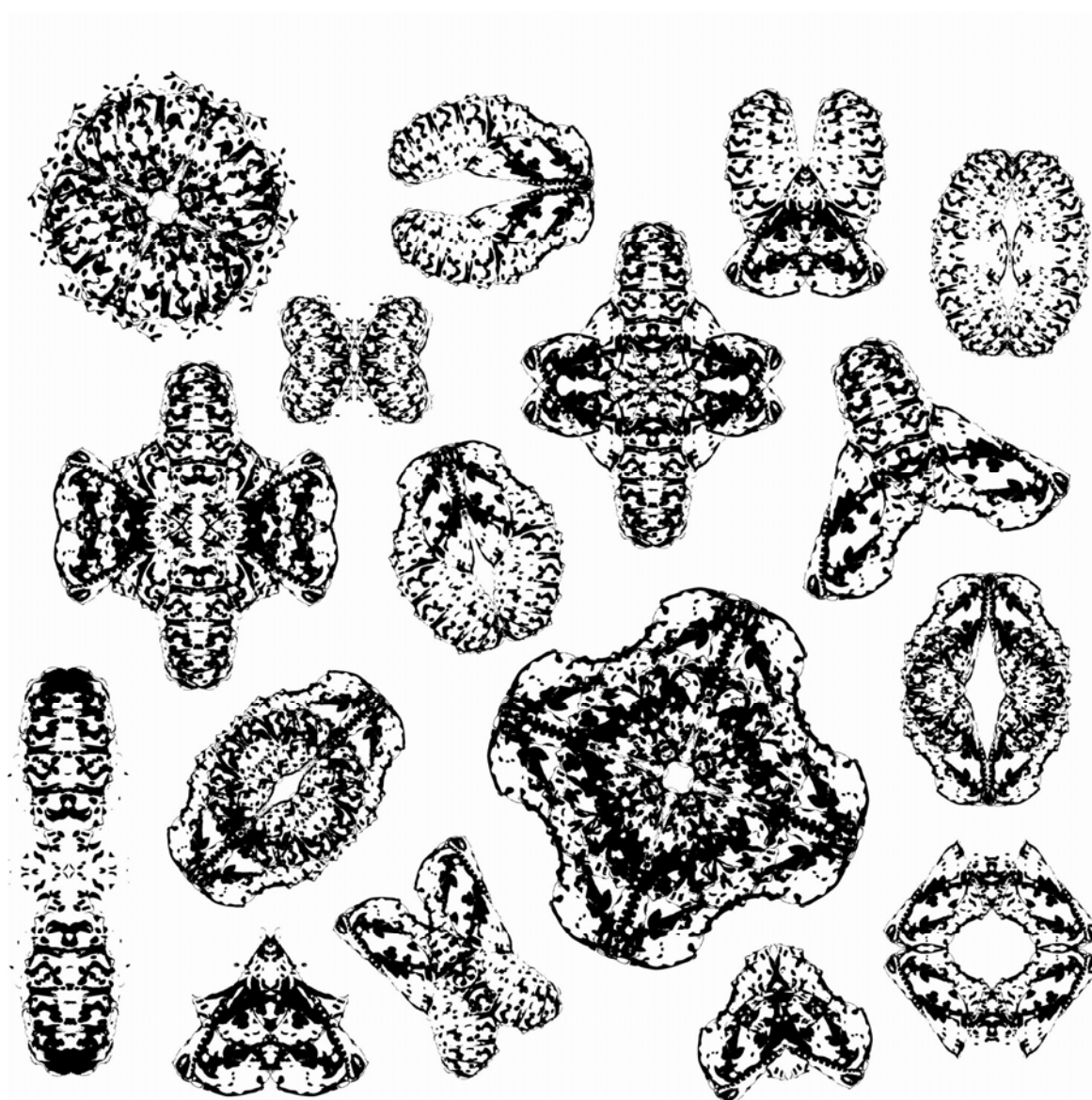
4.3 Zpracování motivu na vzor

Pro zpracování základního motivu a následné vytvoření potiskového vzoru jsem použila grafické programy Adobe Photoshop CS3 a Adobe Illustrator CS3. Adobe Photoshop mi posloužil pro základní úpravu obrázku a výběr kresby s níž jsem dále pracovala jen pomocí vektorového programu Adobe Illustrator.

Opakovaným skládáním a umazáváním motivu kukly se mi podařilo sestavit ornamentální obrazce abstraktní povahy. Tyto různorodé obrazce jsem poskládala v jeden velký vzor tak, aby na sebe co nejlépe navazovaly. Vzor jsem obarvila, vzniklo tak několik barevných variací. Dále jsem také použila funkci „barevné přechody“, díky ní jsem chtěla docílit plasticity vzoru. Po dlouhém rozmýšlení jsem vybrala tu nejlepší barevnou variantu vzoru, jejímž opakováním jsem vytvořila raport. Následující obrázky ilustrují postup, který vedl k vytvoření finálního vzoru.

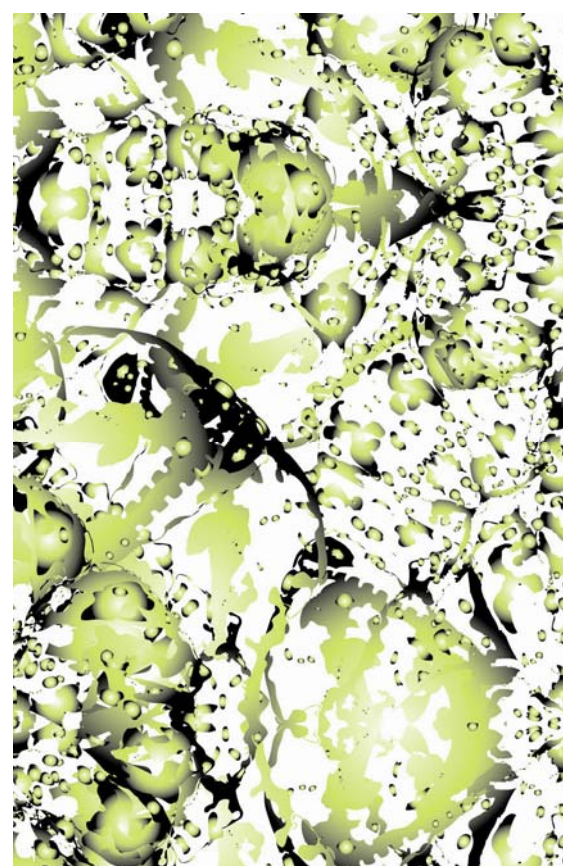
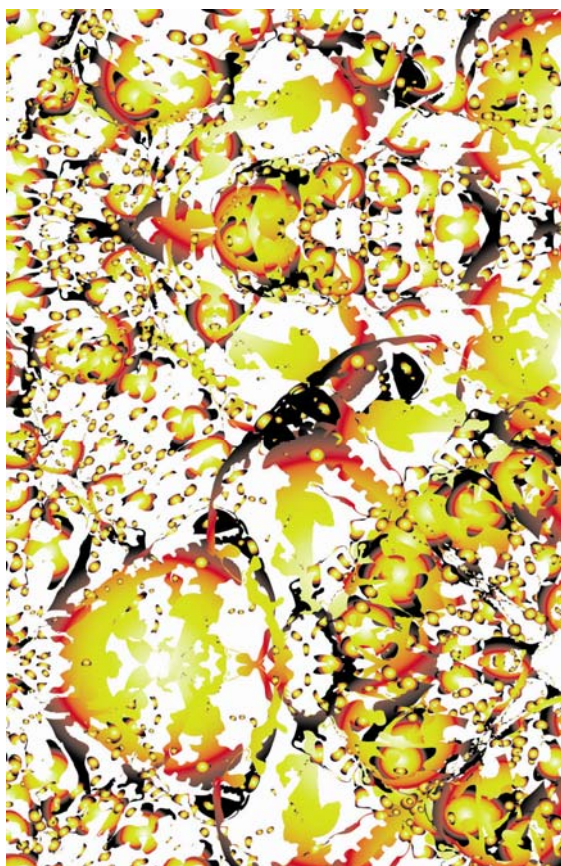
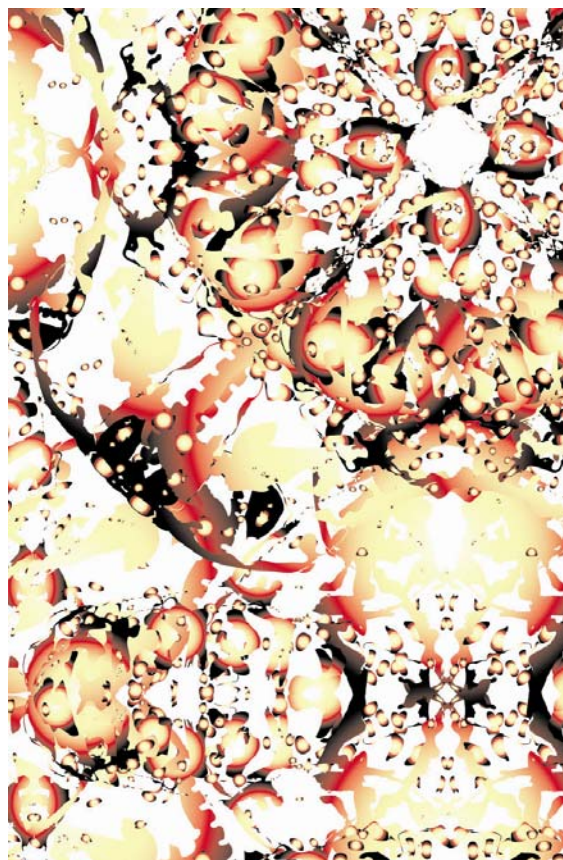


*Obr.11. Výchozí motiv – obrázek kukly upravený pomocí programu Adobe
Photoshop*

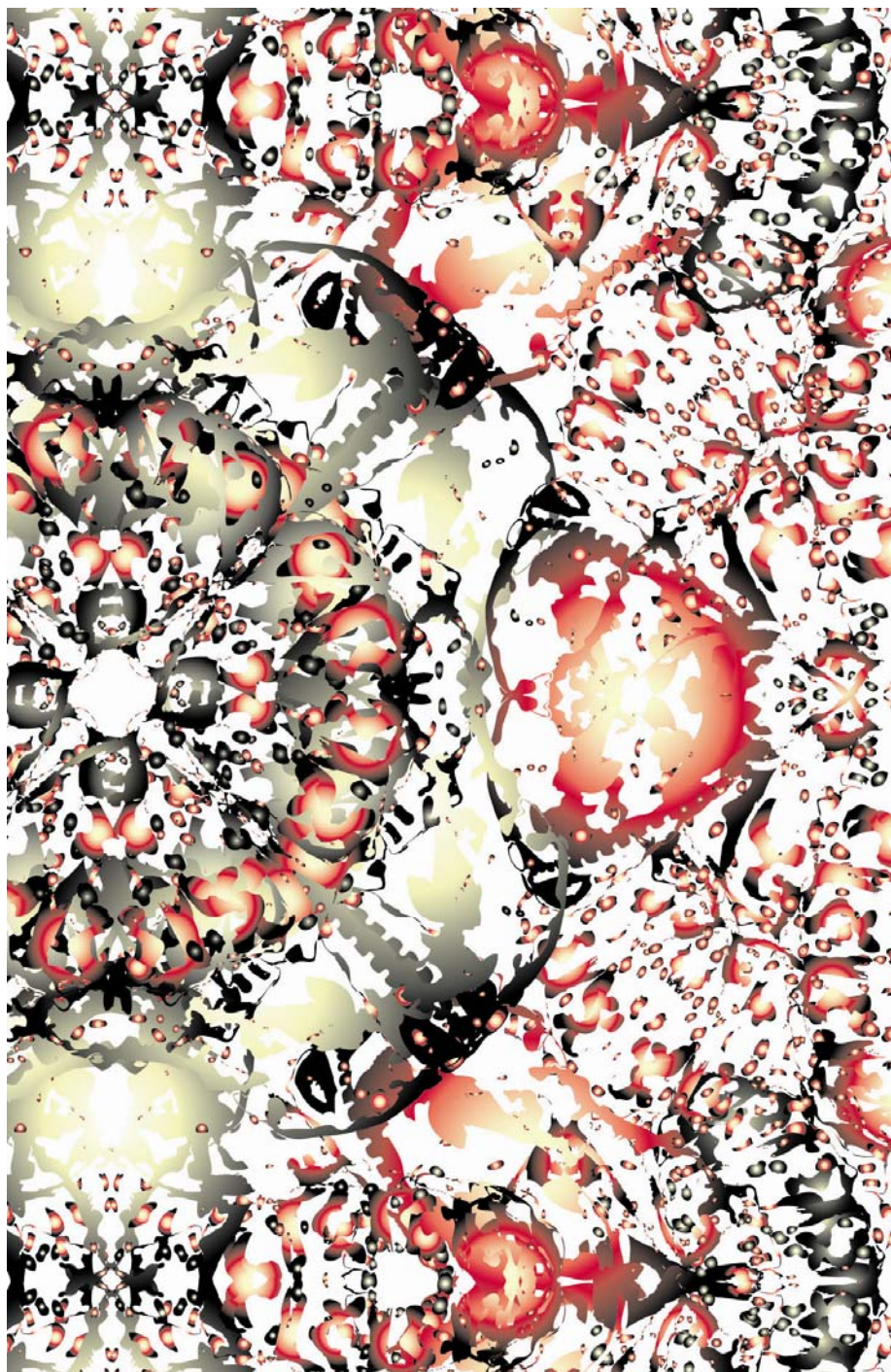


Obr. 12. Příklady obrázků složených ze základního motivu pomocí programu

Adobe Illustrator



Obr. 13. Barevné variace složených vzorů – výřezy



Obr. 14. Výsledný vzor – výřez (výška obrázku odpovídá cca 140cm)

U výsledného vzoru jsem zvolila vícebarevnou kombinaci a velké rozměry (viz *Obr. 14.*). Chtěla jsem tak docílit dojmu, jako by se každý kus oděvu skládal z „jiného vzoru“, popř. byl jinak barevný.

4.4 Tisk

Tisk je jednou z nejdůležitějších částí zušlechťování textilií. Nejrozšířenější technikou je tisk přímý na bílé nebo podbarvené textilie. V současnosti se zvláště v menších technických provozech uplatňuje metoda tisku, která je založena na principu přenosu barviva účinkem tepla. Tento přenosový tisk je určen zejména pro syntetické materiály. Princip technologie obvykle spočívá v natisknutí barviv na dočasný nosič (nejčastěji papír) a následný přenos barviv na textilní materiál. Během termického působení probíhá intenzivní sublimační proces, při kterém se barvivo přeneso na textilii a současně dojde k fixaci.

Firma Accel design, s r.o. nabízí tisk metodou sublimační technologie na textilie, kov, sklo a dřevo. Zabývá se především výrobou reklamních předmětů pro venkovní i vnitřní reklamu (banery, vlajky, billboardy, plachty na budovy, citylight, fotografie, repliky obrazů atd.), ale také výrobou menších dekoračních předmětů (potahy, ubrusy, deštníky atd.), oděvů či oděvních doplňků.

Já jsem využila služeb firmy Accel design, s r.o. pro potištění vlastní textilie (100% polyester bílé barvy). Spolupráce proběhla bez problémů, ale tisk byl poměrně nákladný.

5 POPIS KOLEKCE

Navrhla jsem dámskou oděvní kolekci inspirovanou přírodními motivy, která je mladistvá, hravá, ale zároveň i elegantní. Základem a jednotícím prvkem celé kolekce se stala textilie potištěná vlastním vzorem, který vychází z motivu motýlí kukly. Díky této látce se stávají modely opravdovými originály. Vzor je barevně výrazný, může připomínat současné vzory používané ve „streetové“ módě. Spojením elegance a „ostrého biomorfního vzoru“ jsem chtěla vnést do kolekce jistou dávku napětí a extravagance.

Kolekci jsem tvořila tak, aby byla nositelná a pohodlná. Střídají se v ní modely, které těsně kopírují ženskou postavu s modely velmi volných forem vytvářející při chůzi vlnění a pohyb. Obojí má návaznost na svět živých organismů. Pouzdrové modely, zvýšené a zvýrazněné pasy v kontrastu s rozevlátými formami oděvu mají evokovat hmyzí svět (křídla, kukly, skelety, vosí pasy atp.).

Při tvorbě střihů jednotlivých modelů jsem vycházela zejména ze vzoru potištěné látky, kterým jsem se nechala inspirovat také při skicování návrhů. Volila jsem střihy poměrně jednoduché a tvarově čisté, aby vzor látky co nejlépe vyniknul. Modely jsou prosté štepování či jiného zdobení, což se slučuje s mou představou o oděvu jako takovém - ráda se řídím heslem, že méně znamená více. Zajímavé momenty vznikly skládáním vzoru symetricky k sobě, snažila jsem se tak vytvořit jakýsi nekonečný, organický obraz. Obrazcům na látce jsem v některých případech podřídila i okraje rukávů, výstřihy, délky šatů apod. Na jednotlivých částech oděvu tak vznikly neobvyklé výřezy a výběžky připomínající části živých organismů. Vzorovanou látku jsem doplnila textiliemi jednobarevnými.

5.1 Barevnost

Výběrem barev jsem se zabývala již při konstruování vzoru na látku. Záměrem bylo vytvořit barevnost svěží a živelnou. Zvolila kombinaci ostře červené, pastelově žluté, světle zelené a černé, kterou jsem často spatřovala na krovkách brouků a tělech housenek. Doplnkovými barvami se stala bílá, která je základem potištěného materiálu a holubí šed' – tu můžeme vidět v barevných přechodech vzoru. Ani tato barevnost není zcela náhodná. Bílá a šedá symbolizují zámotky a kukly hmyzu; tvoří neutrální doplněk k barvám potisku. Na některé kusy modelů jsem použila světle zelený úplet, jehož barva přesně koresponduje s barevností vzoru.

5.2 Použité materiály

Celá kolekce je zrealizovaná z těchto materiálů:

Vzorem potištěná tkanina (100% polyester)

Světle zelený, bílý a černý úplet (polyester)

Černý a bílý elastický tyl

Podšívka (polyester)

Plastové skryté zipy

Vlizecín

Pro sublimační tisk bylo nutné použít 100% polyester, jiný materiál pro tento způsob tisku nebyl vhodný. Polyester jsem doplnila úpletem a elastickým tylem, což jsou materiály na běžné nošení velmi příjemné.

ZÁVĚR

Ohromená vizemi současných designérů a architektů jsem se pokusila uchopit vybrané téma ze stránky teoretické, ale hlavně praktické. Jelikož v oděvní designu neexistují konkrétnější odkazy na inspiraci přírodními motivy, sledovala jsem tyto tendence ve světě designu jako celku. Po stránce praktické se mi u tak širokého tématu nabízelo nespočet možností a cest, kterými bylo možné se vydat. Po dlouhém hledání jsem zvolila jednu, která mi byla nejbližší. Už teď jsem si ale vědoma, že je to jen začátek té cesty, protože mě napadá spousta obměn a inovací.

V oděvním designu se pohybuji poměrně krátkou dobu a musím říct, že teprve hledám přesný výraz a formu mé tvorby. Možná je nikdy nenajdu, přesto ale cítím, že jsem o křůček blíž, a to díky této práci.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Monografie:

- [1] FIELL, Ch., FIELL, P.: *Design of the 20th century*. Taschen, Koln, 2005. 768 s.
ISBN 978-3-8228-4078-8
- [2] KAPLICKÝ, J.: *Album*. Labyrint, Praha, 2005. 207 s.
ISBN 80-85935-64-3
- [3] HAUFFE, T.: *Malá encyklopedie – Design*. Computer press, Brno, 2004. 192 s.
ISBN 80-251-0284-X
- [4] BHASKARANOVÁ, L.: *Podoby moderního designu*. Slovart, Praha, 2007. 256 s.
ISBN 80-7209-864-0
- [5] KOLESÁR, Z.: *Kapitoly z dějin designu*. VŠUP, Praha, 2004. 167 s.
ISBN 80-86863-03-4
- [6] PRÁŠIL-ŠAŠKOVÁ: *Potiskování textilií*. FT TU v Liberci, Liberec,
2008. 66 s. ISBN 978-80-7372-330-9
- [7] FRÝDECKÁ-VAŇOVÁ-KROTKÝ: *Textil-technika-současnost*. Geoprint, Liberec,
2005. ISBN 80-7372-031-0
- [8] ANTONELLI, P.: *Objects of Design from the Museum of Modern Art NY*. MOMA NY,
2004. ISBN 0-87070-616-9

Internetové zdroje:

- [9] <http://www.accel.cz/>
- [10] <http://images.google.cz/>
- [11] <http://www.designmagazin.cz/produkty/3106-jaroslav-vetvicka-tvori-automobil-ve-tvaru-vejce.html>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Victor Horta – Dům Tasselových

Obr. 2. Svítidlo z dílny Emile Galop

Obr. 3. Socha Henryho Moora

Obr. 4. Charles a Ray Eamesovi – ležadlo La Chaise

Obr. 5. Tappio Wirkkala – design

Obr. 6. a 7. Relizované architektonické projekty společnosti Foster and Partners

Obr. 8. Luigi Colani – design

Obr. 9. Alexander McQueen, Spring/summer 200

Obr. 10. Motýlí kukla

Obr. 11. Výchozí motiv – obrázek kukly upravený pomocí programu Adobe Phoshop

*Obr. 12. Příklady obrázců složených ze základního motivu pomocí programu Adobe Il-
lustrator*

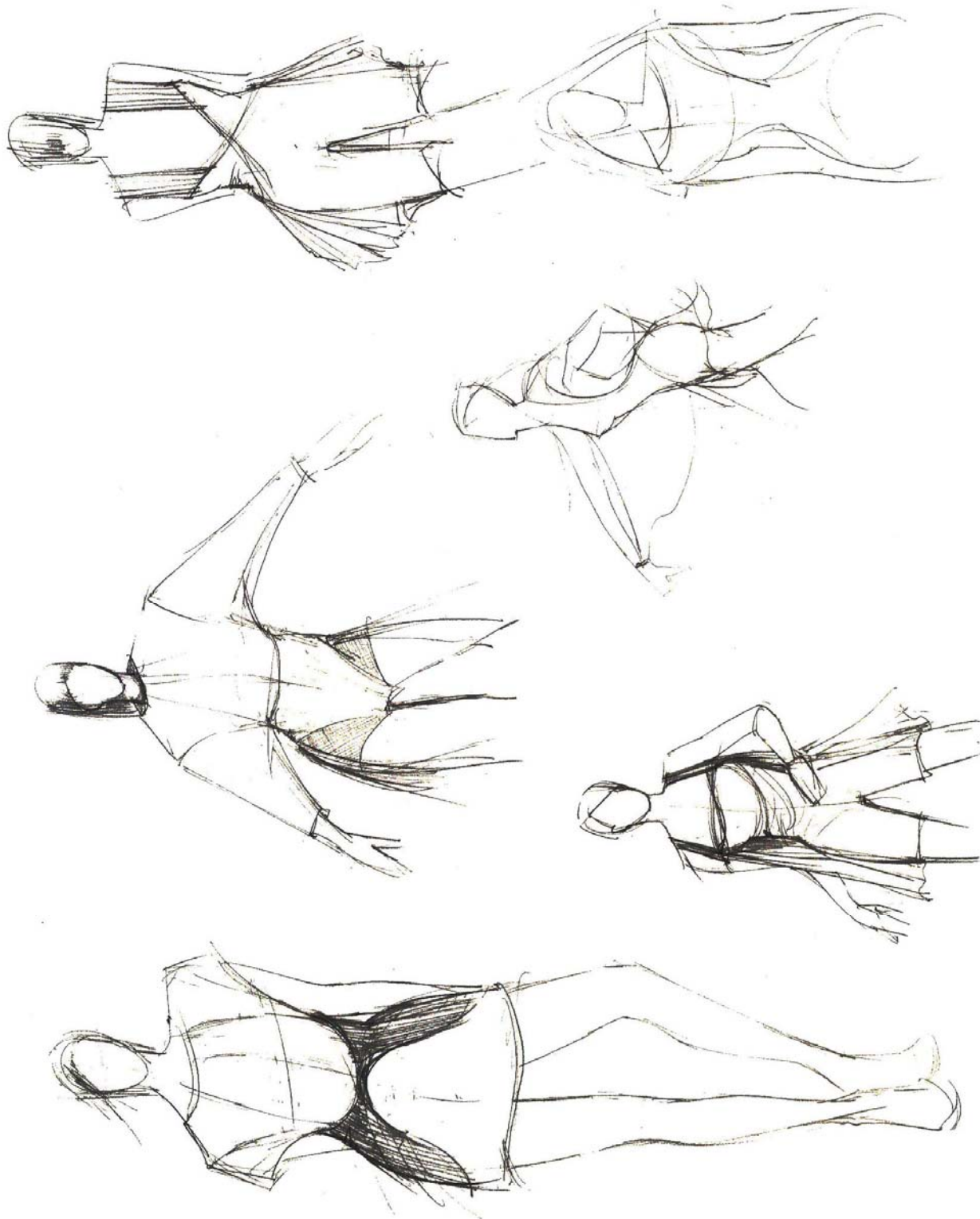
Obr. 13. Barevné variace složených vzorů – výřezy

Obr. 14. Výsledný vzor – výřez (výška obrázku odpovídá cca 140cm)

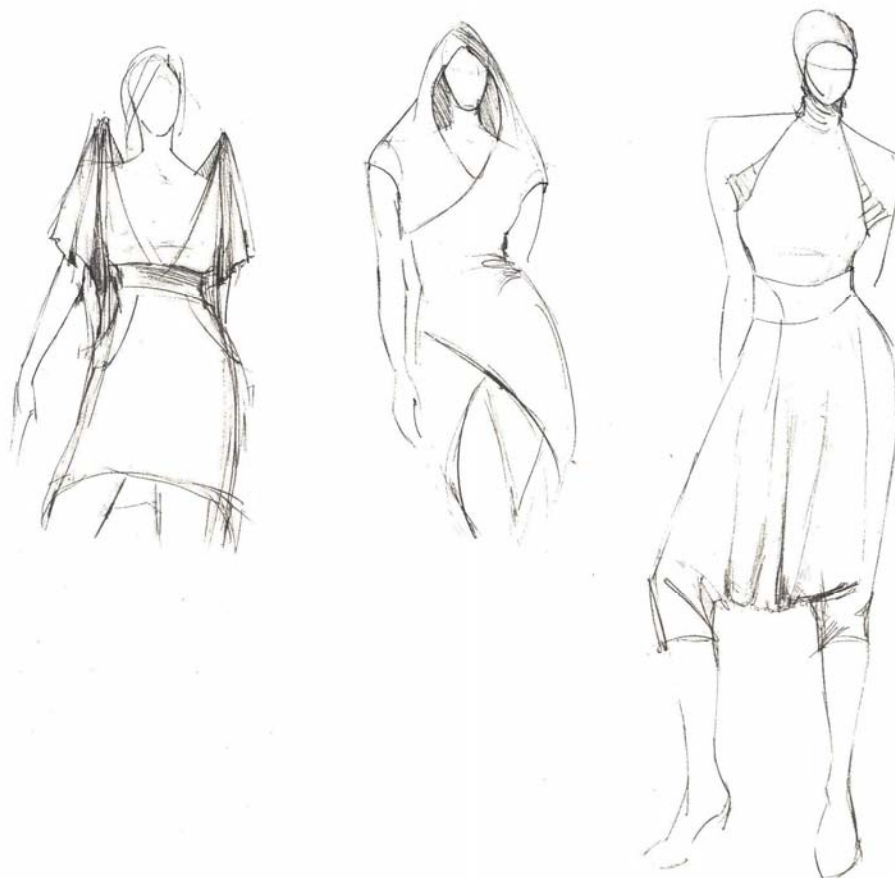
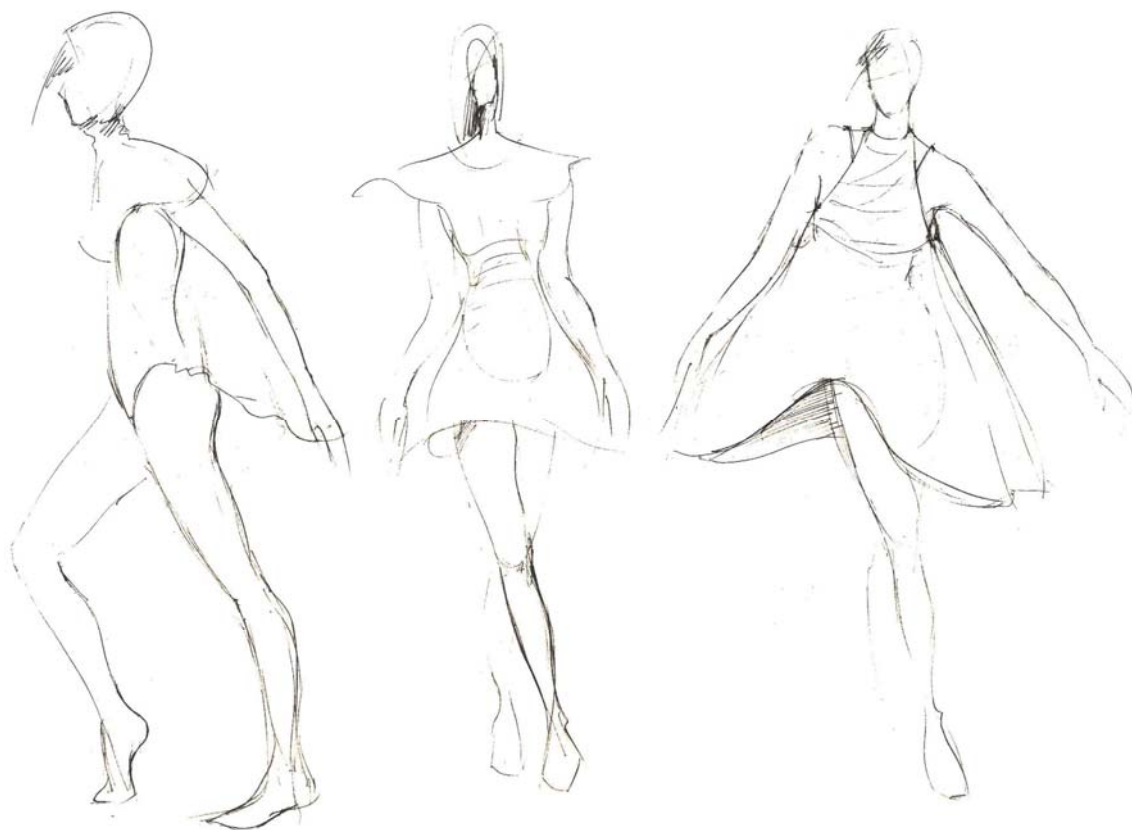
SEZNAM PŘÍLOH

P I	Přípravné kresby 1
P II	Přípravné kresby 2
P III	Model 1
P IV	Model 2
P V	Model 3
P VI	Model 4
P VII	Model 5
P VIII	Model 6
P IX	Model 7
P X	Model 8
P XI-XVII	Fotodokumentace

PŘÍLOHA P I: PŘÍPRAVNÉ KRESBY 1



PŘÍLOHA P II: PŘÍPRAVNÉ KRESBY 2



PŘÍLOHA P III: MODEL 1



PŘÍLOHA P IV: MODEL 2



PŘÍLOHA P V: MODEL 3



PŘÍLOHA P VI: MODEL 4



PŘÍLOHA P VII: MODEL 5



PŘÍLOHA P VIII: MODEL 6



PŘÍLOHA P IX: MODEL 7



PŘÍLOHA P X: MODEL 8











