

William Morris a Arts and Crafts

Leona Javoříková

Bakalářská práce
2022



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Design obuvi

Akademický rok: 2021/2022

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Leona Javoříková**
Osobní číslo: **K19040**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Design obuvi**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **William Morris a Arts and Crafts**

Zásady pro vypracování

Teoretická část:

Zpracujte písemnou studii zabývající se hnutím Arts & Crafts, charakterizujte jej a popište sociálně ekonomické podmínky k jeho vzniku. Uvedte ikonické osobnosti, designery a umělce, kteří toto hnutí reprezentovali.

Praktická část:

Navrhněte a předložte kolekci tří párů a dvou doplňků a reflektujte v ní podněty získané v teoretické části. Doplňte o kresebné návrhy, stříhová řešení a technický popis dokumentující vývoj jednotlivých výrobků. Součástí předané písemné práce je dodání elektronické verze bakalářské práce na Flash disku, který bude obsahovat taktéž samostatné fotografie v tiskové kvalitě z praktické části bakalářské práce. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozložení 300dpi, 250 mm delší strana. Formát pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

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

Seznam doporučené literatury:

- ŠTÝBROVÁ, Miroslava. *Boty, botky, botičky*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009. Dějiny odívání. ISBN 9788071069867
- KOLESÁR, Zdeno. *Kapitoly z dějin designu*. V Praze: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2004. ISBN 8086863034
- ADAMS, Steven. *Hnutí uměleckých řemesel*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997. ISBN 80-7180-254-9
- LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech*. V českém jazyce vyd. 2. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Prostor, 2010. Střed (Prostor). ISBN 978-80-7260-229-2
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. ISBN 80-204-0685-9
- PACHMANOVÁ, Martina, ed. *Design: aktualita, nebo věčnost?: antologie textů k teorii a dějinám designu*. V Praze: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2005. ISBN 80-86863-05-0
- Arts and crafts houses II*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838748

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Jana Buch**
Ateliér Design obuvi

Datum zadání bakalářské práce: **1. listopadu 2021**
Termín odevzdání bakalářské práce: **20. května 2022**



Mgr. Josef Kocourek, PhD.
děkan

MgA. Jana Buch
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2021

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Prohlašuji, že:

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

Ve Zlíně dne: 15.5.22

Jméno a příjmení studenta: LEONA JAVOŘÍKOVÁ

podpis studenta

ABSTRAKT

Hlavními tématy teoretické části této bakalářské práce jsou průmyslová revoluce, hnutí Arts and Crafts, spojené s osobností Williama Morrisa a bratrstvem Prerafaelitů. Je zde popsáno, jak prudký nástup industrializace mění prostředí, společnost a další odvětví v Anglii v 19. století, a jak právě myšlenky tohoto hnutí chtějí vzdorovat všem špatným následkům této průmyslové revoluce.

Praktická část je vyústěním poznatků z teoretické části a skládá se z kolekce dámské obuvi, která je inspirována hlavně vizuálními podněty a barevnými kombinacemi z textilních vzorů Williama Morrisa.

Klíčová slova: průmyslová revoluce, industrializace, Arts and Crafts, William Morris, Prerafaelité, funkčnost, krása

ABSTRACT

The main topics of the theoretical part of this bachelor's thesis are the Industrial Revolution, the Arts and Crafts movement, associated with the personality of William Morris and the Brotherhood of the Pre-Raphaelites. It describes how the rapid onset of industrialization is changing the environment, society and other industries in 19th century England, and how ideas of this movement wants to resist all the bad consequences of this industrial revolution.

The practical part is the result of knowledge from the theoretical part and consists of a collection of women's shoes, which is inspired mainly by visual part and color combinations from the textile patterns of William Morris.

Keywords: industrial revolution, industrialization, Arts and Crafts, William Morris, Pre – Raphaelites, functionality, beauty

Děkuji paní MgA. Janě Buch za vedení mé bakalářské práce.

Mým rodičům děkuji za poskytnutou podporu a zato, že vždy stojí při mně. Děkuji také mému příteli, že věří v moji práci a poskytuje mi oporu, když je nejhůř. Mému bratrovi děkuji zato, že mně vždycky rozesměje, a také děkuji holčákům z H&M za povzbuzení, které poskytnou v pravou chvíli.

Také děkuji společnosti © Morris & Co za svolení použít jejich textilní vzory Marigold a Pimpernel.

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

OBSAH

ÚVOD	8
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 SPOLEČENSKO – EKONOMICKÁ SITUACE V 19. STOLETÍ	10
1.1 PRŮMYSLOVÁ REVOLUCE	10
2 UŽITÉ UMĚNÍ 19. STOLETÍ	14
2.1 WILLIAM MORRIS	14
2.2 PRERAFaelITÉ.....	20
2.2.1 Jane Burden	25
2.3 ARTS AND CRAFTS	27
2.3.1 Red House	32
2.3.2 Morris, Marshall, Faulkner & Co.....	34
2.4 MÓDA 19. STOLETÍ.....	40
2.4.1 Móda	40
2.4.2 Obuv	44
2.4.3 Použití arsenu ve výrobě	47
II PRAKTICKÁ ČÁST	50
3 KOLEKCE BEAUTY AND UTILITY	51
3.1 INSPIRACE	51
3.2 BAREVNOST, MATERIÁLY	51
3.3 MOODBOARD	53
3.4 CÍLOVÝ ZÁKAZNÍK	55
3.5 PRVNÍ PÁR	56
3.6 DRUHÝ PÁR	57
3.7 TŘETÍ PÁR	58
3.8 KABELKA PIMPERNEL	59
3.9 KABELKA MARIGOLD.....	60
ZÁVĚR	61
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	62
SEZNAM WEBOVÝCH ZDROJŮ	64
SEZNAM OBRÁZKŮ	65
SEZNAM PŘÍLOH	68

ÚVOD

Výběr tématu mé bakalářské práce ovlivnilo něco, co je mi velmi blízké. Tím je radost z výroby čehokoli, ať už se jedná o oděv, doplňky či předměty z úplně jiných oblastí. Radost se pak pro mě stává mnohonásobně větší než z toho, co si zakoupím v různých prodejních řetězcích. Mám k předmětu takové větší pouto. A když je to spojeno i s výrobou na místě, které mám velmi ráda, nejen že mi to přináší ještě větší potěšení, ale pokaždé mi to místo předmět připomene.

Proto se velmi ztotožňuji s myšlenkami hnutí Arts & Crafts a jeho stoupců, jež vyjadřují, že když člověk vyrábí esteticky hodnotné předměty v krásném prostředí, ovlivňuje to nejen ho, ale i společnost samotnou. Z osobních zkušeností mohu tohle jen potvrdit. Tohle tvrzení mi také velmi připomíná dnešní dobu, výrobu ve fast fashion řetězcích a mnoha dalších společnostech, kde se nehledí na potřeby pracovníků ani na dopady na životní prostředí. Důraz je kladen pouze na největší zisk za co nejmenší náklady. Sice dostupnost pro všechny, ale za jakou cenu. Lidé v dnešní době si mnohdy raději koupí věci, jež jsou sice levné, ale vydrží krátce. Místo toho, aby překonali potřebu konzumerismu a snažili se nekupovat zbytečnosti se společnost řídí heslem i kdybych to měl použít jen jednou tak to musím mít za tak dobrou cenu. Za což platí jiní. S tím je spojena také myšlenka nákupu sice dražšího ale kvalitnějšího, což taky vydrží déle a investice se vrátí. Ale naštěstí již probíhá uvědomění, že tvořit kvalitní věci s ohledem na životní prostředí a společnost je velmi důležité. Taky si myslím, že pro mě jako pro designera je velmi důležité dodržovat rovnováhu mezi funkčností a vzhledem výrobku, a od koho jiného se to lépe naučit než od těch, jež se těmito pravidly snažili řídit.

V teoretické části je popsána situace v Anglii v 19. století a jak rozmach průmyslové revoluce ovlivňuje společnost a všechno ostatní. Kapitoly postupují od popisu Anglie v 19. století, znázorněn je popis společenských událostí, jež vedly ke změnám v celkové struktuře ekonomiky. Postupně se přechází k měnícím se názorům obyvatelstva na narůstající průmyslovou revoluci, kde se rodí první myšlenky hnutí Arts & Crafts, jež bylo úzce spojeno s bratrstvem Prerafaelitů a společně usilovali o osvětu v odvětví umění a designu. Také se zmiňují hlavní osobnosti hnutí Arts & Crafts v čele s Williamem Morrisem, jehož ikonické textilní vzory a jejich barevnost se staly hlavní inspirací pro moji praktickou část. Závěrem následují kapitoly znázorňující dobovou módu a obuv, v nichž se popisuje uvedením jednotlivých případů rozmach strojové výroby, se kterým se muselo hnutí jako Arts & Crafts potýkat.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 SPOLEČENSKO – EKONOMICKÁ SITUACE V 19. STOLETÍ

V první kapitole představuji náhled na dění kolem společnosti a ekonomiky na území Anglie v 19. století. Jak vznik nových strojů a technologií zlepšuje, ale i komplikuje každodenní život všech vrstev společnosti.

1.1 PRŮMYSLOVÁ REVOLUCE

Průběh první poloviny 19. století je známý především vznikem nespočtu nových vynálezů, technologií a proměnou společnosti po revolucích v Evropě. V roce 1825 Anglie sestavuje první železnice a na konci století už celou Evropou vzniká plně funkční železniční trať, zasahující i do dalších světadílů. S tím je spojeno i zlepšení komunikace mezi zeměmi pomocí telegrafu, kterou posunuje dále i vznik transatlantického kabelu v roce 1866, díky kterému lze poprvé komunikovat mezikontinentálně.

Co se týče malířství tak to přestalo sloužit pouze k propagaci náboženství, vladaře nebo zobrazení dějin. Malíř byl tedy nucen dodržovat určité technické předpoklady a držet se chtěných pravidel. Na začátku 19. století však začínají do umění prostupovat subjektivní pocity umělce, a to se tak oprostuje od funkce plnit výklad založený na rozumu a umělec vyjadřuje své vlastní myšlenky, které má nutkání zachytit. Tyto dva odlišné způsoby vyjadřování se staly důvodem k mnoha sporům. (Dębicki Jacek, 1998, s. 187)

V první polovině 19. století po pádu císaře Napoleona se Anglie stává nejvíce pokrokovým státem Evropy. Své kolonie trvající již v Austrálii, na Novém Zélandu a Kanadě rozšířila i do Indie. Zákaz Číny v dovozu opia zapříčinil to, že Anglie napadla několik Čínských přístavů a vynutila si přístup i do nich, zároveň s obsazením Hongkongu. Co se týče dění přímo v Anglii tak politici posílili moc měšťanů volebním řádem a dělnická třída tak byla zbavena volebního práva. Rok 1833 přinesl zrušení otroctví ve všech koloniích, začala svoboda tisku a školství se těchto změn účastnilo také. Vláda královny Viktorie, jež trvala od roku 1837 do roku 1901, konečně zlepšila autoritu monarchie po nezpůsobilých předešlých panovnicích. (Mráz, 2001, s. 114-115)

Rozvoj techniky a vynálezů pokračoval i v druhé polovině 19. století. Patřilo mezi to propojení Anglie a Francie podmořským kabelem v roce 1851 a roku 1866 již byla takto propojena s Evropou i Amerika. Werner Siemens v témže roce objevil elektrické dynamo a roku 1867 Alfred Nobel vynalezl dynamit. Novou teorií o vzniku lidstva a jeho vývinu se velmi zasloužil Charles Darwin svou knihou O vzniku druhů přirozeným výběrem v roce 1859. (Mráz, 2001, s. 130)

1. května 1851 zahájila Británie Světovou výstavu na představení své rozrůstající se průmyslové velmoci. Konala se v Křišťálovém paláci Josepha Paxtona, který byl postaven v londýnském Hyde Parku během pouze osmi měsíců. Velikost této stavby o rozměrech 43 metrů na výšku a 549 metrů na délku měla představovat odvalu a sílu národa, která měla být patrná i z rychlosti s jakou byla stavba postavena. Intelkt národa představovala architektura se svojí složitostí a použité materiály symbolizovaly národní bohatství. Obrovské prostory poskytly místo pro patnáct tisíc vystavujících rozdělených do čtyř kategorií, mezi které patřili strojírenství, suroviny, manufaktury, sochařství a výtvarné umění. Královna Viktorie vládnoucí v té době vyjádřila své sympatie pro tuto výstavu a sdělila, že průmysl a jeho rozvoj obyvatelstvu prospěje. Velká část obyvatel ale byla jiného názoru, růst industrializace chápali jako jev pro národ neprosperující. Od začátku století si totiž mnoho lidí uvědomovalo, že průmysl přispívá oběma směry, jak k bohatství, tak i k chudobě. William Cobbett již roku 1807 zmínil obyvatele průmyslového města Coventry, z jehož dvaceti tisíc obyvatel tvořili necelou polovinu chudí lidé. Bohatství, které průmysl sice produkoval tak předával pouze do rukou jen mála z obyvatel, čímž rozdělával národ na dva. Bedřich Engels dokonale vylíčil ve své knize „The Condition of the Working Class in England“ situaci, zažívající obyvatelé z chudších řad. Napsal: „Všude se válejí hromady odpadků a špíny a páchnoucí splašky, vylité přede dveřmi, se slévají do smrdutých louží. Zde žijí ti nejchudší z nejchudších, nejhůře placení dělníci, zloději a oběti prostituce se tu tísňí bez rozdílu, většinou Irové nebo lidé irského původu, a ti, kteří ještě neutonuli ve víru morálního úpadku, který je obklopuje, klesají každým dnem hlouběji a postupně ztrácejí sílu odolávat demoralizujícímu vlivu nouze, špíny a prostředí.“ (Adams, 1997, s. 14-16)



Obr. 1. Crystal Palace Joseph Paxton

Potřeba udržovat společenskou loajalitu a odpovědnost bohatých k chudým, jež podle tehdejších názorů v předešlých stoletích mezi vrstvami společnosti fungovala, nyní chyběla. Myšlenka, činit trochu špatného pro výsledek dobra dokonale zbavila bohatou vrstvu potřeby starat se o chudé. Vznikal tak národ pánů a otročících dělníků. (Adams, 1997, s. 16)

Velký rozvoj kapitalismu a industrializace započal vznik několika mezinárodních dělnických hnutí, které se snažili prosadit si alespoň nějaké zásady sociální spravedlnosti. (Mráz, 2001, s. 128)

V průběhu 19. století měla opozice několika podob. Na jedné straně vznikalo romantické a rytířství zaslíbené „Bratrstvo“, založené Williamem Morrisem a Edwardem Burne-Jonesem za jejich studií na Oxfordu. Snažili se špatnosti industrializace zahalovat krásou umění a zabývali se duchovními a církevními záležitostmi. A na druhé straně viděli Karel Marx a Bedřich Engels boje mezi rozděleným obyvatelstvem do jednotlivých tříd, směřující k revoluci a počátku vlastního zániku společnosti. Mezi těmito extrémny existovalo nespočet kritiků, jež uznávali emancipaci dělnické třídy, nebo viděli spásu v obnovení minulosti. Samozřejmě probíhali mezi jednotlivými seskupeními neshody, avšak všechny spojovali myšlenky, že industrializace společnosti neprospívá. S tím se pojí i protesty, které se v první

polovině 19. století staly velmi častými proti strašným následkům průmyslové revoluce. Mnohé z nich ale žádný výsledek nepřinesly, spíše sloužily jako únik ze smutného života viktoriánské éry než jako řešení problémů, vůči kterým vznikaly. Protesty, však získaly i na vážnosti díky působivějšímu způsobu upozorňování na ně. Sloužily k tomu spisy Thomase Carlyla a Johna Ruskina, které právě William Morris četl při studiích na Oxfordu a následně z nich čerpal své vlastní názory. Hnutí Arts and Crafts, kterého byl Morris hlavním členem, tak od nich získalo poměrně velmi zřetelný odpor vůči modernímu průmyslovému kapitalismu. Carlyle se ve svých spisech věnuje jak hrůzám průmyslu a mechanizované společnosti, tak hnutím, které proti tomuto protestovaly. Odsuzoval také názor, že hospodářská politická činnost si nemůže dovolit starost nad chudými a má se řídit pouze zákonem nabídky a poptávky, s tím, že pokud se stroje projeví jako přínosný nástroj zisku mají být použity bez ohledu na důsledky, které zasáhnou méně produktivní lidskou pracovní sílu. Choval také nesouhlas s majetkem chytivou střední třídou a proti ní bojující hnutí demokratických dělníků. Demokracie pro něj znamenala vznik společnosti jedinců s vlastními názory, bijících se mezi sebou, které by hnala chamtivost. Žádost dělnické vrstvy po demokracii byla podle něj jen známka volání po moci třídy, která neměla žádné slovo. Řešení pak shledával ve znovuzrození jednotlivých vrstev společnosti, znající ušlechtilost a „silná srdce“. V podstatě tedy návrat k rytířským vzorům středověké Anglie. Ruskin sdílel podobný názor a upozorňoval především na hodnotu tvůrčí práce. Strojová výroba a práce s ní spojená nebyla podle něj schopná lidem poskytnout pocit naplnění. (Adams, 1997, s. 16-18)

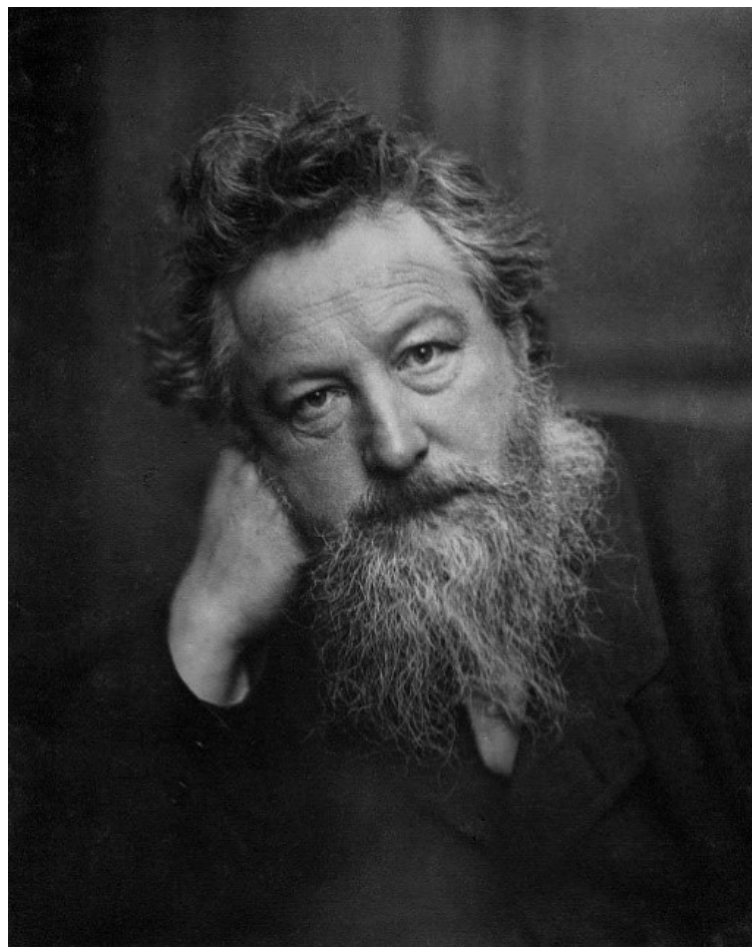
Období od roku 1870 se označuje jako druhá průmyslová revoluce, kdy se čím dál více rozvíjel těžký průmysl, strojově zaměřená výroba samotných strojů a chemický a elektrotechnický průmysl. Velkovýroba zboží postupně začala nahrazovat lidskou práci. Tento velký rozvoj ve výrobě ovlivnil také nároky na pohonné hmoty a energie. Nafta zapříčinila vznik výbušných spalovacích motorů a s tím rozvoj automobilového průmyslu, letecká doprava nahradila vzducholodě. Elektrická energie ovlivnila jak výrobu v továrnách, tak život v domácnostech. Mezi největší vynálezy patřil telefon od Grahama Bella v roce 1876, v téže roce Thomas Alva Edison vynalezl mikrofon a elektrickou žárovku (1879) a František Křižík přišel s obloukovou lampou. (Mráz, 2002, s. 9-10)

2 UŽITÉ UMĚNÍ 19. STOLETÍ

V následujících kapitolách se věnuji tvorbě Williama Morrisa, a jak myšlenky jeho samotného i jeho soudobých tvůrců daly vzniknout bratrstvu Prerafaelitů a hnutí Arts and Crafts.

2.1 WILLIAM MORRIS

William Morris se narodil 24. března 1834 ve Walthamstow rodičům Emmě Morrisové (rozené Sheltonové) a Williamu Morrisovi staršímu. Jeho rodiče vlastnili velký majetek díky partnerství v makléřské firmě Sanderson & Co. Co se týče jeho dětských let, ty pro něj znamenaly velký přínos v utváření jeho osobnosti. Venkov, kde pobýval často se svými sourozenci a čtení knih jako Herball od Johna Gerarda v něm jen podpořilo jeho pozdější velkou lásku k přírodě a inspiraci v ní. Rostoucí zájem o témata přírody a květin šli ruku v ruce s jeho přirozeným nadáním pro psaní a čtení. (The William Morris Society, 2022)



Obr. 2. Fotografie Williama Morrisa

Od třinácti let prožíval soukromé vzdělání na Marlborough College a v roce 1853 absolvoval studium teologie na Exeter College v Oxfordu. Od zájmu stát se knězem ho oddálilo přečtení spisů kritiků tehdejší doby jako byli Thomas Carlyle nebo John Ruskin. Po univerzitě se tak vyučil architektem a při studiích v Oxfordu navázal dlouhodobé a pevné přátelství s umělci z Prerafaelitského hnutí Dantem Gabrielem Rossettim a Edwardem Burne-Jonesem, kteří v něm ještě víc rozšířili zájem o umění a architekturu. (The William Morris Society, 2022)

Jako zastávce názorů Johna Ruskina a jeho spisů uznával, že středověcí řemeslníci se těšili ze své práce mnohem víc než průmyslovou revolucí zotročený tehdejší protějšek. Práce v továrnách byla založena pouze na vidině zisku, obrovské velkovýrobě, a odbyté práci jež umožňovaly také levnější a nekvalitní materiály. „Umění bylo pro něj jen nejvyšší formou řemesla, základu veškeré kreativní činnosti.“ (Johnson, 2007, s. 131)

Jako jedna z hlavních osobností Arts and Crafts disponoval velkou kreativitou a znalostmi. „Jeho manuální zručnost byla fenomenální. Uměl vyřezávat, odlévat, tkát, šít, tisknout, barvit a zejména vyrábět nábytek, stejně jako kreslit všechny návrhy. Morris rovněž výborně vařil, což byla v té době pro muže jeho postavení aktivita velmi nezvyklá.“ (Johnson, 2006, s. 482)

Jeho manželkou se stala Jane Burdenová a po svatbě se nastěhovali do rodinného domu, Červeného domu v Kentu, kde žili v letech 1859 až 1865 a který pro ně na Morrisovu žádost navrhnul jeho přítel architekt Phillip Webb. V roce 1861 následovalo založení jeho firmy Morris, Marshall, Faulkner a spol. spolu s Burne-Jonesem, Rossettim, Webbem a dalšími. Firma se rychle dostala do povědomí společnosti a stala se velmi oblíbenou. Poměrně velkou mírou tak ovlivnila interiéry viktoriánského období svými tapetami, nábytkem a vitrážemi. V roce 1875 už setrvala firma pouze pod Morrisovým vedením. (The William Morris Society, 2022)



Obr. 3. Red House

Morris byl schopen se velmi posouvat v oboru umění a designu hlavně díky své finanční nezávislosti. Výborné movité rodinné zázemí a obratnost v obchodu s akciemi a podnikání mu vyneslo nemalý majetek. Již během studia si byl schopný vydělat nemalý peníz, s tím že získal i 900 liber ročně. Firma Morris, Marshall, Faulkner a spol. když do ní investoval 15 000 liber, byla schopna udělat obrat i 1800 liber ročně. (Johnson, 2006, s. 482)

Díky tomu, že jeho podnikání probíhalo úspěšně, mohl si tak dovolit zůstat věrný svému vkusu a přesvědčení a vyrábět si své návrhy bez jakýchkoli hranic. Obchodní partneři ztráceli možnost mu oponovat nebo si dovolovat něco měnit. Kupodivu i ti nejzručnější dělníci s chutí plnili jeho příkazy, neboť věděli, že on by to vyrobit dokázal, ne-li lépe a s velkou jistotou a kvalitně. (Johnson, 2006, s. 482)

On sám kupodivu jako malíř nebo architekt neuspěl a jeho socialistické smýšlení mělo pár chyb. Svoji firmu chtěl provozovat jako družstevní podnik kde dělníci přímo přispívají k výdělku, ale navzdory tomu společnost fungovala jako standartní komerční podnik, kde pracovníkům, co se týče peněz, moc důvěry poskytováno nebylo. Od jeho konkurence ve výrobě nábytku mu bylo poměrně oprávněně vyčítáno, že je nepohodlný a nepraktický. (Johnson, 2007, s. 131)

Nekomfort při užívání většiny jeho navržených židlí a sedaček byl tak trochu komplikací. Když si lidé na nepohodlnost stěžovali tak jim Morris se svým tvrdým charakterem odvětil „Tak si můžou jít lehnout do postele“. Tuto situaci dobře znázornil Max Beerbohm ve svém kresleném vtipu. Jeho silné ego komplikovalo i manželství s jeho ženou Jane a panovali tak mezi nimi jisté neshody. Byla proto často nervózní a unavená, trpěla častými migrénami. Ráno pozdě vstávala na rozdíl od Morrise, který byl brzy ráno na nohou. „Morris byl naopak, jak říkal „zdravý jako řípa“, po celý rok měl okna otevřená dokořán, ve dne v noci povídal, prozpěvoval si a pokřikoval. Vstával v půl šesté ráno a celý dům se otřásal klapáním jeho tkalcovského stavu.“ Bohužel tak nebylo posléze velkým překvapením, když si Jane našla milence. (Johnson, 2006, s. 482-483)

Avšak o Williamu Morrisovi bylo se se vši oprávněností dalo říci, že špatný nebo obyčejný návrh nikdy nevytvořil. (Johnson, 2007, s. 132)

„Nemůžeme jednoznačně určit, že by se Morris nikdy nedopouštěl chyb, ale žádný jiný návrhář pracující v tak širokém záběru nikdy nedosáhl takto trvalé vysoké kvality své produkce.“ (Johnson, 2006, s. 482)

Nikdo ho tak nemohl překonat v jeho návrzích vzorů pro textilie a tapety. Mezi jeho nejznámější patří Trellis, Pomegranate, Chrysanthemum, Jasmine, Tulip, Willow, Larkspur, Acanthus, Honeysuckle, Marigold a Willow Boughs. Tyto vzory i mnohé další byly využívány předně pro potisk tapet, kachlí ale také bavlny na čalounění, pokrývky, závěsy a mnoho dalšího. Jejich obliba vydržela přes 150 let a stále trvá dodnes. (Johnson, 2007, s. 132)



Obr. 4. vzor PIMPERNEL © Morris & Co



Obr. 5. vzor JASMINE © Morris & Co

Mimo své práce pro firmu také sepisoval islandské ságy přeložené do angličtiny s Eirikrem Magnússonem, po svých cestách na Island, jež ho velmi inspirovaly. Do povědomí se také dostal svými epickými básněmi a romány jako je například *Pozemský ráj*. V 80. letech 19. století se intenzivně zapojoval jako socialistický aktivista. V roce 1884 s podporou Friedrich Engels založili Socialistickou ligu. Kelmscott House kam se Morris později přestěhoval z Červeného domu, se stal místem pro debaty řečníků z Hammersmith Socialist League. V roce 1891 založil Kelmscott Press, kde vydával limitované edice tištěných ilustrovaných knih. Své poslední léta věnoval právě této oblasti. (The William Morris Society, 2022)

Svémi činy se zapsal do historie jako jeden z nejvýznamnějších designérů v dějinách. Jeho vzory z tapet, závěsů látek, keramiky a nábytku se stali ikonickými po celém světě a stále jsou v módě i dnes dlouhá léta po jeho smrti. Motivy z přírody převzaté a vyjádřené v nezaměnitelném stylu se stávají velmi známými v historii umění. Nelze je napodobit a jsou velmi nadčasové a vkusné. (Johnson, 2006, s. 482)

William Morris zemřel v roce 1896, ale podařilo se mu po sobě zanechat přínosné dílo, které nadále ovlivňovalo jak praktickou, tak intelektuální činnost Arts and Crafts. Vývoj, který od 60. let 19. století prodělal, kdy dokázal přejít od romantického smýšlení až k revolučním tahům, dokázal ukázat na obtíže, se kterými se potýkaly následně i umělci ve 20. století. Ale že romantické myšlenky dokážou překonat hrůzy kapitalistického systému si někteří mysleli i dlouho po jeho smrti. Morris dal ale jasně najevo, že architektura, umění a řemesla mohou prosperovat jen a pouze po ukončení nezdravé industriální společnosti. (Adams, 1997, s. 52)



Obr. 6. William Morris s rodinou a přáteli

2.2 PRERAFaelITÉ

Prerafaelitské bratrstvo, setrvávající v opozici, nechtělo sympatizovat s tradičním soudobým uměním Akademie, jež zastávala názor, že umění začalo rozkvétat ve 14. století a dokonalosti nabylo ve vrcholné renesanci, s tím, že se uchované na Královské akademii dokázalo velkým vlivem zasahovat do dění i kolem roku 1768. Velké množství umělců z tohoto hnutí tak začalo kritizovat akademickou okázalost a ukazovalo oblibu ve středověku a jeho prostotě. Zastávali názor, že umění má vystupovat z méně vyumělkovaných maleb ze 14. a 15. století, nebo z tvorby v plenéru a sledování přírody. Nemohli se spokojit s názorem, že umění má vystupovat z nadčasových akademických ideálů, za které byl považován i Rafael Santi a snažili se vystupovat pouze z vlastních vědomostí a schopností a inspiraci čerpat z přírody. (Adams, 1997, s. 28)

Bratrstvo, tvořící nejen malířství ale i poezii vzniklo roku 1848 díky studentům Královské akademie v Londýně, a vytklo si tedy za svůj směr obnovit myšlenky italských umělců tvořících právě před Rafaelem. Ovlivnění jejich tvorby spočívalo i v myšlenkách Johna Ruskina a jeho spisech. (Kolesár, 2009, s. 41)

Ze začátku se jmenovali „První křesťané“ což ale brzy změnilo ze strachu z římskokatolické církve. Mezi členy vystupovali Dante Gabriel Rossetti a William Michael Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, F. G. Stephens a Thomas Woolner společně ještě s Edwardem Burne-Jonesem a Williamem Morrisem. (Adams, 1997, s. 28)

V pamětech rodiny Rossetiů z roku 1895 pak William Michael Rossetti shrnul nejdůležitější myšlenky hnutí. Patřilo mezi ně studování přírody, obdivovat v umění to opravdové a odmítat vše konvenční a mechanické. (Adams, 1997, s. 28)

Také měli náměty na svá díla získávat dle W. M. Rossettiho z křesťanství a středověku, z okruhů, jež se zabývali morálními hodnotami spojené s náboženstvím a velmi duchaplné a kvalitní literatury. Na svých obrazech vyjadřovali členové bratrstva i témata ze společnosti jako hazardní hráčství, prostituce, touha po změně politiky a lepší vládě a sňatky zprostředkované rodiči. Od Everetta Millaise tak vznikl obraz Lorenzo a Isabella který právě představuje téma svatby pro peníze se stal jedním z nejzajímavějších obrazů viktoriánského éry. (Johnson, 2006, s. 478-479)

Ruskin se stal velkým obdivovatelem Johna Everetta Millaise a když společně odjeli na dovolenou do Skotska, vznikl Ruskinův obraz v životní velikosti s vodopádem v pozadí a posléze i Ruskinovy manželky Effie, kde seděla na stejných skalách. Mezi Effie a Millaisem

vznikla vzájemná náklonost a když se potom rozvedla s Ruskinem kvůli pocitu nenaplnění manželství tak se za Millaise provdala. Navzdory tomu, že jsou jeho díla založena na zcela všedních představách se stávají velmi výjimečnými, také díky tomu, jaké pocity dokážou vyjádřit. Příkladem je jeho obraz Ofélie (1853), kdy inspirací mu byla sama Ofélie a její sebevražda ze Shakespearovy hry Hamlet. Millaise také ilustroval romány Anthonyho Trollopeho, kdy si vždy pořádně prostudoval dílo, aby dokonale vystihl zápletku a atmosféru knihy. (Johnson, 2006, s. 481-482)



Obr. 7. John Ruskin, 1853, John Everett Millais

Technika malby Prerafaelitů spočívala ve smíchání barevného pigmentu s pryskyřičným lakem, aby barva vydržela déle čerstvá. Do podkladové báze, kterou byla běloba a fermež, začali malovat ještě za mokra, podobně jako při malbě fresek. (Johnson, 2006, s. 479)

Mezi první obrazy bratrstva se zahrnuje „The Girlhood of Mary Virgin“ od D. G. Rossettiho z roku 1848, který měl znázorňovat dokonalost ženství a nesl již označení PRB což značilo Pre-Raphaelite Brotherhood, jímž si umělci tohoto hnutí společně obrazy značili. Obecné vyobrazení přírody zde bylo zapuzeno a každému detailu obrazu byla věnována velká

pozornost. Rossetti dosáhl dokonalého prosvícení obrazu, díky použití jemných štětců na akvarel a velmi hladkého a bílého povrchu, snažil se dosáhnout efektu jako u malířů z Itálie z 15. století. Všechny prvky a předměty v obraze mají svůj skrytý výraz a na něco upozorňují. Další malby byli s podobnou archaickou a naturalistickou tematikou. Obraz „Isabela“ od Johna Everetta Millaise nachází inspiraci v Boccacciově Dekameronu a naráží na vztah postav Lorenza a Isabely. Nevyjímaje samozřejmě důraz na detaily se zaměřením na jejich přesný význam. Stojí také za zmínku obraz Williama Holmana Hunta „A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecution of the Druids“ z roku 1850. Misionář na obraze představuje Krista, Jana Křtitele zobrazuje chlapec s miskou, voda v míse symbol křtu a trnitá větve zároveň s mycí houbou je prvek umučení. Skrytý a tajemný podtext jednotlivých prvků, jak náboženských, tak z literatury, byl známou součástí britského preraphaelitského malířství. Typické znaky tohoto malířství postupně začaly nacházet své uplatnění i v uměleckém řemeslném odvětví. William Morris byl tím kdo tomuto velmi napomohl díky svým katolickým zájmům. (Adams, 1997, s. 29-31)



Obr. 8. Ophelia, 1851, John Everett Millais

Morris byl seznámen s Prerafaelity v roce 1856 při svých studiích na Oxfordu pomocí časopisu *The Germ*, který bratrstvo vydávalo. K Morrisovi se přidal i Burne-Jones sdílející jeho ovlivnění Rossettim, spočívající v názorech že odpor k industrializaci lze vyjádřit pouze pomocí malířství. (Adams, 1997, s. 31)

Některé z dřívějších maleb Danta Gabriela Rossettiho a poezie Williama Morrise slouží k zakrytí pravé podoby světa, právě pro své jemné umělecké zobrazování. Představy a fantazie nabízeli romantický únik před skutečností. (Adams, 1997, s. 16-17)

Rossetti pocházel z excentrické rodiny, trpěl nespavostí a tíhl k alkoholu a drogám. Kvůli jeho touze naplnit cíle prerafaelitů si nedokázal dlouho udržet přátele. Inspiraci nacházel v dílech od Shakespeara a Danteho, nejvíc v oblibě měl ale kresbu exotických dívek s dlouhými vlasy oděné do středověkých rób. Mezi jeho nejslavnější obrazy se řadí *Proserpina* z roku 1871 a *La Ghirlandata* z roku 1873. (Johnson, 2006, s. 479)

Spolek pak založil v Londýně svůj vlastní atelier na Red Lion Square. Bohužel Morrisovo působení v malířství dlouze netrvalo a rozhodl se to přenechat nadanějším v tomto směru. Jeho nepříliš výrazné nadání naznačuje jeho jediná existující olejomalba „Královna Guenevere“. Rozhodl se uplatnit spíše v navrhování nábytku a vybavil tak některými středověkem inspirovanými kusy, právě jejich ateliér. Patřilo mezi to několik židlí, stůl a velká lavice jejíž rozměry se moc nelíbili Burne-Jonesovi, který prohlásil, že zabere třetinu ateliéru. Větší rozmach už potom probíhal po Morrisově přestěhování do jeho domu – Červeného domu v Kentu, kde už se zabývali složitějšími společnými projekty. (Adams, 1997, s. 32)

Edward Burne-Jones se dlouho potácel v utváření vlastního osobitého stylu, který se ale pak stal velmi známým v dějinách umění. Díky jeho silné víře se s uměním poprvé seznámil ve formě vitráží. To byl totiž velmi známý prvek znovuobjevení gotiky a obliba vitráží se rozrůstala rychlým tempem a s tím i vysoká produkce kvalitního skla. Burne-Jones pracoval se sklem u firmy Clayton & Bell, později ale působil výhradně pro firmu, kterou založil William Morris – Morris, Marshall, Faulkner & Co. Společně s Morrisem si tak oblíbil paletu barev jako tmavě modrá, vínová, zelená a žlutá, které kombinoval v různých poměrech. Často se věnoval zobrazení štíhlé ženské postavy se smutným výrazem a bledou pletí. Mezi jeho nejznámější dílo patří cyklus *Šípková růže* (1874-90). (Johnson, 2006, s. 483)

Prerafaelité vyjadřovali svůj nesouhlas proti viktoriánským uznávaným konvencím pomocí mnoha odvětví, jak pomocí malby fresek, tak výrobou nábytku. Již zmiňovaný Červený dům sloužil členům bratrstva jako jejich společný ateliér sloužící pro únik před problémy se sociálním zaměřením viktoriánského období. Díky majetku Williama Morrisa, pocházejícím z dolů v Cornwallu, které zdědil po svém otci, si mohli umělci a řemeslníci působící v Červeném domě dovolit nezabývat se politickými revolucemi, které probíhaly v Evropě. Morris a Rossetti navíc nevěnovali politické situaci příliš reálný postoj a snažili se o návrat středověku a jeho spíše rytířských než praktických hodnot. Touha po změně společnosti a celkové myšlení hnutí Arts and Crafts o revoluci v průmyslu, se měly v Morrisových názorech a názorech jeho společníků objevit až později. Ale snaha postavit se strašným důsledkům rozrůstajícího se průmyslu už se začínala probouzet. (Adams, 1997, s. 35)



Obr. 9. Red House

Bratrstvo se rozdělilo po pouhých pěti letech, kdy příčinou se stali vlastní ambice jednotlivých umělců posouvat se dále, také hádky kvůli prodeji obrazů a problémy s modelkami a milenkami. (Johnson, 2006, s. 479)

2.2.1 Jane Burden

Představení Jane jako modelky pro Prerafaelity započalo jejím působením v Drury Lane Theatre v Oxfordu, kdy měla pózovat právě pro Dante Gabriela Rossettiho a Edwarda Burne-Jonese. Na schůzku se ale nedostavila. Bála se možného neprofesionálního chování umělců. Její zapojení do projektu Guinevere a La Belle Iseult jí už ale rozjelo její ikonickou kariéru modelky a zde došlo i k seznámení právě s Williamem Morrisem, který se projektu také účastnil. Roku 1859 se z Jane a Williama stali manželé a přestěhovali se do Bexleyheath. Postupně ovlivnila svojí prací i firmu Morris a spol. kde pomáhala s tvorbou výšivek. Zároveň stále fungovala jako modelka pro Rossettiho práce od roku 1865. Jejich vztah se měl překlenout v milostný poměr a trval víc než deset let, během kterých se jí Rossetti obsesivně inspiroval. Jejich vztah neměl být veřejnosti skrytý a věděl o něm i samotný William. Ačkoli přihlížení této situaci pro něj muselo být velmi bolestivé zařídil společný pronájem ve venkovském sídle Kelmscott Manor v Oxfordshire, kde mohli Jane a Rossetti nadále pokračovat ve svém ne příliš společensky vhodném vztahu lépe skrytí před londýnskou společností. Morris toto období prožíval cestováním po Islandu. Jane opustila Rossettiho v roce 1876, ale Kelmscott Manor si ponechala ve svém vlastnictví do konce svého života a je tak neobyčejným odkazem její práce ve výzdobě tohoto sídla. Díky mnoha zpodobněním v Rossettiho dílech se Jane Burden stala hlavní múzou prerafaelitského hnutí a zároveň je tak i jednou z neznámějších modelek všech dob. (National Trust, 2022)

Ve svém stylu vystupovala z klasické mody té doby. Oblíbila si nošení středověkých šatů, které doplnila několika řadami korálek, na místo korzetů a krinolín, jež se tehdy nosily. Byla dychtivou čtenářkou a plynule mluvila francouzsky a italsky. Zasahovala do dění nejen prerafaelitů ale i ve vyšších kruzích básníků, politiků a aristokratů. V práci modelky pokračovala i ve svém dalších letech například pro Evelyn De Morgan. Svoji hlavní roli v oblasti vyšívání ve firmě Morris a spol. později přenechala své talentované dceři May Morrisové. (National Trust, 2022)



Obr. 10. Fotografie Jane Burden



Obr. 11. Reverie, 1868, Dante Gabriel Rossetti

2.3 ARTS AND CRAFTS

„Nemějte doma nic, o čem nevíte, k čemu to slouží, nebo o čem si nemyslíte, že je to krásné.“ William Morris
(Dempseyová, 2002, s. 19)

Velká Británie v 19. století zaznamenala nejrychlejší nárůst průmyslu a ekonomiky, ale velmi zřetelně se tady projevil i negativní následky této velké industrializace. Těžba nerostů, rozrůstající se železniční trať, pach a hluk z továren, s tím spojením otupělí dělníci při dokola se opakující jednotvárných úkonech a jejich špinavé a chudé bydlení v městských slumech. To všechno byly pádné důkazy a argumenty proto, že tento věk dokonale ušlapává estetický cit lidí, a je čas se navrátit k dobám kdy tomu tak nebylo. (Kolesár, 2009, s. 36)

U některých tak panovalo přesvědčení, že struktura a morální hodnoty společnosti byly v minulosti daleko přívětivější, ať už to bylo v dobách středověké Anglie, nebo v Americe za dob jejich prvních osadníků. (Adams, 1997, s. 9)

V tomto ojedinělém samostatném hnutí vzniklém v Anglii, probíhal protest proti strojové výrobě, která se dostávala čím dál víc do povědomí společnosti. Snažili se tak upřednostnit krásu kterou doplňoval funkční design, přiznání materiálu a opravdovost a zároveň jít ruku v ruce s řemeslnou výrobou. (Johnson, 2006, s. 485)

Toto hnutí také vedlo k založení tisíců řemeslných firem v různých oblastech uměleckého řemesla i v Americe a celé Evropě. Nejen, že byly schopné velkoprodukce kvalitního zboží, ale jejich působení přetrvalo do dvacátého prvního století a dále měnily způsob, jak se společnost dívá na předměty každodenní potřeby. (Johnson, 2007, s. 132)

Počátky tohoto společenského a uměleckého hnutí, které se začínalo dostávat do povědomí v 60. letech 19. století, je nutno hledat u bratrstva Prerafaelitů, ale také ve vlně neogotiky, jež se začala objevovat v první polovině 19. století. Myšlenky A.W.N. Pugina velmi ovlivnily následovníky tohoto hnutí kdy jeho názor reagoval na to, že právě období středověku a jeho řemeslo bylo prosperující pro ideální společenské podmínky. (Kolesár, 2009, s. 36)

Největším ovlivněním pro hnutí však poskytl John Ruskin (1819-1900). Oxfordský profesor, umělecký i sociální kritik ve svém díle *Seven Lamps of Architecture* (Sedm lamp architektury, 1849) uvedl, že společnost je svazována stroji a velmi kritizoval industrializaci. I on byl jedním z kritiků londýnské světové výstavy v roce 1851, svůj názor vyjádřil ve svém díle *Stones of Venice* (Kamenné Benátky) kde prohlašuje: „Z tvora lze udělat buď nástroj, nebo člověka. Obojí není možné. Lidé nebyli stvořeni k tomu, aby pracovali s přesností nástrojů, aby ve všem, co dělají, byli bezchybní a dokonalí. K tomu, abyste je k takové přesnosti přiměli a donutili jejich prsty měřit úhly jako ozubená kola a jejich paže vytyčovat křivky jako kružidla, museli byste je odlidštit.“ Manifestem pro Arts and Crafts se potom stala v roce 1854 část jeho díla „O povaze gotiky“ kde se Ruskin přimlouval ke gotice a její cechově uspořádané výrobě. Zastával názor, že v renesanci díky zapojení vědy do umění došlo k jeho velkému úpadku. (Adams, 1997, s. 18)

Strojová výroba podle něj postrádala osobitý výraz a chtěl dokázat návrat k řemeslné výrobě, která má nezaměnitelný dotek lidské ruky, díky krásné „nedokonalosti“ jež stroje zapudily. (Kolesár, 2009, s. 36-37)

Ruskin se držel svého názoru, kterým shledával práci ve středověku důstojnou a dobrovolnou, ať byla jakkoli těžká a namáhavá. Mužům i ženám přinášela důstojnost spočívající v čisté a řemeslné práci. (Adams, 1997, s. 18)

Bohužel v druhé polovině 19. století již nebylo možné srovnávat produkci strojové výroby s řemeslnou, a proto jeho vize byly neuskutečnitelné. Především ale inspiroval další generace snahou navrátit umění do každodenního života. (Kolesár, 2009, s. 37)

Stojí také za zmínku, že desetiletí před tím než Ruskin a Thomas Carlyle začali psát o možných katastrofálních důsledcích industrializace a snaže se navrátit k podle nich skvělým časům anglického středověkého venkova, vyrábělo společenství Shakerů ve Spojených státech prostý nábytek a stavěli obydlí, které v mnohých ohledech odpovídala myšlení hnutí Arts and Crafts. (Adams, 1997, s. 9)

Pronásledovaní Shakerové odešli z Anglie v 17. a 18. století, a jako jedni z prvotních osadníků Spojených států zde začali zakládat hospodářské a náboženské společenství, smýšlející ve velmi podobném duchu jako Arts and Crafts, již více než o sto let dříve. Tím

jsou myšleny témata jako společný majetek patřící obyvatelům jako celku, rovnocennost v práci mužů a žen a řemeslníci pracovali v uzavřených skupinách připomínající cechy. Industrializace kupodivu Shakery nezasáhla, na rozdíl od hnutí Arts and Crafts, které ho vědomě ignorovalo. Nakonec tak lze tvrdit, že hnutí Arts and Crafts se rozvíjelo v Británii a Spojených státech odděleně, ale vystupovalo ze stejných základů a tradic. Tyto dvě tradice navzdory různým kontinentům, chovali stejnou nelibost vůči vyumělkovanosti a shledávali práci posvátnou. Udávali, jakým směrem se bude ubírat vzhled umění a řemesel v Británii a Spojených státech v 19. a 20. století. (Adams, 1997, s. 24-25)

A právě v devadesátých letech 19. století začaly vznikat dílny založené na britské podstatě Arts and Crafts ve Spojených státech. Předměty z dílny Gustava Stickleye, bez nadbytečných ozdob a jednoduchého designu propagoval časopis *The Craftsman* a jejich oblíbený vzhled přesahuje i dodnes. Jejich jednoduchá konstrukce umožňovala strojovou výrobu, kterou Stickley na rozdíl od Morrise neodmítal, a tím pádem byla i dostupnější pro nižší vrstvy obyvatel, díky levnějším nákladům na výrobu, jež pak ovlivnili finální cenu. Některé z designů se dali vyrobit i podomácku dle návodů právě v časopisu *The Craftsman*. Dalším architektem pokračujícím tematicky v hnutí Arts and Crafts ve Spojených státech se stal Frank Lloyd Wright, který už ale také upřednostňoval strojovou výrobu. (Dempseyová, 2002, s. 22)

„Přesvědčení, že dobře zkomponované prostředí – tvořené krásnými a dokonale provedenými stavbami, nábytkem, tapiseriemi, tkaninami a keramikou – zušlechťuje společnost a tím slouží výrobcům i spotřebitelům, je společným tématem celého hnutí Arts and Crafts 19. i 20. století.“ (Adams, 1997, s. 9)

S touto myšlenkou se pojil i důraz na pracovní podmínky obyvatel a výrobců, jež se na produkci užitého umění podíleli. Obydlí, stavba, nebo nábytek měli být nejen přívětivé na pohled, ale také měli být výsledkem práce, která přinášela radost a při níž nemuseli lidé trpět tvrdou prací a odlidštěním v továrnách. Rukodělná práce jim měla přinášet potěšení. Největší osobnosti tohoto hnutí jako Morris, Ruskin a Carlyle hlásali, že práce je svým způsobem cosi posvátného. Poskytuje ženám i mužům možnost projevit své tvůrčí schopnosti. „Ve svých „*Lectures on Socialism*“ (Přednášky o socialismu) Morris napsal, že „umění je výrazem lidské radosti z práce, kterou tlak průmyslové tovární výroby lidem bere.“ (Adams, 1997, s. 9)

Zároveň účastníky tohoto hnutí spojoval společný cíl, produkovat umění tak, aby byla jeho dostupnost pro každého. (Dempseyová, 2002, s. 19)

Průmyslový kapitalismus vedl dle hnutí k produkci nekvalitního designu zboží, snižoval i jeho estetický výraz a nehleděl na potřeby dělníků. Spočíval ve výrobě pro zisk, a ne pro potřebu. Tento nevyhovující systém vysoce kontrastoval s předprůmyslovou dobou, kdy podle obecného názoru panovaly pro výrobu mnohem lepší podmínky. Řemesla středověku sice nedosahovala přesnosti strojů, ale představovala lidskost, jež si umělci tohoto hnutí velmi oblíbili. (Adams, 1997, s. 10)

V práci návrhářů tohoto hnutí lze vyzorovat dvě fáze. V první pod vedením Morrise nacházeli inspiraci v přírodě, ve formě ptáků, rostlin a zvířat, jež je viditelné na Morrisových návrzích tapet té doby. V druhé fázi si designeři oblíbili abstraktnější tematiku. Dynamické siluety vyjadřující pohyb nebo inspirace v mýtických stvoření. Skvělým příkladem této druhé fáze je keramika Williama de Morgana, Waltera Cranea anebo designer Charles Asbee. (Bhaskaranová, 2007, s. 24-25)



Obr. 12. Twin-handled vase, merton abbey period 1882-88, William De Morgan

Architektura tohoto hnutí byla pronikavá a svým dopadem velmi zasáhla. Architekti jako Webb, Voysey, Norman Shaw a Charles Rennie Mackintosh se věnovali principům a postupům, které byli následně hojně využívány architekty z 20. století. Zde totiž vznikaly názory, že design závisí na funkci, že je třeba brát ohled na místní architekturu a materiály, taky že stavba musí zapadat do svého okolí a je potřeba se oprostit od historizujících stylů. (Dempseyová, 2002, s. 20)

Největší rozkvět zažívalo hnutí v 80. letech 19. století, kdy přibývalo nejvíce zájemců o rozšíření řemeslné výroby. Společenství jako Century Guild nebo Art Workers' Guild obnovovalo povědomí o středověkých ceších, myšlenky hnutí ukazovaly časopisy jako The Studio nebo Hobby Horse a vystavování prací a tvorby od roku 1888 prezentovala Arts and Crafts Exhibition Society (Společnost pro vystavování uměleckých řemesel).

(Kolesár, 2009, s. 38)

Bohužel nikoli vše, co se Arts and Crafts snažilo dokázat bylo uskutečněno. I sám William Morris pronesl ke konci svého života pochybnosti o váze a hodnotě svého snažení a prohlásil, že nepopíratelně krásné předměty vytvořené jeho společností byly určené pro vyšší a bohatší vrstvy obyvatelstva. Prakticky neunikl paradoxu jako hodně řemeslníků v tomto hnutí, že ručně tvořená produkce a předměty z ní jsou mnohem dražší než ty strojově vyrobené, a tím pádem nedostupné pro méně majetnou většinu, pro kterou byly zamýšleny. (Adams, 1997, s. 11)

A právě obyvatelé, jež se mohli těšit nákupem jejich produktů se paradoxně stali ti, jež zbohatli na strojové produkci. (Kolesár, 2009, s. 38)

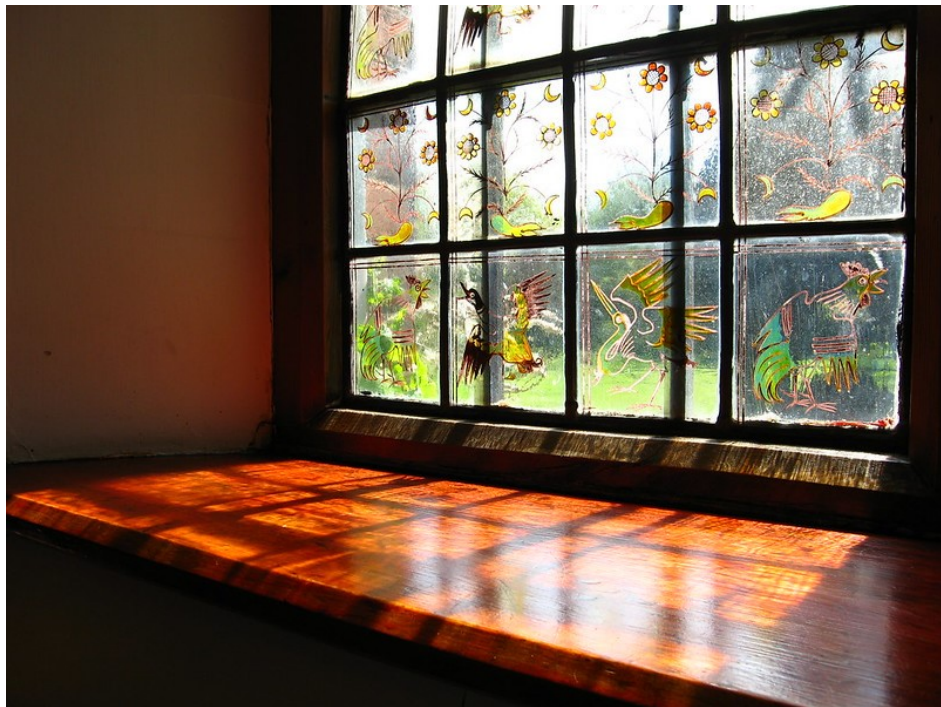
Nakonec následovalo uvědomění, že jednotlivci z tohoto hnutí nemohou dosáhnout společenských reforem, kterých se dožadovali a vznikla tím pádem další řada úsilí, jak tento problém vyřešit. Hnutí, jež započalo romantickým únikem z industrialismu, následovali prerafaelité v 19. století, postupovalo rozrůstáním řemeslných spolků na obou březích Atlantiku a končí v tomto století zakládáním továren na design po celém světě, hlavně v Evropě a Americe, které snížily romantické ideály a smířily se se skutečností mechanizovaného průmyslu. (Adams, 1997, s. 11)

2.3.1 Red House

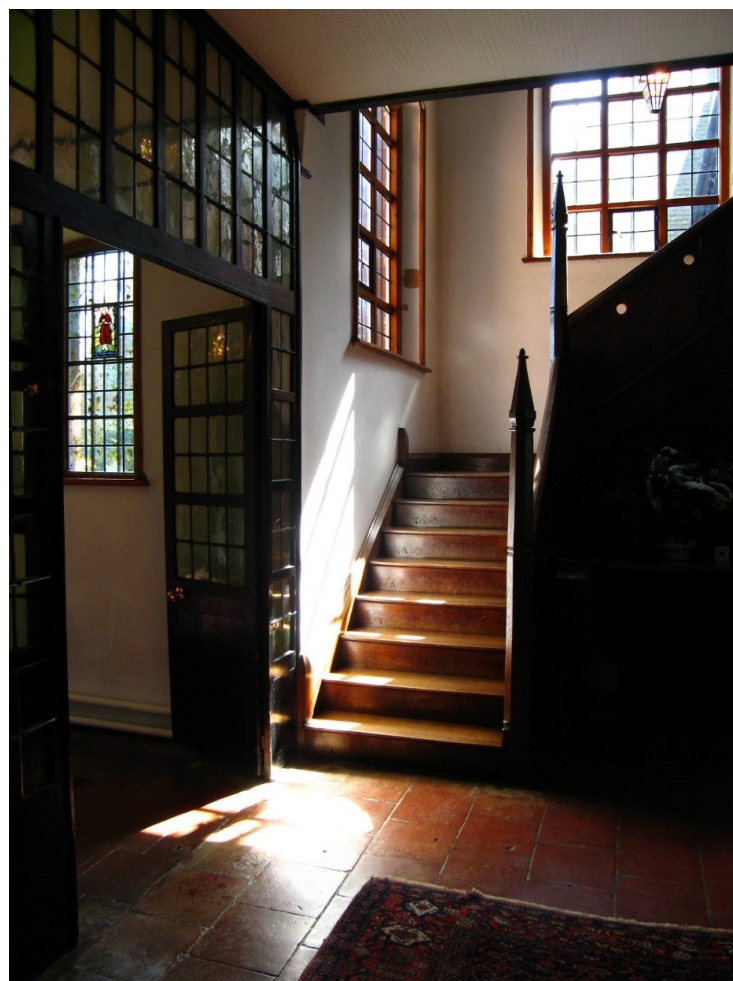
Red House patří mezi první příklady hnutí a architektury Arts and Crafts. Nachází se v Uptonu v Kentu a v roce 1859 jej navrhnul na žádost Williama Morrisa jeho přítel Philip Webb jako rodinné sídlo pro něj a jeho manželku Jane Burdenovou. Měl však také sloužit jako sídlo pro umělce a řemeslníky společenství a jejich společné zájmy. Svůj název získal díky použití místních červených cihel, ze kterých je postaven. Vzhled domu neměl připomínat žádný z historizujících stylů a bylo zde dodrženo i estetických zásad Arts and Crafts, podle kterých by nemělo dojít k zamaskování struktury nebo materiálu. Tím bylo dosaženo nezakrytím schodiště a v prvním patře lze vidět i konstrukci střechy. Jednoduchost interiéru způsobující bíle vymalované stěny, pomohly vyvážit bohatě zdobené kusy nábytku, sklo, výšivky a různé fresky, jež vznikly i za pomoci řemeslníků a umělců z bratrstva prerafaelitů. Vzhled nábytků se odrazil i v oblibě těžkého, robustního stylu tudorovského nebo karolínského období, jež neodpovídali tehdejší zálibě v elegantním strojově vyráběném nábytku, který byl tehdy v módě. V dekorování domu pomohl i Burne – Jones malovaným sklem v dlouhé chodbě domu a malbami na stěnách v salonu. Manželé Morrisovi se ujali výzdoby stropu a Jane také vyšívala draperie na stěnách. Rossettiho malby na nábytku byli zdobeny náměty z Dantovy Božské komedie a zasloužil se o prvky na stropní fresce. (Adams, 1997, s. 34-35)



Obr. 13. okno v Red House



Obr. 14. Okno v Red House



Obr. 15. Interiér Red House



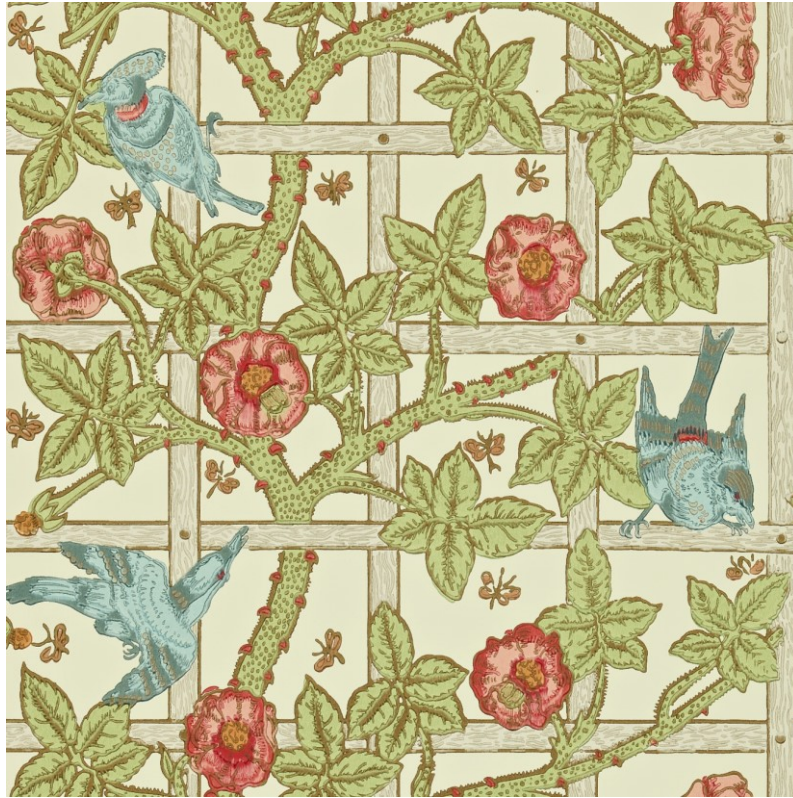
Obr. 16. Exteriér Red House

2.3.2 Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Firma Morris, Marshall, Faulkner a spol. vznikla v roce 1861 a měla pro vývoj hnutí Arts and Crafts velký význam. Mezi umělci, kteří se zabývali výzdobou Červeného domu se rozběhla diskuse o tématu středověkých cechů a jak řemeslníci v nich provozovali své profese. Následně Rossetti, Madox-Brown, Burne-Jones, Webb, P.P. Marshall, C. J. Faulkner a Morris seskupili menší finance, které jim posloužily jako základní kapitál, a tak vzniklo jejich vlastní společenství „dělníků výtvarného umění“. Faulkner se stal účetním firmy a Morris nabyl funkci ředitele pro svůj nemalý majetek a také dostačující čas, jež mohl plně věnovat společnosti. Existovala také firemní brožura, která představovala vše, jehož výrobou se zabývali. „Zabývali se rozmanitými obory, jako bylo malované sklo, nástěnné dekorace, řezbářství, práce s kovem, výroba nábytku a výšivky a celou svojí vahou přispěli k reformě dekorativního umění v Anglii.“ Morris obhajoval dekorativní neboli „nižší umění“ v jedné ze svých přednášek. Vysvětloval, že dekorativní umění se odpojilo od toho krásného, jako jsou sochařství a malířství, teprve nedávno, a to způsobilo snížení kvality toho dekorativního. A právě z malířství a sochařství se podle něj staly jen hloupé honosné

předměty. Dekorativní umění má ušlechtilé poslání jen tehdy, pokud při své výrobě dbá na středověké tradice. Historicky Morris definoval dekorativní umění jako základní potřebu vyjádření lidských pocitů, jako „umění neuvědomělého porozumění“. Také zastával názor, že pokud si umělec vybere inspirovat se v přírodě jeho dílo bude krásné. Pokud se ale rozhodne přírodu přehlížet, bude jeho výrobek nevzhledný. Přirozenost a krása je podle něj hlavním inspiračním zdrojem pro umělce, taková přirozenost, jakou vyjadřuje „zelené pole, břeh řeky nebo horský hřeben“. Dle Morrisa zhýralost v navrhování předmětů pramenila z potřeby bezohledných spotřebitelů, jež chtěli luxusní nábytek za co nejnižší cenu a výrobce, kteří s radostí tyto potřeby uspokojovali, aby si naplnily vlastní kapsy. Proti tomuto se společným úsilím snažili vystupovat projekty této firmy a zaměřovali se především na vlastní domy, které navrhovali představitelé firmy nebo jejich přátelé a příbuzní. (Adams, 1997, s. 40-41)

Založení firmy se nedostalo velké oblibě u ostatních výrobců. Takže první zakázky pro firmu pocházeli především od anglikánské církve, ke které měla společnost snadnější přístup, díky oblíbenosti církve v novogotické architektuře, ve které se firma pohybovala. Díla jednotlivých členů společnosti lze spatřit v kostelech svatého Michala v Brightonu v Sussexu, Všech svatých v Sesley v Gloucestershiru, svatého Osvalda v Durnhamu a dalších. Morris poskytl jedno ze svých malovaných skel pro kostel svatého Gilese v Camberwell v Londýně. Typickým prvotním návrhem firmy byl lakovaný přiborník z dřeva napodobující eben s iluminovanými výplněmi, který se nacházel i ve firemním katalogu z roku 1862. Potom již následovaly pokusy s dalšími materiály a vznik první série vzorovaných tapet. Morris se pokusil mezi prvními posunout tisk k lepšímu, ale nastaly komplikace a bylo nutné zadat práci externímu dodavateli. Phillip Webb, pomáhající Morrisovi v navrhování tapet, navrhl v roce 1864 vzor zvaný „Trellis“ zobrazující popínavou růži a ptactvo, inspirovaný zahradou Červeného domu. Morrisův vzor „Daisy“ navrhnutý ve stejném roce si vzal inspiraci ve francouzském iluminovaném rukopisu a později se přenesl i na výšivku a návrh kachlí. Jane Morris se svou sestrou Elizabeth Burden se zabývali výrobou vyšíváných ubrusů a hedvábí. (Adams, 1997, s. 42-43)



Obr. 17. Vzor TRELLIS © Morris & Co

Majetek firmy nedosahoval zpočátku žádných velkých obnosů, což se ale změnilo v roce 1862 kdy dodali své návrhy skleněných i kovových výrobků, výšivek a nábytku na Mezinárodní výstavu, což jim poskytlo řadu světských zakázek. Mezi ně patřila výzdoba jídelny v South Kensington Museum a zbrojnice v St. James Palace takže obrat firmy narůstal. (Adams, 1997, s. 42-43)

Většina prvotních návrhů byla drahá a padali názory, že musíte být bohatí, abyste mohli žít podle tohoto vkusu. Proto se rozhodli navrhnout i něco pro zákazníky s menšími finančními možnostmi. Produkty se měli zaměřovat spíše na funkčnost a byli prakticky bez ozdob. Nejznámějším příkladem takového nábytku vyrobeného společností Morris a spol. byla „sussexská“ řada židlí. Inspirované byly lidovým stylem venkovského nábytku z 18. století. Cena tohoto výrobku se pohybovala v nižších částkách než ostatní produkty společnosti, a tak se židle staly dostupnější i pro střední vrstvu obyvatelstva. Stojí ale za povšimnutí, že složitá výroba této židle odporovala myšlenkám Arts and Crafts například v tom, že aby se zamaskovalo levné použité dřevo, tak se zabarvilo, aby připomínalo eben. (Adams, 1997, s. 45)



Obr. 18. Židle Sussex

V roce 1874 začali Morrisovi první experimenty s barvením přízí. V proudu myšlení Arts and Crafts se používaly jen přírodní materiály jako indigo, košenila a mořenový kořen. Slavný design „Marigold“ vznikl v roce 1875 tištěný mořenovým barvivem a jeho autorem byl Thomas Wardle. S jeho pomocí pak Morris zlepšoval své dovednosti v tomto oboru a studoval tradiční postupy barvení. Ve stejné době také začaly jeho experimenty s textiliemi a koberci. Inspiraci pro své návrhy čerpal z ranně renesančních výšivek. Ukazoval také svoji nelibost v komplikovaných vzorech a technikách ze 17. a 18. století. Po roce 1874 nastala ve firmě spousta změn. Morris se stal jejím jediným ředitelem, firma rozšířila své okruhy v tkání, barvení a tisku. Také začali hledat místo, které by umožnilo provozovat všechnu jejich práci pod jednou střechou, a to jim poskytlo Merton Abbey v Surrey, vzdálené pouze sedm mil od Londýna. Tak začalo v roce 1881 jedno z nejlepších období společnosti. (Adams, 1997, s. 45)



Obr. 19. vzor MARIGOLD © Morris & Co

Pomocí starých metod tisku vyráběli rozsáhlou paletu barevných látek. Ale i řada tapisérií na jejichž navrhování se podíleli i další umělci a návrháři jako Walter Crane. Morris a Webb spolu vytvořili tapiserie „Datel“ a „Les“ a Burne-Jones pomáhal při navrhování kolekce jejíž inspirací měl být svatý grál a byla použita v sídle Webba. V Merton Abbey pracoval i William De Morgan na výrobě keramických kachlů a barevného skla. Morris v té době zasahoval i do dění Společnosti na ochranu starých budov, díky které zabránili zboření nebo předělání mnoha starších budov jako byla například katedrála v Canterbury. To vyústilo v to, že firma odmítala jakékoliv zakázky nových a moderních přístaveb ke starým stavbám.

Prostředí stavení Merton Abbey velice prospívalo všem, kdo v něm tvořili a pracovali. Stavba byla prostorná a plná světla. Nacházela se na břehu řeky Wandle. Morrisovi zaměstnanci mohli dát do návrhů vlastní invence podobně jako řemeslníci ve středověku. Pracovali na svých výrobcích s klidným tempem a snažili se dosáhnout spíše kvality a krásy než kvantity, jak tomu bylo právě ve strojní průmyslové výrobě. Většinu okruhů práce prováděli muži, ženy se zabývaly tkaním koberců. (Adams, 1997, s. 46-47)

Na konci 80. let se společnost Morris a spol. stala i počátkem pro spoustu dalších umělců a řemeslníků smýšlejících s hnutím Arts and Crafts anebo už i spousta těch co ve společnosti

účinkovali se po čase osamostatnili a zakládali vlastní cechy a společenství. Během osmdesátých let se také posunuly Morrisovy myšlenky na hodnoty Arts and Crafts. Jeho romantické představy se začaly zmenšovat. Firma byla sice komerčně úspěšná ale nepodařilo se jí přesvědčit společnost o tom, že s pomocí industrializace dobrá cesta nepovede. Sympatizanti strojů nadále pokračovali ve strojové výrobě, a ještě ke všemu dokázali napodobovat Morrisovy návrhy právě s jejich použitím. Bohužel také jeho přívrženci často pocházeli ze společenských podmínek, které měli za následek vznik toho, co tolik nenáviděl. Kritikové taky komentovali jeho názor, že krásné věci mohou vznikat pouze v lidských a přívětivých pracovních podmínkách. Takový princip se jim zdál velmi finančně náročný. Morris tak nakonec uznal, že způsobů, jak změnit tuto společnost je velmi málo. Ale i tak byl nadále velmi přesvědčen o názorech na kterých vzniklo hnutí Arts and Crafts a upřednostňoval ručně jednoduché vyráběné předměty, na rozdíl od těch, které byli výsledkem konzumního kapitalismu. Ale i tak ho nepřestávala trápit myšlenka, že umění má jen zastínit bolestnou skutečnost. Zjistil, že bude muset vstoupit i do jiných okruhů nejen těch uměleckých, a tak se snažil zapojovat v radikální politice a stal se členem marxistické organizace a podílel se na založení opoziční Socialistické ligy spolu s dcerou Karla Marxe Eleanor a Edwardem Avelingem. Marxovy názory pomohly Morrisovi si uvědomit, že jedině zapojení do politiky pomůže ovlivnit industriální kapitalismus větší měrou a jen to může vést ke změně společnosti, ve které budou umění a řemesla prosperovat.

V 80. letech založil Kelmscott Press, s vidinou možnosti osobního vyjádření než zbohatnutí. Výroba a tisk byli velmi složité. Zdobená vazba, ručně vyráběný papír se vytvářel ve speciálně vyrobených lisech, druh písma si Morris sám navrhnul, a dokonce se zamýšlel i nad tvorbou vlastního inkoustu, jelikož mu nevyhovoval ten průmyslově vyráběný. Firma Morris a spol. nadále prosperovala pod vedením George Jacka a Morris tak mohl nadále pokračovat v Socialistické lize až do roku 1890 kdy se rozhodl založit Hammersmith Socialist Society. Nadále pokračoval v psaní poezie a prózy. Díky psaní mohl vyjádřit popis společnosti o kterou usiloval – například v jeho díle „News From Nowhere“. (Adams, 1997, s. 48-50)

2.4 MÓDA 19. STOLETÍ

V následujících kapitolách se uvádí, jak se společnost v 19. století odívala a obouvala a jak strojová produkce ovlivnila tyto dvě odvětví v jejich výrobě.

2.4.1 Móda

Počátkem 19. století se vyvíjení módy dostává do větší rychlosti než kdy předtím. Zodpovědná je za to průmyslové revoluce a s ní spojený rozvoj vědy a technologií, Francie a její občanská revoluce spojená s pádem Napoleona, ale také nové druhy podniků a společenských vrstev. Tkaniny a textil se díky exportu šířily mezi východním a západním světem a také vynález šicího stroje výrobu velmi urychlil. To vše také umožnilo hromadnou konfekční výrobu ve velkém. (Kybalová, 2004, s.7)

V předchozích stoletích byla móda navázána na tehdy aktuální dominující historické slohy, architektura a styl svázaný v jedno. To ale zaniká s koncem 18. století. Po nástupu Napoleona Bonaparteho k moci se antikizující styl oděvu mění a návrat zažívá móda dvorská, která se snaží navázat na kulturu někdejšího bourbonského královského dvora. Po nástupu vlády Ludvíka XVIII. se neočekávaně kráse dvora většímu růstu nedostává, ale právě naopak v okruzích módy dočasně slábne. Francie v roce 1848 vyhláší republiku a postupně tak mizí jedna z posledních absolutistických monarchií v Evropě. Měšťané jsou tak v pozici, kdy získávají lepší postavení mezi obyvatelstvem díky svým podnikatelským zájmům a mají tak možnost řídit a zasahovat do životů společnosti. (Kybalová, 2004, s.7-20)

Evropský romantismus měl v zásluze sjednocení obyvatelstva, které bylo stále rozděleno na ty, kteří chtěli návrat starých časů a ty kteří už požadovali změnu. Romantismus tak poskytl mnohým únik z reality anebo možnost prosazení své individuality. Velmi se šíří celou Evropou z prostředí Anglie a do Francie proniká až jako poslední, kde stále panují od počátku 19. století klasicistické tendence a empír. V mnoha evropských zemích politicky směřované smýšlení velkou mírou ovlivňuje vývoj národního oděvu, který má za úkol posílit národnostní hnutí. (Kybalová, 2004, s.7-20)

Druhá polovina 19. století znamená zjednodušení v mužské módě a nositelkami krásného oděvu se stávají ženy, které mají svým vzhledem vyjadřovat bohatství své rodiny a prezentovat svého manžela. Na rozdíl od období biedermeieru, kdy žena trávila většinu času v domácnosti jako oddaná hospodyně, teď bohaté měšťanky zaujmají přední místa ve

společnosti. Pro svoje nové postavení ale neoblékají žádný nový styl, ale vracejí do módy oděv, kterého se vzdaly dvorské kruhy a prezentují ho se vši krásou ale i jeho nepraktičností, spojenou s používáním těsného šněrování a podkládacími spodničkami, vypadající že neberou v úvahu pokrok techniky, ale ani slova lékařů a filozofů směřující k jejich zdraví. Přitom na počátku 19. století se již mluví o nošení volných šatů dle řeckého vzoru, a v Anglii se upřednostňuje využívání volných střihů, jež budou schopné respektovat přirozené proporce nositelky. Zásahu na tomto tvrzení měla právě anglická šlechta, jež upřednostňovala krásu žití na venkově, a změnila tak do té doby běžný způsob života. (Kybalová, 2004, s.7-20)

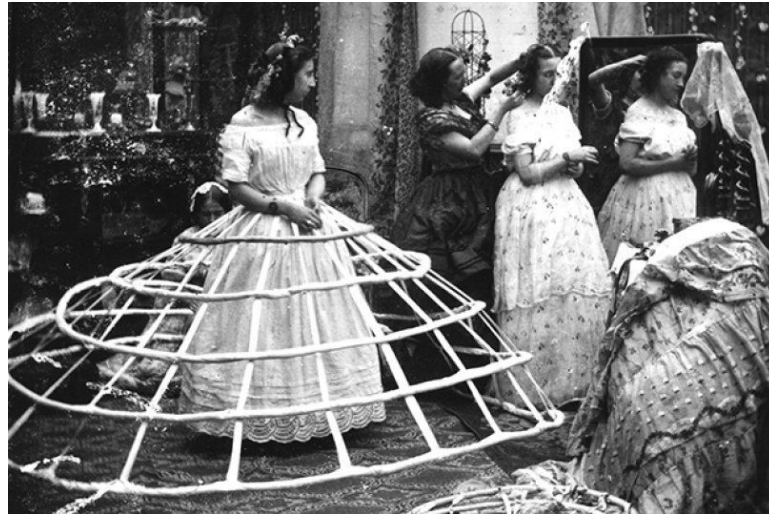


Obr. 20. Móda z let 1860-69

Francie, která si byla schopná udržet silnou nadvládu v určování módních stylů od 17. až do 20. století je ale nutná brát i ohled na prosazování vlivů z Anglie. Ne sice tak velmi výrazných, ale nacházející své přívržence ve vybraných kruzích. Během 19. století Francouzská móda nesla označení jako elegantní se smyslem pro dekorativní detail a anglická brala ohled na pohodlí a praktičnost se zachováním elegance a dokonalého krejčovství. Střihy byly pečlivě střežené jako vysoce ceněný rodinný majetek a předávány z pokolení na pokolení. Pánské oblečení je zbavováno všech zbytečně zdobných výšivek a dávají přednost čisté praktičnosti. Materiály jako hedvábí jsou vystřídány vlnou, nosí se uvolněné kabáty a prodloužený frak s dlouhými kalhotami. (Kybalová, 2004, s.7-20)

Nově se dostává do popředí také lidový oděv, který má také za úkol splňovat prvky jednoduché praktičnosti. Dosud také platilo, že móda postupovala od nejvyšších společenských vrstev k nejnižším, nyní tomu tak už mnohdy není. Prvky lidového kroje sílí v průběhu 19. až do počátku 20. století, postupně také vznikají typy oděvů pro různé pracovní profese. Anglie tak započíná dobu kdy není poznat dle oděvu kdo je pán a kdo sluha, jelikož vyšší vrstvy ztrácejí zájem nosit vznešený oděv jako u dvora. Základním oděvem se pro mnohé stane frak a redingot, kdy tento stav velmi ovlivnil právě vývoj lidového kroje. Doposud se také oděv dělil na denní a večerní, který se ještě dělil na běžný a více slavnostní. Nyní ale přibývá příležitostí, pro které je nutné volit ještě další typy oděvu. Tím se myslí větší míra cestování, za setkáním nebo návštěvou oblíbených lázní. Nejen vyšších vrstev ale i obyvatel ze střední třídy. K životu se také připojují návštěvy divadel a vznik plesových sezón, kde se lidé baví hraním her a rozdáváním dárků. Novým pojmem se také stávají maškarní bály, na které si obyvatelé kupují i drahé převleky. Také nová záliba společnosti ve sportu jako jízda na koni, hraní tenisu a kriketu, přispívá k proměně stylu oblékání. Nesmí se taky opomenout móda bohatých kurtizán. Ty svým vzhledem společnost nejen provokovaly ale i jistou mírou ovlivnily. Často byly společností kritizovány, ale na druhou stranu se mnohdy stalo, že jejich styl byl napodobován anebo si nechávaly šít oblečení u stejné švadleny jako ostatní část počestných dam a slečen. Některé kurtizány si také oblíbily nošení maskulinních prvků jako uniforma nebo frak. (Kybalová, 2004, s.7-20)

V období 40. až 60. let se plně dostává do popředí jednoduchost v mužském odívání, jelikož plně přenechávají roli reprezentace rodiny na ženě a sami zaujímají nové postavení ve společnosti, jiné, než dříve kdy jejich hlavními činnostmi byli například jízda na koni nebo společenská konverzace. Místo toho zaujímají nové pozice ve vedení a správě výrobních a obchodních podniků. Ženy tedy naopak přebírají více zdobený oděv. Krinolína se navrácí do módy a dámy jsou stahovány do nekomfortních korzetů a nosí velké množství spodniček. Díky pokroku techniky je využívána tzv. „krinolizace“ látek, které díky tomu lépe držely požadovaný tvar. Látky se prošívaly silnějšími materiály jako koňskými žíněmi. Krinolíny se postupně velice rozšiřovaly a zvětšovali až skoro zmizely základní prvky ženské siluety. (Kybalová, 2004, s. 161-167)



Obr. 21. Oblékání krinolíny

V šedesátých letech se obliba krinolín začíná vytrácet, ale stále je nošena v prodlouženém stylu do vlečky. Časem ji nahrazují sukně zvané polonéza. Svazované horní sukně stuhami anebo připínané špendlíky, aby byla vidět sukně pod ní. (Kybalová, 2004, s.168-169) Krinolína také sloužila jako úschovné prostory k uložení menších nezbytností, jelikož se kabelky v té době ještě moc nenosívaly. Dámy tak měli své ruce volné k používání doplňků jako slunečník, vějíř nebo kapesníček. (Kybalová, 2004, s.190)



Obr. 22. Denní dámské šaty, 1868

2.4.2 Obuv

Manufakturní rozvoj ve výrobě obuvi započal již v druhé polovině 18. století. Továrny s průmyslovou výrobou obuvi začaly vznikat v první polovině 19. století, ale i tak jen zřídka a v menších městech stále převažovala řemeslná výroba. Některé továrny a velkopřmyslové podniky zanikly, ale ty zbylé prosperující dokázaly velmi ovlivnit hospodářskou situaci. Přivedení parního pohonu do výroby a obrovského rozmachu ve strojírenství se zvyšoval důraz na produktivitu. S tím úzce souvisel zvyšující se vývoz a dovoz materiálů i výrobků, což dokázala zapříčinit rychle se rozvíjející železniční trať. Tovární výroba učinila značný rozvoj, ale bohužel zároveň odsunula na okraj zručné řemeslníky, které stroje zatím uměly jen stěží nahradit. Tím se vyplnila prognóza mnoha lidí, že díky industrializaci bude odstraněn z výroby tvůrčí prvek. Důkazem toho byl i rychlý pokles kvality i estetické stránky v počátcích průmyslové a tovární velkovýroby. (Štýbrová, 2009, s. 148-149)

S postupem času ale obuvnické stroje pomohly s rozvojem technologií ve výrobě obuvi, usnadnily dělníkům v továrnách proces při výrobě a poskytly tak i větší produktivitu práce. Postupně také dokázali umožnit větší preciznost a celkové zlepšení vzhledu výrobku. První záznamy nahradit ruční šití mechanickým pochází již z druhé poloviny 18. století. Nejdříve byly stroje vyráběny jako krejčovské, ale v roce 1842 na území USA byl udělen první patent na šicí stroj, který již sloužil na sešívání usní, Johnu J. Greenoughovi. V roce 1845 byl vynalezen stroj Američanem Eliasem Howem již s člunkem a jehlou s ouškem u hrotu, který později sloužil k navrhnutí obuvnického šicího stroje tak jak ho známe dnes. Byl schopen vykonat 300 stehů za minutu. Největší přínos v oblasti šicích strojů uskutečnil zakladatel továrny v USA J. M. Singer. S postupem času byly kladeny větší a větší nároky na stroje, které obuv vyráběly, a tak byly v dalších letech vynalezeny víceúčelové šicí stroje, které dokázaly spojit svršek obuvi se spodkem. Na vytvoření těchto strojů pracovali Lyman Reed Blake, který v roce 1858 sestavil prošívací stroj podešví, který prodělal zlepšení v roce 1861, na čemž se podílel Gordon Mac Kay. Následně se objevuje i první vysekávací stroj i s vysekávacími noži díky firmě Graves z Rochestru v roce 1876. Napínací stroj svršku, zhotoven v roce 1883 Jeanem Matzeliagerem se řadil mezi nejvýznamnější přínos mezi stroji v obuvnické výrobě. (Štýbrová, 2009, s. 151-152)

Na počátku 19. století se již začaly zmenšovat rozdíly v odívání pro vysokou společnost a obyčejné měšťany. Z obuvi pro muže se začaly vytrácet zbytečné ozdoby a aristokraté a měšťané nosili prakticky velmi podobné druhy obuvi, které se lišily jen v použitém materiálu, zpracování nebo míře obnošení. Celá Evropa se také na počátku 19. století řídila

stylem dvora Napoleona Bonaparte a jeho ženy Josefíny. Dámská obuv nebyla schopna odolávat oděru při užívání jejich majitelkami, jelikož byla tvořena z textilií nebo velmi jemných usní. Obvykle byla v pastelových odstínech, které měly ladit s barvami zbytku róby jež k nim byla nošena. Nártovou část obuvi jemně zdobily jednoduché a menší mašle či tkaničky, ornamentální výšivky, popřípadě korálky. Během 30. let 19. století se dostal do módy slipový střih. Tvar špičky se s postupem času změnil z úzké a podlouhlé k hranaté tzv. karé. (Štýbrová, 2009, s. 152-154)

V roce 1839 byla objevena tepelná vulkanizace pryže a s tím přišel i nový typ obuvi tzv. perka, která sloužila jako městská vycházková obuv. V druhé polovině 19. století se stala oblíbená jak u mužů, tak u žen. Šněrování nebylo zapotřebí jelikož jej nahrazovala tzv. pružinka, která umožňovala snadnější obutí i vyzutí obuvi. (Štýbrová, 2009, s. 156)

V Anglii se na počátku 19. století musela móda a obuv přizpůsobit kapitalistickému způsobu hospodaření a šlechta zapojující se do obchodu s továrníky, obchodníky a bankéři musela přejít na více praktický a méně zdobný styl oblékání. Což ovlivňovala i jízda na koních i lodích, pořádání lovů a dalších aktivit. Angličané si tak oblíbili obuv velmi pevnou a odolnou, kterou nosili s vysokými kalhotami a dlouhými plášti. Ale i ženy, statkářky z řad šlechty, si samozřejmě odpustily nošení pantoflíčků z hebkých a jemných materiálů a róby, jež se nosily na francouzském dvoře. S ohledem na místní podnebí a klimatické podmínky dosáhly velké obliby holínky a kotníčkové boty později známé jako „wellingtonky“, jako označení vysokých bot nad holeň nebo pryžových gumáků. Oblibu si získaly jak u mužského, tak ženského obyvatelstva. (Štýbrová, 2009, s. 159)

Dětská obuv v 19. století se konečně začala lišit od obuvi pro dospělé. Zmizel vysoký podpatek a pro obuv šitou na míru byly kladeny i větší zdravotní požadavky. Byl brán zřetel na nevyvinutou stavbu dětského chodidla, začaly se používat asymetrická kopyta a celkově se používaly poddajnější materiály než u obuvi pro dospělé. První dětské botičky se uchovávaly v rodinách na památku, donošené se zadívaly do zdi obydlí nebo zastrkávaly za krovky, na znamení udržení zla dál od domu. (Štýbrová, 2009, s. 161-162)

Velmi praktickou funkci na obuvi zastávali tzv. psí dečky, jež chránily nárt nebo i holeň obuvi před chladem a vlhkem. Nejdříve byly používány ve francouzské, pruské, rakouské, britské a americké armádě jako součást uniform, později se ale staly nedílnou součástí formálnějšího pánského oblečení. Zůstaly v módě až do 30. let 20. století. (Štýbrová, 2009, s. 163)

Novým typem obuvi se také stala domácí obuv, která nositeli umožňovala větší pohodlí, které bylo v rámci pobývání v prostorech domova požadováno. Často pantofle na nižší platformě, zhotovované z jemných textilií a usní nosili jak muži, tak ženy. Byly vyráběny obráceným výrobním způsobem, dámské pantoflíčky poněkud více zdobeny korálky či výšivkami více než pánské. Užívala je jak bohatá šlechta, tak měšťané. Většinu takovéto obuvi zhotovovali obuvníci, ale i zručné ženy byly schopné vytvořit háčkovanou, pletenou nebo ručně šitou domácí obuv. (Štýbrová, 2009, s. 164-165)

Velký rozmach sportovních aktivit v 19. století jako byla cyklistika, tenis, golf, jízda na koni, lyžování, bruslení ale i vycházky, ovlivnil společnost v odívání a obouvání. V závislosti na druhu sportu a na klimatických podmínkách se používaly kotníčkové boty nebo lehké střevíce, nejčastěji se však používala již obnošená obuv. Hráči golfu či tenisu používali polobotky na tkaničky. Také rozmach baletu, si díky jeho obrovské oblibě, vynutil vývoj speciální baletní obuvi, dnes známé jako baletní „špičky“ či „piškoty“. Balet vzniknul v 19. století v Rusku a když v roce 1908 poprvé přijel do Francie uvedl tím do úžasu celou Paříž. (Štýbrová, 2009, s. 167-169)



Obr. 24. Šaty na hru tenisu



Obr. 23. Hraní tenisu v dobové módě 1885

2.4.3 Použití arsenu ve výrobě

Zdraví obyvatel Anglie v 19. století bylo bez pochyby velmi ohrožováno podmínkami, které vznikaly během průmyslové revoluce. Znečištění řek, které bylo zapříčiněno vyléváním jakéhokoliv odpadu do nich, způsobilo obrovský roznos různých chorob jak už mezi obyvateli nižší třídy, tak hlavně mezi pracovníky v továrnách. Ať už se jednalo o cholera nebo tyfus tyto nemoci se nekontrolovatelně šířily mezi obyvatelstvem. Lidé ze střední třídy se dožívali 45 let kdežto pracovníci v továrnách měli štěstí, když se dožili 30 let. V ulicích Londýna to díky špatnému ovzduší někdy bylo jako dýchat kajenský pepř. (Weird History, 2020)

S tím je taky spojeno používání arsenu jako barviva v textilním průmyslu při výrobě oděvů ale i interiérových doplňků jako jsou tapety nebo koberce. Díky schopnosti arsenu, barvit látky mnohem jasnějším a krásnějším odstínem, se velmi rychle stal oblíbeným mezi obyvatelstvem jak v Anglii, Francii tak i severní Americe. Krásné svítivé barvy se dosáhlo smícháním mědi a oxidu arsenitého (známého jako bílý arsen).

Styk lidského těla s arsenem má katastrofální účinky. Nejen, že je samozřejmě smrtící ale po styku s kůží vytváří bolestivé vředy a strupy, vypadávání vlasů a zvracení krve, po tom, co selžou ledviny a játra a další orgány. Arsen se v roce 1871 dokázal přenést například z rukavic na pokožku dáme, poté co se jí zpotily ruce a následně se vytvořily strupy. Přenos samozřejmě probíhal i na ostatní členy společnosti, kteří se zúčastnili jakýchkoli plesů a oslav, kde nositelky zelených šatů pobývaly. Další hrozné události se vztahují k dětem, které umíraly v pokojích, kde byla právě zelená v tapetách nebo na kobercích po kterých děti lozily. Ironií je, že lidé, kteří trpěli špatným zdravím právě z důsledku barviva, byli ukládáni k odpočinku a léčení právě v prostorách, kde je arsen nakonec zabil.

Účinky arsenu samozřejmě netrpěli jen ti, kteří byli buď jeho nositeli nebo uživateli, ale hlavně ti, kteří s ním pracovali při samotné výrobě. Matilda Scheurer byla 19letá žena která pracovala v šicí dílně a zemřela v roce 1861, když nepřetržitě používala arsen k barvení ozdobných květů, které později našívala na šaty. Příznaky její smrti byly zelené oční bělmo, s tím že zeleně i viděla, a samozřejmě strupy které pokrývaly celé její tělo a následná otrava. S tím je spojeno i následné vyšetřování Dámskou hygienickou asociací (Ladies' Sanitary Association), která dílnu navštívila a odhalila další dívky ve zuboženém stavu, s obvázanými krvavými ranami a postupnou zvyšující se slepotou. Ozdobné květy, které se používaly na

pokrývku hlavy se nechaly otestovat celosvětově známým chemikem A.W. Hoffmanem, který zjistil že obsahují dostatek arsenu na zabití dvaceti lidí. Další dělníci, co pracovali s arsenem v továrnách nejen trpěli v prostředí, které v nich vznikalo ale zároveň si nosili zbytkové množství i do svých domovů na oblečení, kde tím nakazili další obyvatele.



Obr. 25. Ilustrace šatů s arsenem

Lékaři té doby se samozřejmě snažili dát do povědomí společnosti, že nošení a používání tohoto druhu barviva je velmi nebezpečné a škodlivé pro zdraví. Společnost to ale v mnoha ohledech odsoudila z důvodu nedostupnosti alternativ, které by vynahradily krásu a jasnost této barvy. Tím pádem byli ochotni přehlížet úmrtí obyvatel, aby nemuseli nosit ostatní dostupné barvy jako byly nevýrazné odstíny šedé a hnědé, popřípadě žluté. Někteří dokonce polemizovali nad tím, že pokud látku nebo tapetu přímo neolíznou tak bezprostřední nebezpečí nehrozí, což samozřejmě nebyla pravda. Taky se objevily názory, že lékaři prostě lžou a nemají pravdu. Bohužel vše navzdory skutečnosti, že skoro v každé Viktoriánské domácnosti byl arsen v jedu na krysy, takže bylo povědomí o tom že je zdraví škodlivý.

Teprve v roce 1868 byl vydán zákon na omezení množství, které je možné prodat jednotlivci, protože do té doby byl běžně dostupný například v lékárnách a až v roce 1895 byly zavedeny přísné předpisy upravující zacházení s arsenem v továrnách. (Jezebel, 2015)



Obr. 26. Šaty s arsenem

Arsen je spojován i s Williamem Morrisem a jeho tapetami. Pomocí studie Andy Meharg z University of Aberdeen ve Skotsku bylo zjištěno že jeho ranné příklady tapet vyrobené mezi lety 1864-1875 ho obsahovaly. Morris však chtěl brát zřetel na zdraví pracovníků a obyvatel té doby a vyvrátil ve svém dopise z roku 1885 skutečnost, že by tato látka měla být přítomna v jeho výrobcích. Také odmítl používání syntetických barviv, které se objevily již od 50. let 19. století a chtěl používat pouze přírodní. Avšak později se ukázalo, že ne vždy bylo konáno tak jak chtěl. Jedna z jeho prvních komerčně vyráběných tapet Trellis dle Mehargovy chemické analýzy sloučeninu mědi a arsenu obsahovala. (Philip Ball, 2003)

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 KOLEKCE BEAUTY AND UTILITY

Koncept mé kolekce je založen na spojení krásy, půvabu čistoty a jednoduchosti. Snažila jsem se také dosáhnout nadčasového vzhledu, spojeného s jemnou barevnou kombinací, která se bude hodit jak k ležérnímu odění, tak poslouží jako doplnění elegantního vzhledu. Heslo hnutí Arts and Crafts zní krása spojená s funkčností. I když zvolení typu obuvi lodička nemusí velmi odpovídat funkčnosti spojené s chůzí, jelikož podpatek se jeví jako trochu nepraktický, tak funkčnost třech návrhů lodiček vidím v jejich zpracování a materiálech, které podpoří dlouhou životnost a nadčasový vzhled. Krásu a eleganci ženského chodidla zdůrazní příjemným způsobem.

3.1 Inspirace

Vizuální inspirací pro moji kolekci byly nejen vzory samotné ale hlavně barevné odstíny a kombinace v nich. Konkrétně nejvíce jsem se nechala inspirovat vzory Marigold a Pimpernel. Vzory spojovány s Williamem Morrisem na stélce u všech třech párů a na podšívkách doplňků, mají být svým vzhledem připomínkou jeho práce a myšlenek. Záměrně jsou skryty do vnitřní části obuvi a doplňků, aby nebyly hned na první pohled patrné, ale udržovaly si jakýsi skrytý význam a sloužily k připomenutí tohoto návrháře. Jistou inspiraci jsem také získala z křivek šlahounů jednotlivých květin a rostlin ve vzorech. Linie těchto křivek jsem zdůraznila tvarem podpatku a také pomocí francouzské lemovky, upravující horní obvodový okraj dílců.

3.2 Barevnost, materiály

Celá kolekce je sladěna do jemných tónů zelené, modré a bílé barvy. Barevné kombinace jsem volila ze vzorů Pimpernel a Marigold. Na svršky obuvi jsem použila kozí usně v bílé, světle zelené a modré barvě. Stejnou usně jsou obaleny i podpatky, které jsem získala odléváním epoxidu. Podešve lodiček jsou vyrobeny z tříslučiněné usně béžové barvy pouze upraveny povrchovou úpravou, čímž jsem chtěla vyzdvihnout příznání přírodního materiálu, jenž měli v oblibě umělci hnutí Arts and Crafts. Součástí spodku obuvi je i napínací stélka z Celstelenu a kovové klenky, jenž slouží jako nosné dílce spodku. Vlepovací stélky jsou potisknuty vzory Morrise. Výztužné dílce svršku, opatek a tužinka jsou zhotoveny z vrstev plátna. Vrchové dílce kabelek jsou ze stejného materiálu jako lodičky, z kozí usně. Podšívka kabelek je zhotovena z polyesterové tkaniny, která je potisknuta vzory Williama Morrise.

Oba vzory použité pro tuto kolekci, Marigold a Pimpernel patří společnosti © Morris & Co.



Obr. 27. Produktová rešerše obuv



Obr. 28. Produktová rešerše doplněk

3.3 Moodboard

V moodboardech jsem znázornila všechny vizuální podněty, které jsem ve své kolekci chtěla zachytit. Jsou jimi lehkost, jednoduchost, oblé tvary a čistota vzhledu. Oblé linie a křivky jsou hlavní inspirací, jelikož jsou více organické a mají tak větší spojitost s květinovými vzory a přírodou. Proto jak tvar kopyta, jež jsem použila, kdy špička je zaoblena, tak tvar kabelek jsou drženy v oblém tvarosloví.



Obr. 29. Moodboard



Obr. 30. Moodboard 2

3.4 Cílový zákazník

Celá kolekce je tvořena pro mladou ženu, slečnu, jenž se zajímá o módu, ale u každé koupi nového kousku dobře zvažuje, jestli se bude hodit ke zbytku jejího šatníku a poskytovat jí radost z jeho užívání dlouhou dobu. Proto by pro ni tato kolekce byla ideální jak z vizuální strany produktů, tak i jejich kvalitního zpracování. Vytvořila jsem si představu slečny, jenž má romantickou duši a stará se jak o svůj zevnějšek, tak o svůj vnitřní klid. Svůj volný čas věnuje tvorbě různých produktů, jak už z odvětví oděvu, tak doplňků. Myšlenka práce spojené s příjemným prostředím je pro ni velmi důležitá. S tím je také spojený její zájem a eticky ohleduplnou výrobu produktů jak k lidem, tak životnímu prostředí. Z vlastních zkušeností obdivuje kvalitní ruční práci a řemeslo a ráda si v tomto ohledu připlatí, protože jí nevadí investovat do produktu, který jí bude poskytovat dlouho radost. Nepodléhá chvilkovým trendům, ale má vlastní styl, který doplňuje jedinečnými kousky.



Obr. 31. Cílový zákazník

3.5 První pár



Obr. 32. Návrh prvního modelu

První pár mé kolekce jsou dámské nazouváky na nižším podpatku, který je použitý u všech třech párů kolekce a jehož oblé křivky mají odkazovat na linie v textilních vzorech Williama Morrisa. Tyto střevíčky mají působit žensky, nadčasově a elegantně. Zvolila jsem jemný odstín zelené barvy na svršku, jehož obvodový okraj zdobí francouzská lemovka odkazující na šlahouny květin, objevující se v Morrisových vzorech. Pár je doplněn textilním vzorem s názvem Pimpernel, jež je na vlepovací stélce.



Obr. 33. První pár

3.6 Druhý pár



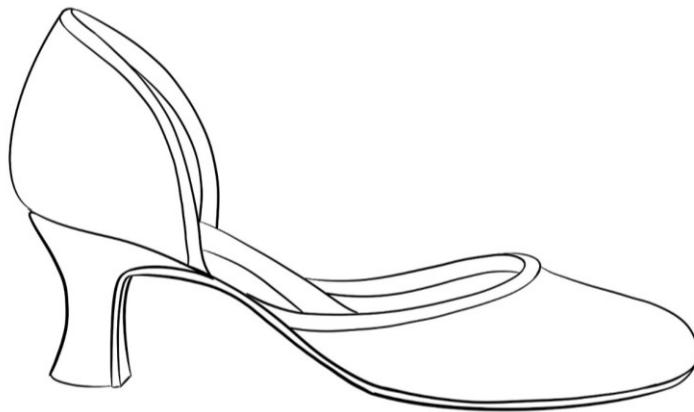
Obr. 34. Návrh druhého modelu

Druhým párem jsou dámské nazouváky s podpatkem a jsou variací prvního páru. Použila jsem na svršek koží useň světle modrého odstínu, kdy obvodový okraj svršku je také zakončen francouzskou lemovkou. Vleповací stélku zdobí vzor Marigold.



Obr. 35. Druhý pár

3.7 Třetí pár



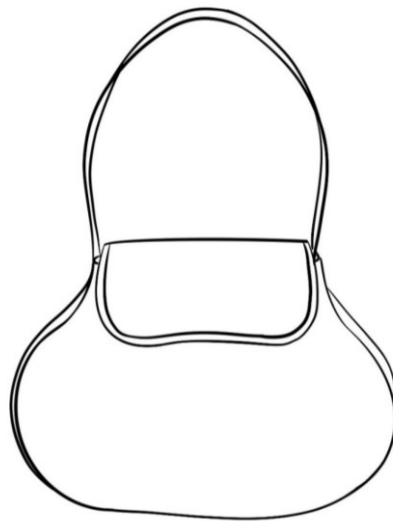
Obr. 36. Návrh třetího modelu

Třetím párem v mé bakalářské kolekci jsou dámské lodičky s otevřenou částí klenku. Zvolila jsem zde kombinaci světle zelené a modré barvy na svršku, kde je také na obvodových okrajích obou dílců francouzská lemovka bílé barvy, opět odkazující na šlahouny květin, objevující se v textilních vzorech Morrise. Na vlepovací stélku je opět jako doplňující prvek použitý textil, tentokrát se vzorem Marigold.



Obr. 37. Třetí pár

3.8 Kabelka Pimpernel



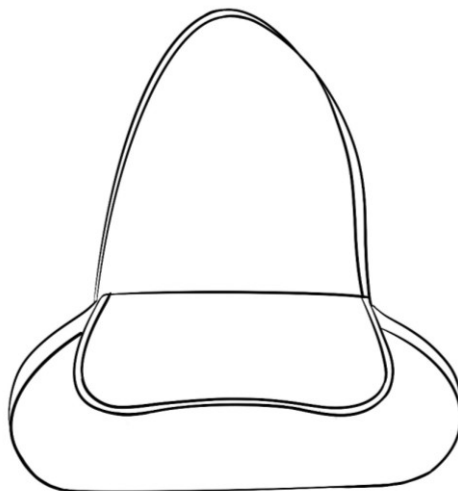
Obr. 38. Návrh doplňku

Kabelka Pimpernel doplňuje kolekci volbou stejného oblého tvarosloví, inspirovaného tvarem květiny vyobrazené na vzoru se stejným názvem. Na vrchové dílce jsem zvolila světle zelenou koží useň, kterou doplňují barevné kombinace vzoru Pimpernel, jež je použitý na podšívce. Klopna kabelky je zhotovena z bílé koží usně a její okraj je zapraven francouzskou lemovkou, jakožto prvkem, který provází celou kolekci.



Obr. 39. Kabelka Pimpernel

3.9 Kabelka Marigold



Obr. 40. Návrh doplňku

Kabelka Marigold je druhým doplňkem mé kolekce. Tvar je obdobný jako u předchozího návrhu, s tím, že jsem zvolen nižší a podlouhlejší rozměr. Modrobílá barevná kombinace na vrchových dílcích má odkazovat na odstíny textilního vzoru Marigold, jež je použitý na podšívce této kabelky. Obvodový okraj klopny, která je z bílé kozí usně, je opět zdoben francouzskou lemovkou.



Obr. 41. Kabelka Marigold

ZÁVĚR

Studiem literatury pro psaní teoretické části mé bakalářské práce jsem rozšířila své znalosti o době, která sama o sobě mě velmi fascinuje. Porozuměla jsem událostem, které ovlivnily období 19. století, jak nástup průmyslové revoluce, tak změny ve struktuře společnosti. Taky jsem pochopila, jak důležité je mít svůj vlastní názor a vizi a toho se držet i když okolnosti doby a společnost jim odporují. Myšlenky hnutí Arts and Crafts a Williama Morrise samotného se staly revolučními již jen z toho důvodu, že do té doby mnoho lidí podobně neuvažovalo a měly tak i obrovský dosah do budoucna. Byla jim sice vyčítána spousta věcí, ale i tak si stáli za svým. Zjistila jsem tak, že mít jiný pohled na věc je důležité a uvažovat jinak není špatné.

Při tvorbě kolekce do praktické části jsem se nechala vést ovlivněním z práce v prostředí, které mně obohacuje a podporuje, a tak jsem mohla vytvořit něco z čeho mám opravdu radost. Trochu se opírám o výrok Williama Morrise, kdy mu bylo vyčítáno, že na jedné z jeho navržených židlí se nedá sedět a on odvětil kritikům ať jsi jdou tedy lehnout do postele. Nepatrně jsem tedy využila této myšlenky a přiznávám, nechala se vést spíše vlastními pocity než být ovlivněna okolím.

Při výrobě kolekce jsem se snažila mít radost ze samotného procesu výroby, kterou jsem v posledních letech velmi postrádala a z konečného výsledku mám radost.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ADAMS, Steven. *Hnutí uměleckých řemesel*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997. ISBN isbn80-7180-254-9.
- *Arts and crafts houses II*. London: Phaidon, 1999. ISBN isbn0714838748.
- BHASKARAN, Lakshmi. *Podoby moderního designu: inspirace hlavních hnutí a stylů pro současný design*. V Praze: Slovart, 2007. ISBN 80-7209-864-0.
- DEBICKI, Jacek. *Dějiny umění: malířství, sochařství, architektura*. Praha: Argo, 1998. ISBN 80--72-03-0-76--0.
- DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. 2. vyd. [Praha]: Slovart, 2005. ISBN 8072097318.
- GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. ISBN 80-204-0685-9.
- JOHNSON, Paul. *Dějiny umění: nový pohled*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1320-2.
- JOHNSON, Paul. *Tvůrci: od Shakespeara a Dürera k Picassovi a Tiffanymu*. Brno: Barrister & Principal, 2007. ISBN 978-80-7364-039-2.
- KOLESÁR, Zdeno. *Kapitoly z dějin designu*. V Praze: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2004. ISBN 8086863034.
- KYBALOVÁ, Ludmila. *Od empiru k druhému rokoku*. Ilustroval Margita ŽÁČKOVÁ. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004. Dějiny odívání. ISBN 80-7106-147-6.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech*. V českém jazyce vyd. 2. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Prostor, 2010. Střed (Prostor). ISBN 978-80-7260-229-2.
- MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 2., upr. vyd., V Idea servisu 1. vyd. Ilustroval Václav RYTINA. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-01-5.
- MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 3. vydání, v Idea servis 2. vydání. Praha: Idea servis, 2011. ISBN 80-85970-23-6.

- PACHMANOVÁ, Martina, ed. *Design: aktualita, nebo věčnost?: antologie textů k teorii a dějinám designu*. V Praze: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2005. ISBN 80-86863-05-0.
- ŠTÝBROVÁ, Miroslava. *Boty, botky, botičky*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009. Dějiny odívání. ISBN 9788071069867.

SEZNAM WEBOVÝCH ZDROJŮ

- William Morris. In: *The William Morris Society* [online]. Hammersmith: The William Morris Society, 2022 [cit. 2022-05-18]. Dostupné z: <https://williammorrissociety.org/about-william-morris/>
- Jane Morris. In: *National Trust* [online]. Wiltshire: National Trust, 2022 [cit. 2022-05-18]. Dostupné z: <https://www.nationaltrust.org.uk/red-house/profiles/janey-morris>
- What Hygiene Was Like During the Industrial Revolution. In: *Weird History* [online]. USA: Ranker, 2020, 2020 [cit. 2022-05-18]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Uan6pbm_nfQ&t=305s
- MATTHEWS DAVID, Alison. The Arsenic Dress: How Poisonous Green Pigments Terrorized Victorian Fashion. In: *Jezebel* [online]. USA: Jezebel, 2015, 2015 [cit. 2022-05-18]. Dostupné z: <https://jezebel.com/the-arsenic-dress-how-poisonous-green-pigments-terrori-1738374597>
- BALL, Philip. William Morris made poisonous wallpaper. In: *Nature* [online]. USA: nature, 2003, 2003 [cit. 2022-05-18]. Dostupné z: <https://www.nature.com/articles/news030609-11>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Crystal Palace Joseph Paxton	12
<i>Dostupné z:</i> https://www.metalocus.es/en/news/first-iron-and-glass-giant-crystal-palace-joseph-paxton	
Obr. 2. Fotografie Williama Morrise	14
<i>Dostupné z:</i> https://cs.wikipedia.org/wiki/William_Morris	
Obr. 3. Red House.....	16
<i>Dostupné z:</i> https://www.flickr.com/photos/laura_nolte/4541216194/in/photostream/	
Obr. 4. vzor PIMPERNEL © Morris & Co	18
<i>Dostupné z:</i> https://morrisandco.sandersondesigngroup.com/product/wallpaper/the-craftsman-wallpapers/pimpernel/dmcr216472/	
Obr. 5. vzor JASMINE © Morris & Co	18
<i>Dostupné z:</i> https://morrisandco.sandersondesigngroup.com/product/wallpaper/archive-iii-wallpapers/jasmine/dm3w214722/	
Obr. 6. William Morris s rodinou a přáteli	19
<i>Dostupné z:</i> https://www.dailymail.co.uk/femail/article-2545376/Rival-Lizzie-Siddal-mistress-Rossetti-wife-William-Morris-fascinating-life-Pre-Raphaelite-muse-Jane-Burden-revealed.html	
Obr. 7. John Ruskin, 1853, John Everett Millais	21
<i>Dostupné z:</i> https://en.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin_(Millais)#/media/File:Millais_Ruskin.jpg	
Obr. 8. Ophelia, 1851, John Everett Millais	22
<i>Dostupné z:</i> https://medium.com/thinksheet/how-to-read-paintings-ophelia-by-john-everett-millais-54eeebc59ab6	
Obr. 9. Red House.....	24
<i>Dostupné z:</i> https://www.flickr.com/photos/laura_nolte/4540600407/in/photostream/	
Obr. 10. Fotografie Jane Burden.....	26
<i>Dostupné z:</i> https://cs.wikipedia.org/wiki/Jane_Morris#/media/Soubor:Parsons_jane-morris1.jpg	
Obr. 11. Reverie, 1868, Dante Gabriel Rossetti	26
<i>Dostupné z:</i> https://cs.wikipedia.org/wiki/Jane_Morris#/media/Soubor:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Reverie.jpg	
Obr. 12. Twin-handled vase, merton abbey period 1882-88, William De Morgan.....	30
<i>Dostupné z:</i> https://www.christies.com/en/lot/lot-5363552	
Obr. 13. okno v Red House.....	32
<i>Dostupné z:</i> https://www.flickr.com/photos/laura_nolte/4541244282/in/photostream/	

Obr. 14. Okno v Red House.....	33
<i>Dostupné z:</i> https://www.flickr.com/photos/laura_nolte/4540581163/in/photostream/	
Obr. 15. Interiér Red House.....	33
<i>Dostupné z:</i> https://www.flickr.com/photos/laura_nolte/4541243366/in/photostream/	
Obr. 16. Exteriér Red House.....	34
<i>Dostupné z:</i> https://www.flickr.com/photos/laura_nolte/4540584115/in/photostream/	
Obr. 17. Vzor TRELIS © Morris & Co.....	36
<i>Dostupné z:</i> https://morrisandco.sandersondesigngroup.com/product/wallpaper/morris-volume-iv-wallpapers/trellis/dmotr101/	
Obr. 18. Židle Sussex.....	37
<i>Dostupné z:</i> https://collections.tepapa.govt.nz/object/1486301	
Obr. 19. vzor MARIGOLD © Morris & Co.....	38
<i>Dostupné z:</i> https://morrisandco.sandersondesigngroup.com/product/fabric/archive-prints/marigold/dm6f220321/	
Obr. 20. Móda z let 1860-69.....	41
<i>Dostupné z:</i> https://fashionhistory.fitnyc.edu/1860-1869/	
Obr. 21. Oblékání krinolíny.....	43
<i>Dostupné z:</i> https://cz.pinterest.com/pin/382946774545025849/	
Obr. 22. Denní dámské šaty, 1868.....	43
<i>Dostupné z:</i> https://fashionhistory.fitnyc.edu/1860-1869/	
Obr. 23. Hraní tenisu v dobové módě 1885.....	46
<i>Dostupné z:</i> https://www.mimimatthews.com/2016/08/08/victorian-sporting-fashions-tennis-costumes-of-the-late-19th-century/	
Obr. 24. Šaty na hru tenisu.....	46
<i>Dostupné z:</i> https://www.mimimatthews.com/2016/08/08/victorian-sporting-fashions-tennis-costumes-of-the-late-19th-century/	
Obr. 25. Ilustrace šatů s arsenem.....	48
<i>Dostupné z:</i> https://www.racked.com/2017/3/17/14914840/green-dye-history-death	
Obr. 26. Šaty s arsenem.....	49
<i>Dostupné z:</i> https://bust.com/style/195600-when-good-dresses-kill.html	
Obr. 27. Produktová rešerše obuv.....	52
Obr. 28. Produktová rešerše doplňků.....	52
Obr. 29. Moodboard.....	53
Obr. 30. Moodboard 2.....	54
Obr. 31. Cílový zákazník.....	55

Obr. 32. Návrh prvního modelu.....	56
Obr. 33. První pár	56
Obr. 34. Návrh druhého modelu	57
Obr. 35. Druhý pár	57
Obr. 36. Návrh třetího modelu.....	58
Obr. 37. Třetí pár	58
Obr. 38. Návrh doplňku	59
Obr. 39. Kabelka Pimpernel	59
Obr. 40. Návrh doplňku	60
Obr. 41. Kabelka Marigold	60

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha P I: Technologický popis první pár

Příloha P II: Technologický popis druhý pár

Příloha P III: Technologický popis třetí pár

Příloha P IV: Technologický popis kabelka Pimpernel

Příloha P V: Technologický popis kabelka Marigold

Příloha P VI: Stříhová dokumentace prvního a druhého páru

Příloha P VII: Stříhová dokumentace třetího páru

Příloha P VIII: Stříhová dokumentace kabelka Pimpernel

Příloha P IX: Stříhová dokumentace kabelka Marigold

Příloha P X: Fotodokumentace postupu práce

Příloha P XI: Fotodokumentace modelů

PŘÍLOHA P I: TECHNOLOGICKÝ POSTUP PRVNÍ PÁR



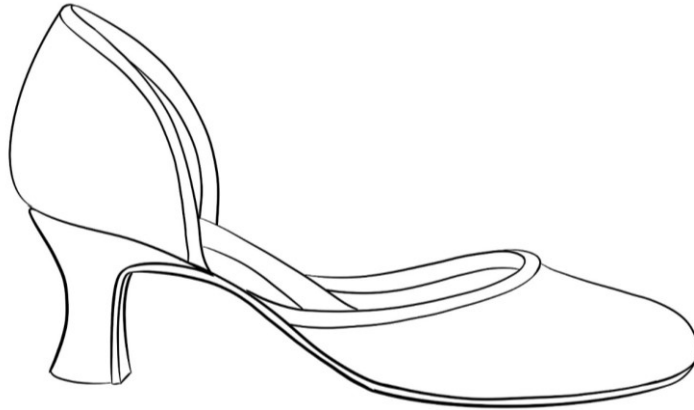
Dámské nazouváky na podpatku jsou zhotoveny lepeným výrobním způsobem. Vrchový dílec je sešitý s podšívkou dvounitným stehem a následně je jeho vrchní obvodový okraj zapravený francouzskou lemovkou z kozí usně. Vrchové dílce jsou z kozí usně. Podšívka je zhotovena z kozí usně také. Hotový svršek je poté napnut na předem vytvarovanou a obalenou napínací stélku. Součástí svršku jsou i ztužovací dílce opatek a tužinka, zhotovené z vrstev plátna. Napínací stélka je obalena kozí usní, tvořena dvěma vrstvami celstelenu a vyztužena ocelovým klenkem. Podešev je vyrobena z tříslučiněné usně, která je předtvarovaná, povrch je upraven saténovým čirým finišem, následně je okraj zbroušený a zapravený leštící směsí na bázi přírodní gumy. Krčkový podpatek, který je potažen kozí usní je zhotovený z epoxidu, technikou odlévání. Nakonec je vlepena usňová stélka z vepřovice, potažená textilií.

PŘÍLOHA P II: TECHNOLOGICKÝ POSTUP DRUHÝ PÁR



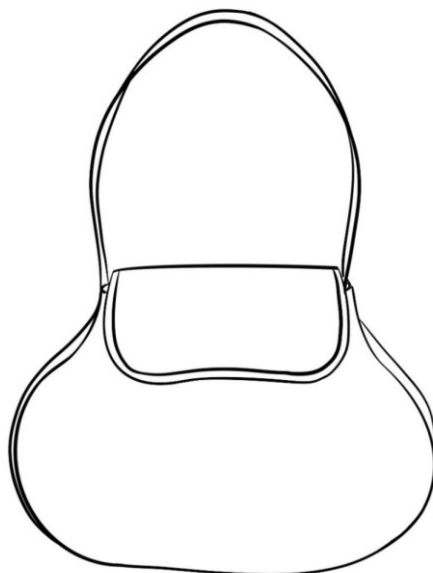
Dámské nazouváky na podpatku jsou zhotoveny lepeným výrobním způsobem. Vrchový dílec je sešitý s podšívkou dvounitným stehem a následně je jeho vrchní obvodový okraj zapravený francouzskou lemovkou z kozí usně. Vrchové dílce jsou z hovězí usně a podšívka je zhotovena z kozí usně. Hotový svršek je poté napnut na předem vytvarovanou a obalenou napínací stélku. Součástí svršku jsou i ztužovací dílce opatek a tužinka, zhotovené z vrstev plátna. Napínací stélka je obalena kozí usní, tvořena dvěma vrstvami celstelenu a vyztužena ocelovým klenkem. Podešev je vyrobena z tříslučiněné usně, která je předtvarovaná, povrch je upraven saténovým čirým finišem, následně je okraj zbroušený a zapravený leštící směsí na bázi přírodní gummy. Krčkový podpatek, který je potažen hovězí usní je zhotovený z epoxidu, technikou odlévání. Nakonec je vlepena usňová stélka z vepřovice, potažená textilií.

PŘÍLOHA P III: TECHNOLOGICKÝ POSTUP TŘETÍ PÁR



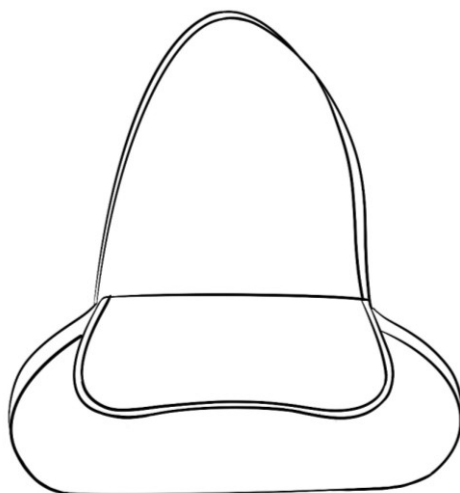
Dámské lodičky, které jsou třetím párem kolekce jsou také zhotoveny lepeným výrobním způsobem. Vrchový dílec jak špičky, tak patičky je sešitý s podšívkou dvounitným stehem a následně jsou vrchní obvodové okraje zapravené francouzskou lemovkou z kozí usně. Vrchové dílce špičky jsou z hovězí usně a patičky z kozí usně. Podšívka je zhotovena z kozí usně. Hotový svršek je poté napnut na předem vytvarovanou a obalenou napínací stélku. Součástí svršku jsou i ztužovací dílce opatek a tužinka, zhotovené z vrstev plátna, vložené mezi vrchové a podšívkové dílce. Napínací stélka je obalena kozí usní, tvořena dvěma vrstvami celstelenu a vyztužena ocelovým klenkem. Podešev je vyrobena z tříslučiněné usně, která je předtvarovaná, povrch je upraven saténovým čirým finišem, následně je okraj zbroušený a zapravený leštící směsí na bázi přírodní gummy. Krčkový podpatek, který je potažen kozí usní je zhotovený z epoxidu, technikou odlévání. Nakonec je vlepena usňová stélka z vepřovice, potažená textilií.

PŘÍLOHA P VI: TECHNOLOGICKÝ POSTUP KABELKA PIMPERNEL



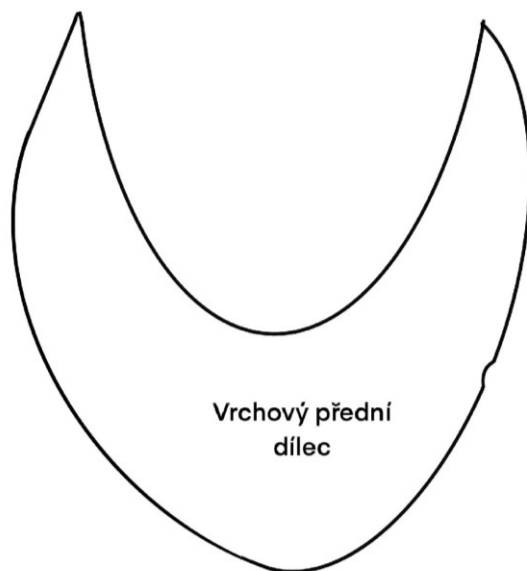
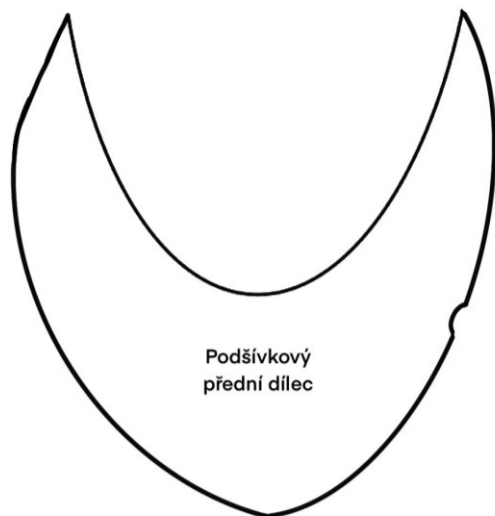
Vrchové dílce kabelky jsou zhotoveny z koží usně, vyztuženy keprovou tkaninou a spojeny obráceným výrobním způsobem. Nejdříve je sešito dno se straničkami, šev je rozklepán a poté se všívají hlavní díly. Následně je horní obvodový okraj zaklepaný, okraje dílců jsou předem okoseny. Následuje spojení textilního podšívkového kompletu s usňovým dílcem límce, jehož okraj je také zaklepaný. Klopna je zhotovena spojením usňové části s textilní podšívkou dvounitným stehem, následně je tato část vyztužena nalepením keprové tkaniny a dílcem z usně. Obvodový okraj klopny je zapraven francouzskou lemovkou a okraj bez ní je zaklepaný. Držadlo je okoseno a zaklepano, následně prošito dvounitným stehem. Klopna je poté přišita na zadní dílec kabelky, následuje vložení držadla, podšívkového kompletu a celkové spojení v horním obvodovém okraji. Uzavírání je na stříbrný druk, který je umístěn mezi vrchovými a podšívkovými dílci klopny a kabelky.

PŘÍLOHA P V: TECHNOLOGICKÝ POSTUP KABELKA MARIGOLD

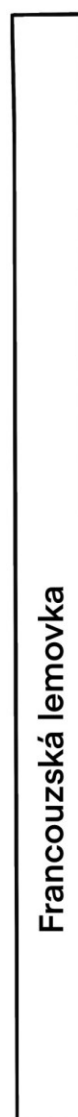
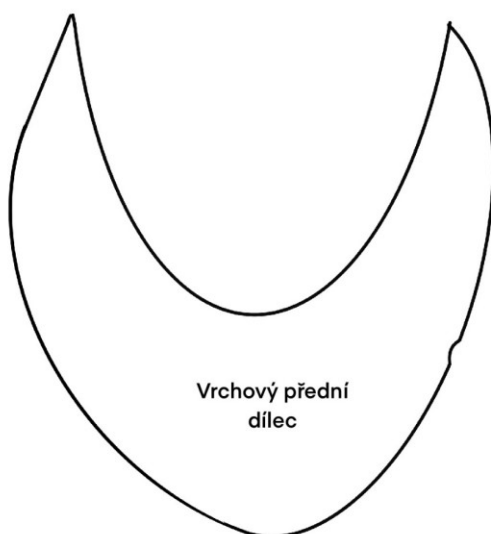
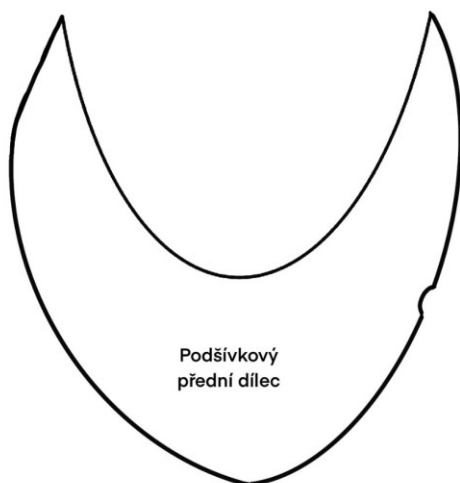


Vrchové dílce kabelky jsou zhotoveny z hovězí usně, vyztuženy keprovou tkaninou a spojeny obracným výrobním způsobem. Nejdříve je sešito dno se straničkami, šev je rozklepán a poté se všívají hlavní díly. Následně je horní obvodový okraj zaklepaný, okraje dílců jsou předem okoseny. Následuje spojení textilního podšívkového kompletu s usňovým dílcem límce, jehož okraj je také zaklepaný. Klopna je zhotovena spojením usňové části s textilní podšívkou dvounitným stehem, následně je tato část vyztužena nalepením keprové tkaniny a dílcem z usně. Obvodový okraj klopny je zapraven francouzskou lemovkou a okraj bez ní je zaklepan. Držadlo je okoseno a zaklepano, následně prošito dvounitným stehem. Klopna je poté přišita na zadní dílec kabelky, následuje vložení držadla, podšívkového kompletu a celkové spojení v horním obvodovém okraji. Uzavírání je na stříbrné druky, které jsou umístěny mezi vrchovými a podšívkovými dílci klopny a kabelky.

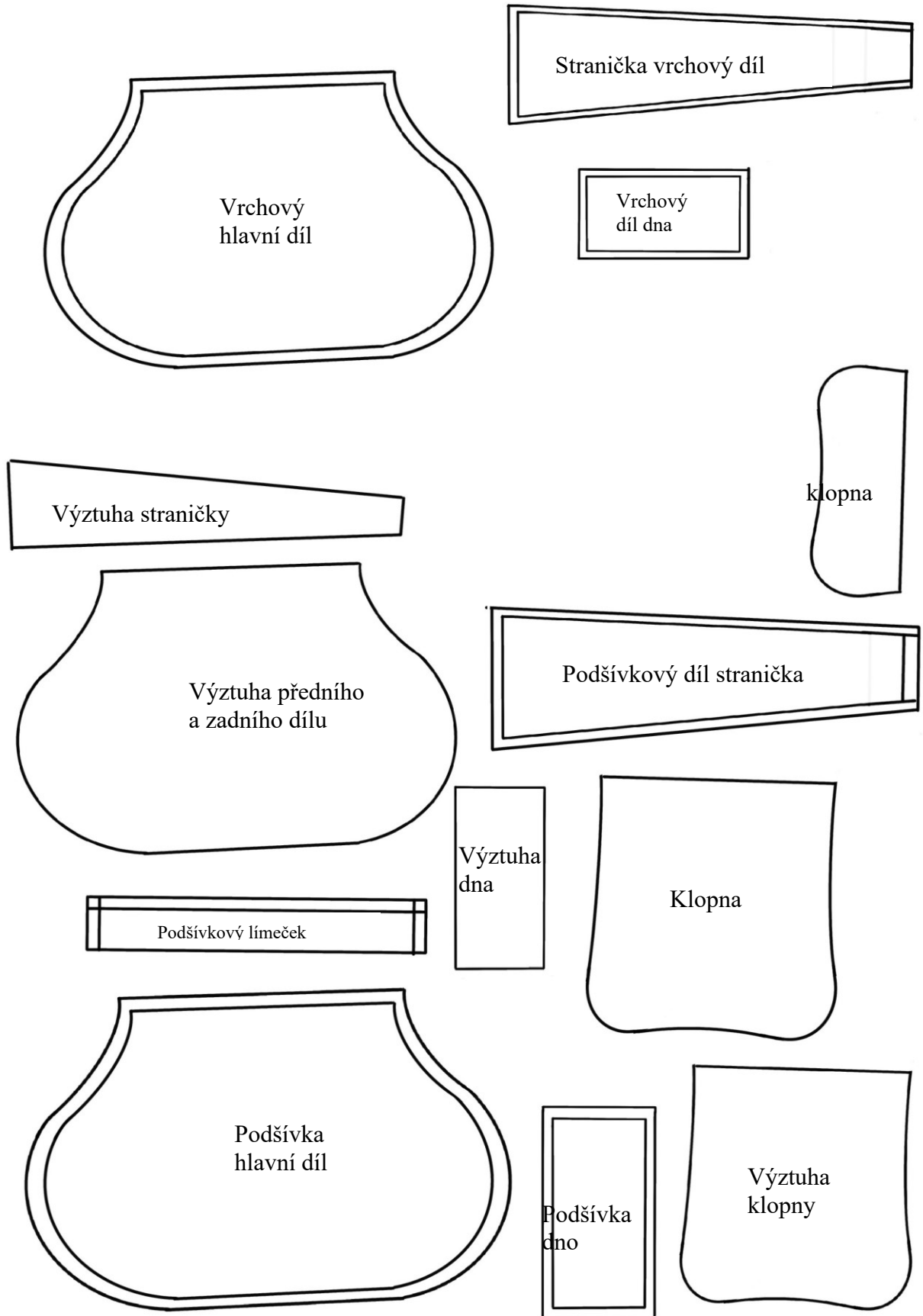
PŘÍLOHA P VI: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE PRVNÍHO A DRUHÉHO PÁRU



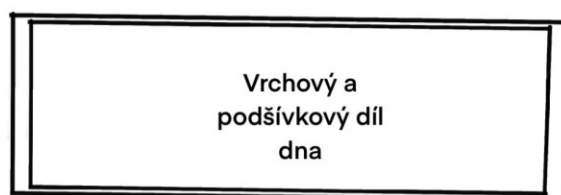
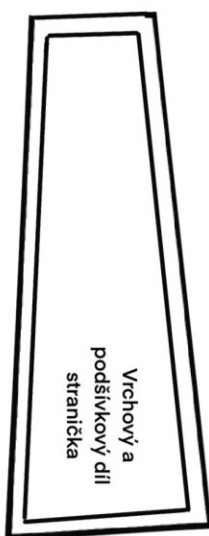
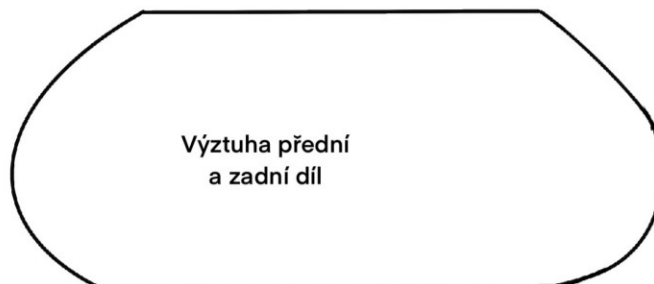
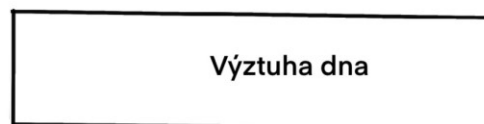
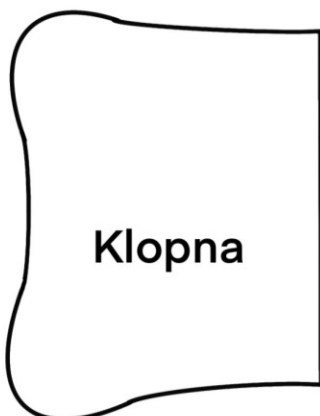
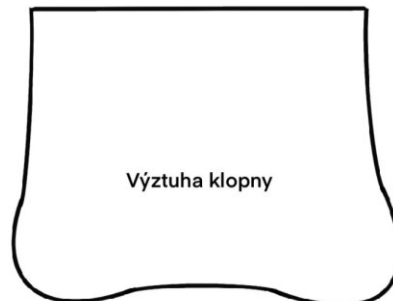
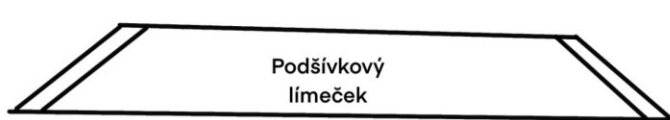
PŘÍLOHA P VII: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE TŘETÍHO PÁRU



**PŘÍLOHA P VIII: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE KABELKA
PIMPERNEL**



PŘÍLOHA P IX: STŘIHOVÁ DOKUMENTACE KABELKA MARIGOLD



PŘÍLOHA P X: FOTODOKUMENTACE POSTUPU PRÁCE









PŘÍLOHA P XI: FOTODOKUMENTACE MODELŮ









