

Reflexe identity

BcA. Monika Žílová

Diplomová práce
2017



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Design obuvi

akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Monika Žilová**
Osobní číslo: **K14328**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Design obuvi**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **Reflexe identity**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Vypracujte studii k tématu vztahu člověka k vlastnímu tělu a následně jeho oděvu. Definujte pojmy: styl, dress code, móda a pokuste se analyzovat jak tyto skutečnosti šatník uživatele ovlivňují. Zamyslete se nad současným přístupem jedince k vlastnímu šatníku u vámi vybrané skupiny nositelů.

2. Praktická část:

Vypracujte kolekci obuvi a doplňků šatníku moderní ženy, kde zhodnotíte znalosti z teoretické části práce. Navrhněte esteticky vytříbené řešení, nadčasových prvků šatníku pro konkrétního uživatele. Kolekci tří párů obuvi a min. tří doplňků předložte spolu s kresebným vývojovým řešením návrhů v počtu min 15 kusů. Řešení doplňte písemnou zprávou o rozsahu 25 normo stran, obrazovou přílohou a doložte stříhové řešení i technický popis.

Součástí práce je prezentace na CD-ROM ve dvou vyhotoveních a dále odevzdáte poster 100 x 70 cm v tištěné podobě. Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga

a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v českém a anglickém jazyce, rok obhajoby, osobní email, osobní web, telefon. Přiložte i osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: **minimálně 45 normostran**
Rozsah příloh: **minimálně 15 normostran**
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

LIPOVETSKY, Gilles. Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2002, 446 s. ISBN 80-7260-063-x.
LIPOVETSKY, Gilles. Třetí žena: neměnnost a proměny ženství. V českém jazyce vyd. 2. Praha: Prostor, 2007, 329 s. ISBN 978-80-7260-171-4.
JAROŠOVÁ, Helena. Filozofie těla - klíč k hlubšímu chápání těla a šatu. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013, 43 s. ISBN 978-80-86863-63-4.
PALLASMAA, Juhani. Myslící ruka: existenciální a ztělesněná moudrost v architektuře. Zlín: Archa, 2012, 159 s. ISBN 978-80-87545-09-6.
HEATH, Joseph a Andrew POTTER. Kup si svou revoltu!. Vyd. 1. V Praze: Rybka, 2012, 392 s. ISBN 978-80-87067-12-3.

Vedoucí diplomové práce: **MgA. Jana Buch**
Ateliér Design obuvi
Datum zadání diplomové práce: **30. října 2015**
Termín odevzdání diplomové práce: **13. května 2016**

Ve Zlíně dne 2. února 2016


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka





MgA. Jana Buch
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně 11.5. 2017


MONIKA ŠILOVÁ
.....
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, jíž se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

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

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

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

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

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

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

ABSTRAKT

Teoretická část této diplomové práce se zabývá problematikou vztahu člověka k vlastnímu tělu a oděvu, a to způsobem jakým se osobnost člověka odráží na vzhledu jeho šatníku.

Objekt šatníku a ženské tělo představují ústřední bod této práce, prostřednictvím nichž se snažíme analyzovat proměnu obsahu šatníku a identity, která se odehrála v průběhu 20. a na začátku 21. století.

Praktická část dokumentuje vizuální uchopení této problematiky, od počátečních inspiračních zdrojů, přes projektovou část až k samotné realizaci kolekce.

Klíčová slova: šatník, žena, identita, tělo, móda, umění, styl, individualismus, estetika

ABSTRACT

The theoretical part of this diploma theses focuses on the problematics of a relation between a human being and his or her body and how this connection influences his or her wardrobe in a fashion the content of the closet mirrors the personality of its owner.

Thus put, the wardrobe and woman body stand for the focus point of this theses' aim as well as its ambition; to analyse the metamorphoses of the content of a wardrobe in connection with the identity of its holder that happened within the 20th and in the beginning of the 21st centuries.

The practical part of the theses documents visually the execution of the theses themed collection itself from its very beginnings to its final realization.

Keywords: wardrobe, woman, identity, body, fashion, art, style, individualism, aesthetics

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala paní MgA. Janě Buch za vedení mé diplomové práce a za její rady, které mi velmi pomohly při samotné realizaci kolekce. Dále patří mé poděkování rodičům za všestrannou podporu během vysokoškolského studia. Velmi si také vážím pomoci bratra Dalibora při korektuře, překladu a stylistické úpravě textové části.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 POCHOPENÍ VZTAHU TĚLA A ODĚVU	11
1.1 ŠATNÍK FRIDY KAHLO.....	12
1.2 TĚLO A TĚLESNOST	14
1.3 TĚLO UVNITŘ ODĚVU.....	16
1.3.1 Rozlišení ženského a mužského oděvu	17
1.3.2 Žena v kalhotách, sport girl, styl la garçonne	18
1.3.3 Androgynní vzhled, A-gender	20
1.4 TĚLO A REKLAMA	23
2 OD HAUTE-COUTURE K FAST FASHION	25
2.1 VZNIK HAUTE-COUTURE A POČÁTEK MÓDNÍHO DESIGNÉRA	26
2.2 READY-TO-WEAR , STREET FASHION.....	27
2.3 FAST FASHION/ SLOW FASHION.....	28
2.3.1 Konzumerismus / antikonzumerismus	31
2.3.2 Dress code, uniforma, uniformita.....	32
3 OLIVIER SAILLARD A TILDA SWINTON	33
3.1.1 Impossible Wardrobe (2012).....	33
3.1.2 Eternity Dress (2013)	34
3.1.3 Cloakroom (2015)	36
II PRAKTICKÁ ČÁST	38
4 AUTORSKÉ SHRUTÍ	39
5 KONCEPT A INSPIRAČNÍ PODKLADY KOLEKCE	40
5.1 POČÁTEČNÍ INSPIRACE	40
6 REALIZACE KOLEKCE	43
6.1 DÁMSKÝ BLEJZR Z ČERNÉ KOZINKY	45
6.2 VLNĚNÝ KABÁT.....	46
6.3 PÁSEK Z LOSOSÍ USNĚ.....	48
6.4 METALICKÁ SUKNĚ	49
6.5 PSANÍČKO Z IMITACE KROKODÝLÍ USNĚ	51
6.6 KABELKA – SHOPPER BAG	53
6.7 KABELKA – BUCKET BAG	56
6.8 DESIGN OBUVI.....	58
6.8.1 Model č. 1.....	58
6.8.2 Model č. 2.....	61
ZÁVĚR	64
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	65
SEZNAM OBRÁZKŮ	67
SEZNAM PŘÍLOH	70

ÚVOD

Často si neuvědomujeme, kolik toho o nás může povědět pouhý pohled do našeho šatníku. Jeho obsah vypovídá nejen o postavení, profesi, věku, preferencích či zálibách jeho majitele, ale také o jeho vztahu k sobě samému. Hlavním podnětem ke vzniku této diplomové práce se stal právě objekt šatníku, jehož obsah tvoří reprezentaci naší vnější, veřejné, identity, kterou se jeho prostřednictvím snažíme podat náhled na naši osobu v rámci našeho okolí- prezentovat se.

V duchu zvoleného tématu zachycuje teoretická část práce především problematiku těla/tělesnosti ve vztahu k identitě nositele daného kusu oděvu. Oděv, jako takový, je zde stavěn do kontextu s módním průmyslem a designem, který, v rámci historicko-sociálního kontextu, vytváří základní myšlenku o neustálém vývoji a proměnlivosti oděvních siluet a střídání módních cyklů.

Teoretický základ práce je rozdělen do tří hlavních kapitol. První s názvem *Pochopení vztahu těla a oděvu*, zkoumá význam oděvu jako fenoménu v západních kulturách, v rámci jeho genderového rozlišení na mužský a ženský. Následuje kapitola *Od haute-couture k Fast fashion*, která mapuje vývoj módního designu a módního průmyslu v historicko-sociálním kontextu. Třetí a závěrečná kapitola teoretické části se pak věnuje projektům umělecké dvojice Tildy Swintonové a Oliviera Saillarda, kteří spolu vytvořili „módní performance“ s obdobnou problematikou – vztahu těla a oděvu.

Hlavním inspiračním podnětem k vytvoření následné kolekce nazvané „Šatník - reflexe naší identity“, se stal článek o znovuobjeveném šatníku umělkyně Fridy Kahlo, kterému byla věnována londýnská výstava v galerii Michaela Hoppena¹. Tento intimní pohled a příběh šatníku odkryl zcela jiný pohled na osobu této mexické umělkyně a pomohl uchopit vztah mezi šatníkem a jeho majitelem.

¹ THE GUARDIAN, *What Frida wore: the artist's wardrobe locked up for 50 years – in pictures*, konzultováno 19. 3. 2017, zdroj: <https://www.theguardian.com/artanddesign/costume-and-culture/gallery/2015/may/05/what-frida-kahlo-wore-artists-wardrobe-locked-up-for-50-years>

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 POCHOPENÍ VZTAHU TĚLA A ODĚVU

„Adekvátní pojetí oděvu začíná tělem.²“

Skutečnost, že tělo a oděv mají spolu velmi úzký vztah, je důležitá pro pochopení celkového obrazu lidského těla. Prostřednictvím oděvu jsme schopni tělesného prožívání s okolním světem. „*Tělesné prožívání jako podmínka vstupu osoby do světa je neoddělitelné od oděvu.*³“

To, že se lidé každý den oblékají, tedy kladou oděv na svá těla, zahalují jeho nahý povrch, je naprosto automatizovaným, každodenním rituálem; ve většině kultur nechodí lidé nazí. Primární funkcí oděvu je ochrana těla- je zahaleno do konkrétní látky, která chrání jeho povrch před povětrnostními vlivy počasí (slunce, déšť, chlad) a udržuje jeho optimální tělesnou teplotu. I přes tuto základní skutečnost je oděv daleko více než jen to: dokážeme skrze něj komunikovat s okolím. Způsob, jakým se oblékáme, toho hodně vypovídá o naší osobě okolnímu světu. *Šaty dělají člověka*, jak se zpívá. Skrze oděv můžeme prožívat a vyjadřovat sami sebe, svou identitu, estetický postoj, sociální postavení, sympatie k určité kultuře či hnutí a vytvářet tak svůj osobitý styl, to co nás definuje, nebo se naopak snažit na sebe neupozorňovat a vyznávat určitou konformitu a uniformitu.



Obr. 1: Helmut Newton, *Sie Kommen (Dressed) and Sie Kommen (Naked)*, 1981

² JAROŠOVÁ, Helena, *Filozofie těla - klíč k hlubšímu chápání těla a šatu*, Praha, Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2013, s. 7.

³ *Ibidem*

1.1 Šatník Fridy Kahlo

„Surrealismus je magické překvapení, když ve skříni, z níž jsme si chtěli vzít košili, najdeme lva.“

Frida Kahlo⁴

Píše se rok 2004 a v Modrém domě (současné Muzeum Fridy Kahlo, v městě Coyoacán v Mexiku), kde Frida Kahlo žila, tvořila a také zemřela, dojde k znovuobjeví jejího šatníku. Ten ukryl její manžel, Diego Rivera, po její smrti, řídě se podle jejich instrukcí, do malého prostoru v koupelně domu. V ní bylo nalezeno více než 300 objektů, které zahrnovaly šaty, barevné mexické sukně, korzety, doplňky, šperky a boty.

V roce 2015 se londýnská Michael Hoppen Gallery rozhodla uspořádat výstavu s názvem *The Secret Possessions of Frida Kahlo* (Tajné předměty Fridy Kahlo) a vystavit tak vůbec poprvé její šatník a takto zprostředkovat veřejnosti zcela nový pohled na osobu této mexické umělkyně. Součástí expozice byly rovněž fotografie japonské umělkyně Ishiuchi Miyako, která, způsobem sobě vlastním, zdokumentovala některé z nalezených objektů.



Obr. 2: Ishiuchi Miyako, korzet, obuv a šaty Fridy Kahlo

⁴ KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo: 1907-1954 : utrpení a vášeň*. Praha: Slovart, c2010, 96 s., s. 1.

Ishiuchi Miyako se ve své tvorbě zaměřuje na dokumentaci různých textilií a oděvů. Důležitý aspekt v její tvorbě představuje osobnost člověka, která daný kus oděvu vlastnila. Mezi její nejvýraznější projekty se například řadí *Mother's* (Ty matčiny) z roku 2005, kde umělkyně zdokumentovala osobní věci své zesnulé matky, nebo projekt vzniknuvší v roce 2007 *Things Left Behind* (Pozůstatky), ve kterém dokumentuje oděvy obětí atomového útoku na Hirošimu z roku 1945.



Obr. 3: Ishiuchi Miyako, Pozůstatky 2007

Co je důležité brát na vědomí při pozorování jednotlivých objektů Fridina šatníku, zvláště pak u bot, lišících se výškou podpatku, a korzetů, je to, že Frida v 6-ti letech onemocněla dětskou obrnou, která zapříčinila oslabení pravé nohy a tím i její zakrněný vývoj. Umělkyně měla tak během svého dětství velmi nemotornou, kulhavou chůzi, kterou si vysloužila posměch od svých vrstevníků a ošklivou přezdívku: „*Frida – kulhavá nožka*.⁵“ Další nešťastná událost ji potkala v osmnácti letech, kdy havaroval autobus, ve kterém se vracela ze školy domů. Z této těžké nehody se jen velmi pomalu a obtížně uzdravovala; utrpěla mnohočetné zlomeniny klíční kosti, žeber, pánve a opět si poranila nohu. Kvůli této nehodě musela Frida začít nosit sádrové korzety, na které s oblibou malovala. V období, kdy se zotavovala po nehodě a pouze ležela na nemocniční posteli, začala malovat, aby jí čas utíkal rychleji. Ve svém deníku píše: „*Matka mi u truhláře nechala zhotovit malířský stojan, pokud tak lze nazvat onen speciální aparát, který bylo možné připevnit k posteli, neboť kvůli sádrovému korzetu jsem se nemohla posadit. Tak jsem začala malovat svůj první obraz, portrét přítelkyně*.“⁶

⁵ KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo* [...] s. 7.

⁶ *Ibid.*, s. 18.



Obr. 4: Ishiuchi Miyako, boty Fridy Kahlo

Tento intimní a zároveň i jiný úhel pohledu na osobnost a šatník Fridy Kahlo, se stal zásadním, inspiračním katalyzátorem pro tuto diplomovou práci a její hlavní myšlenku: Šatní skříň jako objekt reflexe naší identity.

1.2 Tělo a tělesnost

„Ztělesnění není druhotná zkušenost, lidská existence je ve své podstatě tělesný stav.“⁷

Sebe samotné tedy můžeme vnímat prostřednictvím těla jako objekty v prostoru, jehož prostřednictvím jsme schopni vnímat, prožívat a pociťovat i svět kolem nás. Naše tělo je neodlučitelně propojeno se smysly, bez nichž bychom nebyli schopni si ani uvědomit naši tělesnou podstatu. *„Lidské vědomí je ztělesněné vědomí, svět je strukturovaný kolem smyslového a fyzického středu.“⁸* Jinými slovy jsme tedy to, co si uvědomujeme a co nás obklopuje. Pomocí fyzického uvědomění definujeme sami sebe i náš svět, který si kolem sebe vytváříme.

⁷ PALLASMAA, Juhani. *Myslicí ruka: existenciální a ztělesněná moudrost v architektuře*. Zlín: Archa, 2012, 159 s., s. 12.

⁸ *Ibid.*, s. 14.

Tělesnost, neboli existenciální uvědomění, se neustále mění po celou dobu našeho života. Právě prostřednictvím smyslů získáváme empirickou, smyslovou, zkušenost. Důležitou roli zde hraje i paměť, do které ukládáme všechny tyto nashromážděné informace: tělesná paměť spojená s procesem učení se, vzpomínání a zapomínání. „*Naše celá bytost ve světě je smyslový a ztělesněný způsob bytí. Tento samotný smysl bytí je podstatou existenciálního vědění.*”⁹

Od dětství, přes dospívání, dospělost až po stáří, všechny etapy lidského života nás obohacují a rozvíjejí o nové tělesné prožitky a uchopení naší individuality. Nejzásadnější etapou lidského života bývá často chápáno dětství a dospívání, které představuje základnu pro další rozvoj jedince.

Dalo by se říci, že v průběhu života nás vše určitým způsobem ovlivňuje a utváří: od prostředí ve kterém žijeme (domov, konkrétní lokalita, země), lidé s kterými se setkáváme, vzdělání a práce, kterou vykonáváme. Vývoj jedince a jeho tělesná zkušenost tak mají dopad i na jeho tělesné sebepojetí, pochopení, hodnocení sebe samotného, i začlenění nebo naopak vyčlenění ze společnosti.

Finský architekt Juhani Pallasmaa ve své knize *Myslicí ruka* tuto myšlenku potvrzuje:

*„Strávil jsem rané dětství na malé farmě svého dědečka ve středním Finsku a s přibývajícím věkem si stále více uvědomuji, jak moc jsem zavázán pestrosti farmářského života... Přinesla mi možnost pochopit mou vlastní tělesnou existenci a provázanost mentálních a fyzických aspektů každodenního života. Věřím, že dokonce i smysl pro krásu a mravní úsudek jsou pevně zakotveny v raných zkušenostech integrované podstaty světa a lidského života. Krása není oddělená estetická vlastnost. Zážitek krásy vychází z uchopení nepopíratelných kauzalit a provázanosti života.”*¹⁰

Zajímavým způsobem sebepojetí může být chápán i tvůrčí proces. Jakákoliv kreativní činnost a s ní spojená osobnost umělce (malíře, designéra či architekta) je uvržena do neustálého procesu uvědomování se, sebe pojímání a předefinování sebe sama prostřednictvím svého díla. Tento způsob uvažování je zároveň shlukem myšlenek, pocitů a zkušeností o světě kolem nás a našem těle, který tvoří fyzický střed výše připomínané konfron-

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Idem.*, s. 12.

tace. Jak uvádí Juhani Pallasmaa: „*Tvořivá práce vyžaduje dvojí perspektivu: je potřeba zaměřit se současně na svět a na sebe sama, na vnější prostor a na vnitřní duševní prostor. Všechna umělecká díla vyjadřují hranici mezi vlastním já a světem, jak v prožitku umělce, tak i v prožitku diváka (...)*“¹¹ Umění lze tedy považovat rovněž za tělesnou zkušenost, neboť je prožíváno skrze tělo umělce, stejně jako tělo diváka, který je s dílem konfrontován v prostoru. S Pallasmaau můžeme dodat: „*Ve skutečnosti se naše celé tělo a existenciální pocit podílejí ve všech procesech myšlení*“¹²

1.3 Tělo uvnitř oděvu

„*Oděv tělo sémiotizuje, dává mu význam.*“¹³

Jinými slovy řečeno, vytváří jeho podstatu a celkový obraz osoby, která má oděv na sobě. Mezi lidským tělem a oděvem existuje velmi úzký vztah. „*I když se nemůžeme zcela zřítci oné jednoduché představy šatu na těle – objektu, chceme zdůraznit, že šat není jenom pouhým povrchem těla, věci vnější k objektivnímu tělu přidanou, je také tělesně prožíván.*“¹⁴ Tělo a zároveň i nositel dávají oděvu „duši“, formu a uvádí do pohybu, oblékáním aktivujeme statický objekt, oděv, čímž také naplňujeme jeho primární funkci: být nošen.

Dalším důležitým aspektem oblečení je jeho schopnost diferenciovat a identifikovat nositele. Prostřednictvím oděvu, účesu, make-upu nebo tetování můžeme změnit obraz těla. Tím také dojde ke změně v komunikaci mezi nositelem a okolím; zpráva, kterou vysíláme. Oblečení rovněž dokáže podpořit identitu nositele: je ztělesněním jeho estetických preferencí. Rovněž rozlišujeme ženské a mužské prvky odívání a to často v kontextu s dobou. Oděv tak ve své podstatě představuje „druhou kůži“ člověka, kterou několikrát do roka měníme. To souvisí i s naším neustále se měnícím psychologickým rozvojem osobnosti, a také neustálou touhou většiny lidí po něčem novém a „cool“.

¹¹ *Idem.*, s. 19.

¹² *Idem.*, s. 118.

¹³ JAROŠOVÁ, Helena, *Filozofie těla* [...] s. 9.

¹⁴ *Idem.*, s. 13.



Obr. 5: Maison Martin Margiela, RTW, 2009

1.3.1 Rozlišení ženského a mužského oděvu

Zásadním historickým mezníkem v kontextu těla a oděvu byl středověk. Zde došlo k výrazné změně a odlišení oděvu na mužský a ženský, čímž došlo i k vymezení typických oděvních prvků pro obě pohlaví. Do té doby – během celého starověku byla základním typem oděvu tunika – nosila obě pohlaví jeden typ šatů. „Právě středověk objevil tělo ... ten také vztáhl tělo výslovně a navždy k módě a v této epoše se také na řadu století viditelně odlišilo odění mužské od ženského.¹⁵“

Tato potřeba rozlišení oděvu mužského od ženského měla také sociální dopady. „Příčiny vedoucích k zásadně odlišnému obleku mužů a žen je jistě více, mezi nimi nové, prohloubenější pojetí ženství a mužství, jak se chápe v sociálním prostředí šlechty i části měšťanstva, a tím související odlišný způsob symbolického přiznání nebo zamítnutí tělesného pohybu.¹⁶“ Ženské tělo bylo tedy zcela zahaleno v oblasti od pasu dolů na několik století a to do dlouhých, těžkých sukní, které byly doplněny o těsný, vypasovaný živůtek, později korzet. Tento typ oděvu zabraňoval dostatečnému, volnému pohybu, který byl pro středověk spíše symbolem hříchu. Jak uvádí Helena Jarošová: „nedůvěra v pohyblivost se tedy snoubí s nedůvěrou k tělu (...),¹⁷“ k tomu se váže i nedůvěra k ženskému tělu jako

¹⁵ *Idem.*, s. 10.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Idem.*, s. 11.

takovému, která má základ již ve starověku a zasahuje až do konce 18. století. „*Považovat nohy za významný estetický element zná u ženy až společnost 20. století a i tehdy souvisí s pověstným osvobozením ženy.*“¹⁸

Následující devatenácté století přineslo pozvolnou změnu v mnoha směrech, ženský oděv nevyjímaje, a to díky postupné demokratizaci a modernizaci společnosti, jejíž katalyzátor představovala průmyslová revoluce. Ženy definitivně přestaly nosit svazující a tělo deformující korzet. Do popředí se v této době dostává funkční volný šat podtrhující přirozené ženské křivky.

Podle Gillesa Lipovetského, francouzského sociologa, zahrnuje období sahající od středověku až do počátku průmyslové revoluce první základní vývojovou fázi odívání a díky ní také vznik módy samotné. Jak uvádí: „*V rámci několika staletí vývoje spadá prvních pět set let od poloviny 14. století do poloviny 19. století do první fáze. Jedná se o nástup období módy, během něhož se zrychluje rytmus (...) Jedná se o řemeslnické a aristokratické stadium módy.*“¹⁹

1.3.2 Žena v kalhotách, sport girl, styl *la garçonne*

Striktní rozdíl mezi mužským a ženským oděvem trval zhruba do konce 19. století, kdy si ženy „poprvé“ oblékly kalhoty a narušily tak tradiční dekorum.

První pokusy o ženskou oděvní reformu během 19. století podniklo ženské hnutí Rational Dress Society ve Velké Británii. V Americe fungovalo obdobné hnutí tzv. *bloomeristek*, název je odvozen od jména zakladatelky hnutí, sufražetky Amelie Bloomerové. Podle ní byly také pojmenovány v polovině 19. století reformní kalhoty tzv. *bloomers*, „*původně známé jako turecký kalhotový kostým se tyto šaty skládaly ze širokých tureckých kalhot u lemu nabíraných krajkovým volánem nebo stuhou, našasených objemných tunikových šatů v délce pod kolena a zjednodušeného nevyztuženého živůtku se šerpou pro vytváření pasu.*“²⁰

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech.* V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2002, 446 s., s. 33.

²⁰ MACKENZIE, Mairi. *--ismy.* Praha: Sloart, 2010, 159 s. s. 50.



Obr. 6: Kalhoty *bloomers* a sportovní oděv

Tyto kalhoty, ale začaly ženy nosit až o čtyřicet let později, ale ne díky sufražetkám, nýbrž pro rostoucí oblibu jízdy na bicyklu a sportu obecně: „*sport se stal výrazem nové, dynamické doby, symbolem pokroku a ženské emancipace.*²¹“ Novým ideálem ženské krásy se stává tzv. sport girl „*Sport vedl nejenom k vývoji specializovaných úborů, ale zásadním způsobem také přispěl k obecné změně linie ženského oděvu, neboť vytvořil nový estetický ideál ženství.*²²“ Díky sportu se do ženského šatníku dostávají postupně mužské prvky odívání jako již zmíněné kalhoty, pletené svetry, námořnické elementy a kravaty. Mezi designéry, kteří se věnovali „*sportswear*“ módě patřil kupříkladu Jean Patou či Elsa Schiaparelli. V tomto období byla také založena francouzským tenistou Reném Lacostou eponymní značka Lacoste.

V poválečných letech 20. a 30.tých nastala všeobecně uvolněnější atmosféra uvnitř společnosti. Důležitou roli zde hrála hudba, např. jazz, a film. Ikonou doby a novým typem ženy se stává filmová hvězda a spolu s ní i nová, moderní móda. „*Již před rokem 1920 se ve filmu rodí hlavní archetyp moderní ženy, totiž hvězda, star.*²³“ Mezi takovou filmovou *star* patřila bezesporu i německá herečka Marlene Dietrichová, která zcela napl-

²¹ *Sport & móda*. Praha: Obecní dům, 2004. 23 s., s. 9.

²² LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti* [...] s. 115.

²³ LIPOVETSKY, Gilles. *Třetí žena: neměnnost a proměny ženství*. V českém jazyce vyd. 2. Praha: Prostor, 2007, 329 s., s. 122.

ňovala nově vzniklý módní styl „la garçonne“ „z románu Victora Margueritta (vydán 1922). Symbolická hrdinka dosáhla vyššího vzdělání, měla vlastní povolání a bez zábran se vyžívala v romantických milostných dobrodružství. Rovněž zavedla ve společnosti nové obyčeje, řídila auto, hrála golf a tenis, cvičila a dokonce kouřila.²⁴“

Tento „chlapecký“ styl oděvu přijala za svůj i francouzská módní designérka Gabrielle „Coco“ Chanelová. Jako samotná Chanelová, tak rovněž i její modely se nesly v duchu uvolněné atmosféry 20. let. Ve svých návrzích upřednostnila funkčnost a pohyb namísto přehnaného, nepraktického zdobení. Ikonickým prvkem se pro ni stal námořnický styl a její „la petite robe noire“, *malé černé*.

Od počátku 20. století také dochází k neustálému zkracování délky sukně a odhalování ženských nohou. Tento proces dosáhl svého vrcholu v 60. letech, kdy svět módy objevil minisukni a s ní i spojené jméno: londýnskou designérku Mary Quantovou.

1.3.3 Androgynní vzhled, A-gender

Během šedesátých let došlo k velkým změnám uvnitř západní společnosti. Stále také pokračuje proces demokratizace a individualizace. Je to zároveň období konzumu a blahobytu. Ženy začínají čím dál tím více pracovat a budovat si kariéru namísto tradičního „úvazku“ ženy v domácnosti.

Nastupující generaci představují „Baby Boomers“, tedy generace hippies, která ztělesňuje důležitou kontrakulturní skupinu bojující nejen proti konzumerismu, ale i proti válce ve Vietnamu (1955-75). Dále dochází k druhé vlně feminismu, který brojí za vyšší rovnoprávnost žen ve společnosti, bojuje proti domácímu násilí, a snaží se prosadit legalizaci antikoncepce a potratů.

Od sedmdesátých let silně ovlivňuje společnost i módu pop music a pop kultura. Důležitým bodem této epochy je pokračující sexuální revoluce z let šedesátých a nově i queer liberalizace. „*It was gay liberation and the decriminalisation of homosexuality in Britain in 1967 which can be viewed as a catalyst that brought about changes in dress in*

²⁴ *Móda: z dějin odívání 18., 19. a 20. století : sbírka Kyoto Costume Institute*. Vyd. 1. Praha: Slovart, 2003, 735 s., s. 334.

*the early 1970's.*²⁵“ (Byla to právě liberalizace homosexuality a její dekriminace v Británii v roce 1967, která může být spatřována jako katalyzátor, který sebou přinesl změny v odívání v raných 70.-tých letech) Hudební a módní ikonu představují v této dekádě britský zpěvák David Bowie, vystupující pod uměleckým jménem Ziggy Stardust a americká zpěvačka Patti Smith. Obě tyto ikony zosobňují nový pohled na androgynní vzhled, který má své počátky právě v 70. letech stejně tak jako unisexová móda.



Obr. 7: David Bowie



Obr.8: Patti Smith

Androgynním vzhledem se obecně myslí úmyslné rušení oděvní asymetrie mezi mužským a ženským oděvem a jeho splynutí v jedno genderové neurčito. Tento způsob stylizace je více než aktuální v současném 21. století u generací Y a Z, které často genderovou odlišnost věcí a oděvu nerozlišují. Do genderového slovníku se tak dostává nový pojem – A-gender (genderless), neutralita pohlaví.

Na tento pojem zareagoval i londýnský obchodní dům Selfridges, který v březnu 2015 otevřel A-gender sekci oděvů a doplňků. Na svém webu píše: „*Welcome to Agender, a celebration of fashion without definition. Join us as we explore and examine shifting*

²⁵ BROMLEY, Ian a Dorota Wojciechowska. *Very Vintage: The Guide to Vintage Patterns and Clothing*. vyd. 1. Londýn: Black Dog Publishing Ltd., 2008, 176 s., s. 123.

gender boundaries through ground-breaking fashion, music and design collaborations.²⁶
(Vítejte v Agenderu, oslavě módy bez bližší definice. Připojte se k nám a společně objevme a vyzkoušejme měnící se genderové hranice prostřednictvím módy, hudby a designu bořící tradice.)

Na těchto třech krátkých podkapitolách věnujících se vývoji oděvu a jeho genderovému rozlišování na mužský a ženský je patrný dramatický vývoj, kterým móda v průběhu 20. století prošla. Od striktního odlišení oděvu mezi pohlavími, nastoleného ve středověku, přes postupné proplování mužských elementů do ženského šatníku až po zrušení hranice mezi mužským a ženským oděvem vedoucí k naprosté liberalizaci módy.



Obr. 9: A-gender kampaň obchodního domu Selfridges, 2015

²⁶ SELFRIDGES, *Agender*, konzultováno 8. 1. 2015., zdroj:
<http://www.selfridges.com/GB/en/content/agender>



Obr. 10: Matthew Miller, RTW, leden 2016

1.4 Tělo a reklama

„Dnes jsou naše smysly a těla objektem ustavičné komerční manipulace a zneužívání. Fyzická krása, síla, mládí a mužnost jsou obdivovány v rámci společenských hodnot, reklamy a zábavy.“²⁷

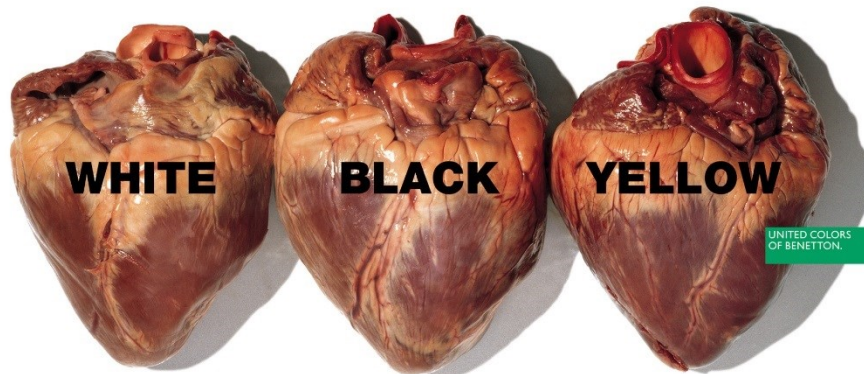
Reklama, vzniknuvší v období 19. století během průmyslové revoluce, jejíž primární funkcí bylo odlišení stejných produktů různých značek, začala během 20. století prakticky ovládat svět spotřebitele a tím i jeho tělo. Ideál úspěchu, krásy a hlavně kodex mladosti se dnes objevuje ve všech typech reklam a stimuluje naše smyly bez rozdílu pohlaví. V šedesátých letech měly feministky pocit, že kosmetický a módní průmysl útočí a diktuje vzhled pouze ženám. Dnes, kdy muži i ženy tráví prakticky stejně dlouhou dobu péčí o svůj zevnějšek, se kosmetický i módní průmysl dotýká všech bez rozdílu pohlaví. *„Éra maximálního rozestupu mezi pohlavími vyhladila narcistická demokratizace, a to především díky působení příkazu mladosti.“²⁸*

Další stimulací pro koupi určitého produktu je i tzv. značková identita; jedná se o uměle vytvořený „feeling“ značky nebo produkty. Pokud se s touto identitou ztotožní i spotřebitel, na kterého je velmi strategicky cílena, pak je reklama chápána jako úspěšná.

²⁷ PALLASMAA, Juhani. *Myslicí ruka* [...] s. 12.

²⁸ LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti* [...] s. 188-189.

Tuto strategii zahrnuje tzv. *branding* značky, tedy design celé „corporate“ identity výrobce a to včetně reklam. Toto ilustruje následující citát: „*Identita značky se celá točí kolem diferenciací produktu, tedy odlišení výrobku od ostatních. Lidé se značkami ztotožňují právě pro odlišnost, kterou jim poskytují.*“²⁹“



Obr. 11: Oliviero Toscani pro Benetton

²⁹ HEATH, Joseph a Andrew POTTER. *Kup si svou revoltu!*. Vyd. 1. Praha: Rybka, 2012, 392 s., s. 108.

2 OD HAUTE-COUTURE K FAST FASHION

Důležitým historickým mezníkem pro vznik moderní podoby módy byla Velká francouzská revoluce (1789), která odstartoval velké sociální změny uvnitř společnosti. To mělo samozřejmě dopad i na oděv, kde „*dosud nejoblíbenější materiál – hedvábí – nahradily bavlněné látky.*³⁰“ U mužského oděvu byl důraz kladen na jednoduchý, praktický střih bez zbytečného dekoru a extravagantní barevnosti, což souviselo i s osvíceneckou filozofií, která má základ v logice, rozumu a racionalitě. Móda svou rozmarnost upřela více než kdy jindy na ženu, která si mohla dovolit experimentovat s oděvem a být extravagantní: „*móda se stala uměním v ženském rodě.*³¹“ Světová módní centra představovala Paříž, pro dámskou módu, a Londýn, pro pánskou módu.

Díky Průmyslové revoluci v 19. století se módní průmysl rozšířil i mezi střední a nižší vrstvy obyvatel, a tak vedle přepychové haute-couture začal existovat také konfekční oděv, který nabízely nově vznikající módní domy. „*K módní expanzi 50. let zásadně přispěl francouzský vynález obchodního domu, kde si lidé mohli podle libosti vybrat z nejrůznějšího zboží a nakupovat za rozumné ceny.*³²“ Prvním z nich byl v roce 1838 pařížský Le Bon Marché.

Haute-couture ovlivňovala dámskou módu až do konce 50. let 20. století. V poválečném období začala móda postupně zaměřovat svou pozornost na „módu ulice“. Tehdy začínají vznikat první kolekce prêt-à-porter (ready-to-wear), které jsou i cenově dostupnější. Dochází tak k rychlejšímu střídání módních vln. Novou módu prezentuje nastupující generace *Baby Boomers*. Je to doba: „*Obhajoby štěstí, hledání příjemného souladu, snaha o svobodnější, šťastnější a snadnější život.*³³“

Západní společnost 50. let 20. století začala být spojována se stále rostoucím blahobytem, konzumerismem a neustálé touze po nakupování „novinek“. Gille Lipovetsky komentuje vzestup konzumerismu těmito slovy: „*Móda jednoho sta let nejenom sblížila způsoby odívání, ale nechala též všemi třídami prostoupit zálibu v novinkách.*³⁴“

³⁰ Móda: z dějin odívání 18., 19. a 20. století [...], s. 30.

³¹ LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti* [...] s. 138.

³² Móda: z dějin odívání 18., 19. a 20. století [...], s. 150.

³³ LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti* [...] s. 133.

³⁴ *Idem.*, s. 176.

Naproti tomuto fenoménu masovosti začnou vznikat různá kontrahnutá a skupiny, jejichž snahou je vymanit se a protestovat svým vzhledem vůči západní, konzumní společnosti. První takovouto skupinou jsou hippies, následuje punk, metal, grunge atd., jejichž estetické pojetí oděvu se automaticky odrazí i na masových módních trendech druhé poloviny 20. století, na jehož konci stojí naprosto liberalizovaná móda spolu se stále se zrychlujícím módním průmyslem a fast fashion.

2.1 Vznik haute-couture a počátek módního designéra

Druhá polovina 19. století představuje období velkých společenských a sociálních změn. Začíná postupná demokratizace a individualizace společnosti odstartovaná Průmyslovou revolucí. Dojde k založení prvních designérských hnutí jako britského Arts and Crafts (1880), jehož zakládajícím členem je William Morris, na jehož odkaz navazuje začátkem 20. století Wiener Werkstätte založená Josefem Hoffmannem (1903).

Díky nim vzniká pojem design a designér, který je tu pojen s touhou vymanit se levně a rychle vyráběným produktům masové výroby, které potlačovaly řemeslo a estetickou hodnotu zboží.

Za prvního módního designéra a zároveň i zakladatele haute-couture bývá považován britský krejčí Charles Frederic Worth označovaný jako „otec haute-couture“. Worthovy modely byly odrazem doby a prezentovaly aktuální módu empiru: korzety, krinolíny a esovitou siluetu. „*Charles Frederick Worth, který vyhranil roli návrháře jako arbitra stylu a pozvedl status krejčovství z anonymního řemesla na úroveň umění.*³⁵“ Průlomovou novinkou byl také fakt, že „*Charles Frederick Worth začal jako první opatřovat své oděvy štítkem se svým jménem na konci 19. století (...)*³⁶“, čímž vytvořil ze své osoby značku a takto započal vůbec i fenomén módní značky jako takové. V roce 1858 otevřel na Rue de la Paix svůj módní dům a o sedm let později „*se svou první kolekcí z roku 1865 byl prvním člověkem, který představil módu tak, jak ji dnes známe.*³⁷“ Módní přehlídky poté pořádal dvakrát do roka, jak je často zvykem i dnes.

³⁵ MACKENZIE, Mairi. --ismy. V Praze: Slovart, 2010, s. 44.

³⁶ BROMLEY, Ian a Dorota Wojciechowska. *Very Vintage* [...] s. 10.

³⁷ *Idem.*, s. 14.

Worth byl také zakladatelem první krejčovské asociace, která měla za úkol ochraňovat návrháře a jejich návrhy před napodobováním či kopírováním a zároveň zajišťovat organizaci módních přehlídek. „V roce 1868 založil asociaci krejčovského umění, která se zabývala regulací a ochranou práce pařížských krejčích. Asociaci ještě upevnil jeho syn Gaston, z které se posléze vyvinula *La Chambre Syndicale de la Couture Parisienn* (1910), která toto odvětví řídí dodnes.³⁸“

Moc a vliv haute couture na módní trendy trval zhruba do konce 50. let 20. století, kdy se začala upínat pozornost módy na ulice velkoměst. „*Haute-couture přestala v módních záležitostech udávat tón a prêt-à-porter spolu s ulicí vyrostly v autonomní módní centra.*³⁹“

2.2 Ready-to-wear , street fashion

Na konci 50. let se módní slovník obohatil o nový pojem a to o *prêt-à-porter*, anglicky ready-to-wear, kolekce, a tím i rozšíření a zpřístupnění módního trhu. Tyto kolekce se zaměřují na série oděvů, které kladou důraz na luxus, kvalitu a následování módních trendů, „*vznikají tak oděvy připravované v duchu smělosti, mládí a volnosti spíše než classy dokonalosti.*⁴⁰“ V tomto období se ready-to-wear kolekce stále ještě inspirovaly haute-couture modely a teprve od 60. let začínají proudit to této branži i trendy „z ulice“.

Šedesátá léta ve společnosti odkazují na stále rostoucí individualizaci a s tím souvisí i nový, demokratizovaný, pohled na módu. Oděv už nepředstavuje pouhý prostředek k vyjádření společenského postavení; nyní vyjadřuje více osobnost nositele, jeho estetický názor a styl.

Tím, že se od druhé poloviny 20. století upnul pohled směrem na ulici světových velkoměst, tak začíná vznikat i nový pojem: street fashion, neboli móda ulice. Mezi vůbec první street style módní fotografy patřil newyorský Bill Cunningham, který pracoval od 70. let pro *The New York Times*, kde každý týden vycházela jeho rubrika *On the Street*. V té se snažil sledovat aktuální tendence a trendy na ulicích Manhattanu.

³⁸ MACKENZIE, Mairi. --ismy. V Praze: Slovart, 2010, s. 47.

³⁹ LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti* [...] s. 170.

⁴⁰ *Idem.*, s. 167.



Obr. 12: Bill Cunningham

Street fashion/ street style jsou důležitými pojmy pro vytváření soudobých trendů a tzv. trendsettingu a trend forecasting, tedy jejich nastolování a předpovídání, pro nadcházející módní sezóny. Prostřednictvím různých sociálních sítí, street-stylových blogů a webů můžeme sledovat aktuální trendy z metropolí po celém světě. V současnosti je móda naprosto globalizovaným a vysoce sledovaným fenoménem doby.

2.3 Fast fashion/ slow fashion

„We are in a moment that’s very bizarre in fashion, there are too many clothes.”⁴¹ (Ocitáme se ve chvíli, která je pro módu neobvyklá: máme tu až příliš moc oblečení. Olivier Saillard, září 2014)

Od počátku 20. století došlo k postupnému zrychlování módních cyklů. Důležitým mezníkem byla 80. léta, kdy se na tzv. „high streets“ (hlavní třídy) světových metropolí

⁴¹ FLACCAVENTO, Angelo, *Little New in New York*, konzultováno 18. 3. 2017, zdroj: <https://www.businessoffashion.com/articles/opinion/little-new-new-york>

jakými jsou New York nebo Londýn postupně dostávají módní řetězce prakticky do sousedství tradičních módních domů.

Tyto módní řetězce začaly nabízet formu levné a jednorázové módy, která reflektuje soudobé trendy a dokáže se rychle přizpůsobit svou nabídku svým vzorům z haute-couture či RTW kolekcí. Rovnou z módního mola tak začala nabízet levné kopie, které se staly rychle populárními.

V devadesátých letech byly založeny dvě hlavní „fast fashion“ značky a to španělská Zara a Mango, které si rychle získaly své fanoušky po celém světě. Následovala je i švédská značka H&M, založená sice již roku 1947, ta ale začala následovat model levné módy až od 90. let. V tomto období také dochází ke globalizaci módních značek, které začínají vytvářet tzv. módní řetězce a své flagship store (vlajkové obchody), po celém světě.

Kvalita a zpracování u tohoto typu oděvu není primární záměr; důraz je kladen na co nejnižší vstupní a výrobní náklady a vysokou obchodní marži. Dramatický je i environmentální dopad na Zemi a další negativní sociální důsledky jako např. nízká mzda šiček, dětská práce a špatné pracovní podmínky. Velká část neprodaných oděvů putuje do outletů (v lepším případě), zbytek se spálí nebo skartuje. Nový, nepoužitý oděv tak končí na skládce.

Mezi nové způsoby jak oživit a zvětšit ještě více poptávku po levné módě se řadí i tzv. premium kolekce, které mají vzbudit v očích zákazníka pocit, že se jedná o vyšší jakost. Pravda je ale taková, že je možná použita při výrobě o pár dolarů dražší látka, ale produkt je prakticky vyroben ve stejných podmínkách jako ten z nižší linie.

Mezi další způsoby stimulace zájmu zákazníků řetězců patří i kolaborace se slavnými módními domy nebo návrháři. Jedná se o formu tzv. „masstige“ (spojení dvou slov mass a prestige, čili prestiže pro masy). Příkladem může být švédská značka H&M, která začala vytvářet své „masstige kolekce“ od roku 2004. První z nich byla navržena Karlem Langerfeldem. Následovala spolupráce např. se Stellou McCartney, Maison Martin Margiela a Balmainem (2015).

Systemu „fast fashion“ oponuje termín „slow fashion“ (pomalá móda). Termín „slow fashion“ byl poprvé užit roku 2007 Kate Fletcherovou.⁴²

Její hlavní snahou je udržitelné, pomalejší střídání módních cyklů a zároveň i dbaní o etický kodex vzniklého produktu. Tato móda nepodléhá aktuálním trendům a spíše se jedná o „anti-sezonní“ kolekce a univerzální modely. K „slow fashion“ se mohou vztahovat i další termíny jakými jsou kupř. upcycling, zero waste, eco a vegan materiály apod., nebo nakupování a nošení oděvů z tzv. secondhand obchodů a „blešáků“.

Dále se „slow fashion“ snaží zkracovat vzdálenost mezi výrobcem a spotřebitelem formou tzv. lokální módy a prodloužit i životní cyklus produktu. Velký důraz je zde kladen na kvalitu materiálu a jeho následné zpracování. Spotřebitel „slow fashion“ prezentuje uvědomělého a informovaného konzumenta, který není lačný po módních novinkách, preferuje spíše vlastní styl oblékání a nepatří tak mezi tzv. „trend followers“, neboli oběti módních trendů. Zakladatelé hnutí se o „slow fashion“ vyjadřují takto: „*Slow Fashion is not your typical seasonal fashion trend, it is a movement that is steadily gaining momentum and is likely here to stay.*“⁴³(„*Slow fashion*“ není váš obvyklý, sezonní trend, ale jedná se o hnutí, které si trvale získává oblibu a vypadá to, že to tak i zůstane.)“

Jedná se v podstatě o nové, „alternativní“, uvažování o módě. Předvídat budoucí možný dopad na světový módní průmysl je zatím nemožné. Jisté je, že „slow fashion“ má trvale rostoucí vliv, který bude i nadále růst.

Co je rovněž důležité brát na zřetel v kontextu „fast fashion“ a „slow fashion“ jsou i tyto dva termíny: konzumerismus a antikonzumerismus, které se vzájemně ovlivňují ve vytváření tzv. „kultu novinek“.

⁴² FLETCHER, Kate, *Slow Fashion*, konzultováno 18. 3. 2017, zdroj: http://www.theecologist.org/green_green_living/clothing/269245/slow_fashion.html

⁴³ DICKSON, Mauren a Carlotta Cataldi and Crystal Grover, *The Slow Fashion Movement*, konzultováno 18. 3. 2017, zdroj: <https://www.notjustalabel.com/editorial/slow-fashion-movement>

2.3.1 Konzumerismus / antikonzumerismus

První polovina 20. století bylo obdobím dvou po sobě následujících válek, které měly velký společensko-sociální dopad na západní kultury především v 50. letech. Ty jsou právě chápány coby symbol počátku konzumerismu a s tím i spojené touze po pohodlném, šťastném životě.

V 60. letech dochází ale k první vlně odporu ze strany nově nastupující generace hippies, kteří toužili po odtržení se od způsobu života masové společnosti, konformismu a systému obecně. Vznikají tak nové „kontra“ pojmy: antikonzumerismus a kontrakultura, které jsou již od svých začátků velmi dobře podnikatelsky výdělečné, ironicky právě pro onen kapitalistický systém, kterému se snaží tolik vzdorovat.

A tak se z avantgardních hippies - jejich znaku a způsobu odívání - stal jen další dobře kopírovatelný, marketingový produkt. *„Stejná generace, jejímž heslem bylo „zapnout, naladit a vypadnout“, se v osmdesátých letech přesto zasloužila o nejvýznamnější nárůst konzumace v americké historii. Z hippies se staly yuppies, tedy ambiciózní kariéristé a zbohatlíci.“⁴⁴*

Konzumní, kapitalistický, systém si vždy velmi lehce dokázal poradit s každým projevem kontrakultury, zkopírovat jej a udělat z něho další vysoce výdělečný „cool“ produkt zabalený do recyklovaného papíru s dojemným příběhem na obalu: *„fair trade“ či „etický obchod“ se jen stěží dají pokládat za revoluční myšlenky a rozhodně nepředstavují pro kapitalistický systém hrozbu. Pokud jsou spotřebitelé ochotní zaplatit víc za boty vyrobené spokojenými dělníky (...) znamená to, že se na prodeji takových to produktů dají vydělat peníze.“⁴⁵*

Konzumní systém je stále silnějším i v 21. století, *„kontrakulturní rebelové jsou nuceni zacházet stále dál a dál, aby dokázali svůj alternativní kredit a odlišili se od opovrhovaných mas.“⁴⁶* Takovýmto typem rebela může být chápán i dnešní hipster (označení spisovatele Normana Mailera, z roku 1957), který má velkou zálibu v konzumaci všech „alternativních novinek“, smysl pro kvalitní design a velkou oblibu v módě samotné. Ze snahy o to být jiný než „ostatní“, myšleno masová společnost, musí tento „kontrakulturní“

⁴⁴ HEATH, Joseph a Andrew POTTER. *Kup si svou revoltu!* [...], s. 6-7.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Idem.*, s. 156-157.

rebel nakupovat, aby zůstal stále „cool“. Svým rebelstvím tak v podstatě jenom přispívá k většímu konzumerismu, „kontrakturní revolta přinesla ještě rychlejší cykly módního zastarávání, a to ve jménu individuálního sebevyjádření.“⁴⁷

2.3.2 Dress code, uniforma, uniformita

„Symbolické užívání oblečení je v mnoha ohledech podobné jazyku (...), který umožňuje celou řadu vyjadřovacích aktů. A že je to věru bohatý jazyk: má regionální a demografické dialekty a je natolik sofistikovaný, že dokáže dosáhnout figury jako vtip, ironie, a dokonce i slang a metaforu.“⁴⁸

S tímto módním „symbolizmem“ souvisí i dva následující pojmy: „dress code“, neboli soubor předepsaných pravidel oblékání pro určitou profesi nebo společenskou událost, a uniforma, kterou nosí příslušníci určité skupiny, jako jsou státní složky (policie, hasiči, lékaři). Dále existují i vojenské nebo školní uniformy.

Uniforma je daleko striktnější společenský oděvní příkaz, než „dress code“, ten říká: *měli byste* mít na sobě, ale uniforma diktuje: *musíte* mít na sobě. V tom tkví i základní rozdíl ve vnímání těchto dvou pojmů. Uniforma rovněž umí odkazovat na společenské postavení svého nositele (vojenské uniformy a hodnosti), nebo dokáže naprosto zakrýt jakýkoliv projev individuality člověka (školní uniforma).

„Dress code“ je pojem převzatý z angličtiny označující typ konkrétního oděvu k dané společenské události. V minulém století byl „dress code“ daleko striktnější než dnes. Za jeho uvolnění může naprosta liberalizace módy a pravidel odívání.

Slovo *uniformita* je odvozeno od uniformy, ale má odlišný významový charakter; spíše vyjadřuje jistý druh společenského konformismu, který se odráží i na samotném oděvu nositele inklinujícího esteticky i názorově k masové společnosti.

⁴⁷ HEATH, Joseph a Andrew POTTER. *Kup si svou revoltu!* [...], s. 180.

⁴⁸ *Idem.*, s. 170.

3 OLIVIER SAILLARD A TILDA SWINTON

Problematika vztahu a propojenosti mezi uživatelem oděvu a jeho tělem, stejně tak jako i hledání pomyslné hranice mezi oděvem a tělem, se prolíná i do současného umění. Důvod je jasný: hledání své identity se stalo tématem pro začátek 21. století.

Pozoruhodnou uměleckou dvojici, která se ve své práci zaobírá výše zmíněnou problematikou, představují Olivier Saillard, francouzský módní historik, v současné době kurátor sbírky Muzea módy Palais Galliera v Paříži a Tilda Swinton, britská herečka, která je především známá pro svůj androgynní vzhled. Tilda Swinton se stala také v poslední době tváří řady módních kampaní a je rovněž chápána jako současná módní ikona.

V následujících podkapitolách budou stručně popsány jejich společné tři projekty (*Cloakroom*, *Eternity Dress*, *Impossible Wardrobe*), které lze označit jako „fashion performance“. Prolínajícím prvkem všech tří projektů je oděv a jeho interakce s člověkem.

3.1.1 *Impossible Wardrobe* (2012)

Spolupráce mezi Swinton a Saillardem započala v roce 2012, při jejich prvním projektu *Impossible Wardrobe* – „neskutečný šatník“. Hlavní Saillardovou myšlenkou bylo přetvořit klasický koncept módní přehlídky. Jako ústřední objekt pro svou performance zvolil několik exponátů ze sbírek Muzea módy - Palais Galliera - v Paříži, kde rovněž pracuje jako kurátor. Tyto exponáty vyjmul z ochranných, protiprachových obalů, a skleněných vitrín a „vynesl je za hranice muzea na molo.“ (např. Napoleonův kabát, rukavice s drápky od E. Schiaparelli, odpolední šaty od Lanvina a další exponáty...). Saillard komentuje projekt těmito slovy:

„It's also a reflection on the present day fashion show. There are too many shows with too many outfits. It's more powerful to present one dress or one pair of shoe. I want to elevate each item. I don't love fashion when there is too much imagery, too many fashion shows and a lot of people should't present during the fashion weeks. This was a reason to show why we actually love fashion. (Jedná se zároveň o úvahu nad současnými módními přehlídkami. Máme příliš mnoho přehlídek s velkým množstvím oděvů. Je mnohem silnějším zážitkem prezentovat pouze jedny šaty, nebo jeden pár bot. Chci vyzdvihnout každý z nich. Nemám rád módu, ve které je příliš moc představitosti, spousta přehlídek a takové

množství návrhářů by vůbec nemělo během týdnů módy prezentovat své kolekce. To byl důvod ukázat, proč máme vlastně rádi módu.)⁴⁹“



Obr. 13: *Impossible Wardrobe*

V roli kurátorů jsou Swinton a Saillard, který zde ztvárňuje v podstatě sám sebe, odění do minimalistických plášťů a bílých, ochranných rukaviček a postupně představují cenné exponáty divákům v sále. Tilda Swinton vede tichý dialog s exponáty a interaguje s objektem, přičemž se snaží poukázat na historickou souvislost s vystaveným oděvem a vyjádřit obdiv krejčovského řemesla.

3.1.2 *Eternity Dress* (2013)

Projekt *Eternity Dress*, volně přeloženo „věčné šaty“, se uskutečnil v listopadu 2013 v malém auditoriu muzea Beaux-Arts v Paříži. Olivier Saillard se v rámci něj snažil upozornit na negativní dopad „fast fashion“ na tradiční krejčovské řemeslo, postupné zapomínání ručních technik, nahrazení manuální práce za strojovou apod.

Swinton a Saillard zprostředkovali zúčastněným divákům skrze tuto performance pohled do zákulisí výroby šatů od měření tělesných proporcí na Tildě Swinton, přes výrobu

⁴⁹ LAU, Susie, *The Impossible Wardrobe*, konzultováno 18. 3. 2017, zdroj: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/14781/1/the-impossible-wardrobe>

stříhů, výběr látky, proces šití až ke vzniku „la petite robe noire / malých černých“, jednoduchých černých, krepových šatů.



Obr. 14: *Eternity Dress*

Krátce po skončení performance poskytl Saillard magazínu *Dazed* interview, kde výstižně komentuje hlavní myšlenku projektu *Eternity Dress*: „*In a way, we are forgetting what is really essential to fashion – sewing, for instance. During the performance, as I witnessed Tilda sewing the dress in complete silence, I became conscious of the beauty of this archaic gesture that we tend to forget. Making a dress with care, with one’s own hands, is an incredibly tender act. We should always remember that. (Zapomínáme na to, co je pro módu opravdu základní- například šití. Když jsem během performance viděl Tildu šít šaty v naprostém tichu, uvědomil jsem si krásu tohoto prastarého pohybu, který máme tendenci zapomínat. Pečlivě šít šaty vlastníma rukama je neobvykle jemný úkon. Měli bychom na to vždy pamatovat.)*⁵⁰“

⁵⁰ REPRESA, Marta, *Olivier Saillard on Tilda Swinton*, konzultováno 18. 3. 2017, zdroj: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/17956/1/eternity-dress>

3.1.3 *Cloakroom* (2015)

Jedná se zatím o poslední ze tří performance umělecké dvojice Tildy Swinton a Oliviera Saillarda, která se uskutečnila v lednu 2015. (délka performance 90 minut v Teatro della Pergola ve Florencii). *Cloakroom*, neboli šatna, představuje hlavní objekt celé performance, stejně jako i oblečení diváků, které si odložili před vstupem do divadla v šatně, a které se stalo hlavní součástí vystoupení.

Celá scéna je velmi minimalisticky pojatá- obsahuje pouze velký stůl a několik stojanů se zavěšenými kabáty. Saillard během celého vystoupení podává jednotlivé kusy vybraných oděvů Tildě a ta na ně reaguje. Vyjadřuje své pocity a vztah k oděvu za pomoci gest nebo krátkých úsečných vět. Vzniká tak magická interakce mezi ní a objektem.

Svůj přístup k objektu komentuje takto:

„In the first instance there’s something about trying to reset the superficial attributes of something. I mean, it would be very easy to only go with something that’s brightly coloured in a brightly coloured way, or something that was very soft in a very soft way, so maybe I try to dislodge one’s expectation.“

„The more I do this piece, the more I realise it’s about making relationship. We all have relationships with an old jersey that people have told us to throw out, but we’re not going to because you know what? You’ve got a very strong relationship with that thing (Prvotním úmyslem je snaha přetvořit povrchní atributy nějakého objektu. Myslím, že by bylo velmi jednoduché jít na ulic s něčím, co by mělo křiklavou barvu, tak že by to křičelo na celé okolí, nebo nosit něco velmi jemného, velmi uhlazeným způsobem, a tak se snad snažím narušit očekávání. Postupně, jak dělám tuto performance čím dál tím častěji, si uvědomuju, že je to o tvoření vztahu. Každý máme nějaký vztah ke svetry, o kterém nám ostatní říkají, že ho máme už vyhodit, ale mi to neuděláme, protože víte co? Protože k němu máte silnou vazbu.)⁵¹“

⁵¹ MADSEN, Suzanne, *Tilda Swinton: the art of the everyday*, konzultované 18. 3. 2017, zdroj: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/23250/1/tilda-swinton-the-art-of-the-everyday>

Cílem této performance bylo povznést každodenní oděv, poukázat na jeho intimní příběh (duši oděvu), na vzpomínky, které v sobě ukryvá, stejně jako na vtaž mezi oděvem a jeho nositelem. Jinde Tilda Swinton dodává: „...and maybe the most interesting thing about clothes is that people live in them and there's nothing else really to be said. (a možná tou nejzajímavější věcí na oblečení je to, že v něm lidé žijí a to je tak vše, co se o něm opravdu dá říct)⁵²“



Obr. 15: *Cloakroom*

⁵² MADSEN, Anders Christian, *Tilda Swinton says no to fast-fashion in Florence*, konzultované 18. 3. 2017, zdroj: https://i-d.vice.com/en_gb/article/tilda-swinton-says-no-to-fast-fashion-in-florence

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 AUTORSKÉ SHRNU TÍ

V předcházejících kapitolách bylo cílem zmapovat problematiku těla a oděvu, v širším kontextu a z více úhlů pohledu. Od aspektu historicky-sociálního, módního či uměleckého. Základní otázkou práce, proč je nám oděv vlastně tak blízký a mi jemu, inspiroval příběh šatníku Fridy Kahlo, ve kterém se ukrývá nejen silná osobnost umělkyně, jak ji známe, ale také intimní příběh jejího, mnohdy těžkopádného života.

Pro někoho by mohl být tento příběh jistě bezvýznamnou výpovědí, pro mne je ovšem natolik fascinující, že jsem se rozhodla mu věnovat tuto diplomovou práci. Mou vizí je vytvořit určitý koncept šatníku, skládající se z produktů, které jsou nadčasové, nepodléhají prechlivým trendům a budu se s nimi ztotožňovat, jako designérka a nositelka.

Během následující projektové části se tedy chystám pracovat se svojí osobou nositelky, ale rovněž designérky. Budu vytvářet produkty „na míru“, v kontextu s mým tělem, ale zároveň jim chci dodat můj autorský rukopis. Tento projekt pojmám i jako nástin, pro mou budoucí autorskou tvorbu.

Kdybych měla krátce definovat sebe sama, jako nositele: nemám potřebu se obklopot v rámci šatníku zbytečným množstvím oděvu, který mě uspokojí jen na chvíli. Spíše mám tendenci postupně budovat jeho obsah věcmi, které mají trvalejší hodnotu, jak po stránce materiálu, zpracování tak i nadčasovým vzhledem. U oděvu preferuji jednoduché, dobře padnoucí střihy, u komplementů šatníku, jako je obuv a kabelky mám ráda výraznější design. To jak vypadají jednotlivé složky šatníku, je pro mě velmi důležité, protože tvoří součást mé vnější identity.

Charakteristickým principem pro kolekci „Reflexe identity“ je minimalismus, se kterým se identifikuji jak po estetické stránce, tak i v rámci životního stylu. Důraz bude kladen na kvalitní materiály, které z větší části bude představovat useň, střihové řešení a propracované detaily, které budou spojovacím prvkem v rámci produktové linie.

Po stránce obsahu kolekce se chci zaměřit na doplňky, jako jsou kabelky, jimž se aktuálně věnuji ve své tvorbě nejvíce.

5 KONCEPT A INSPIRAČNÍ PODKLADY KOLEKCE

Celá kolekce, jak už napovídá i název diplomové práce *Reflexe identity*, se týká reflexe, tedy odrazu a to nejen jak bylo zmiňováno v předchozích kapitolách, ve významu naší tělesnosti v souvislosti s oděvem, ale také o mou vlastní - autorskou reflexi, ve které se snažím shrnout svůj designérský přístup, ke kterému jsem se dopracovala během studia na Ateliéru Designu Obuvi.

Základní myšlenku pro tuto práci byly principy „slow“ produkce. Snaha vytvořit produkty, se kterými se jejich nositelka sžije a které zpříjemňují její každodenní život. Cílem bylo zhotovit „evergreen“ složky šatníku, které jsou nadčasové, nepodléhají chvilkovým, křiklavým trendům a následují princip „slow fashion“; jsou vyrobeny z kvalitních, trvanlivých, materiálů a mají potenciál vytvořit velmi osobní vztah se samotným nositelem, čímž dochází i k personalizaci nošeného objektu. Jsou to předměty vytvořené na míru, „na tělo“, a jdou ruku v ruce se životním stylem svého nositele. K dotvoření celé příběhové linie kolekce přispěl i příběh šatníku malířky Fridy Kahlo, který také udal podnět k tvorbě konceptu.

5.1 Počáteční inspirace

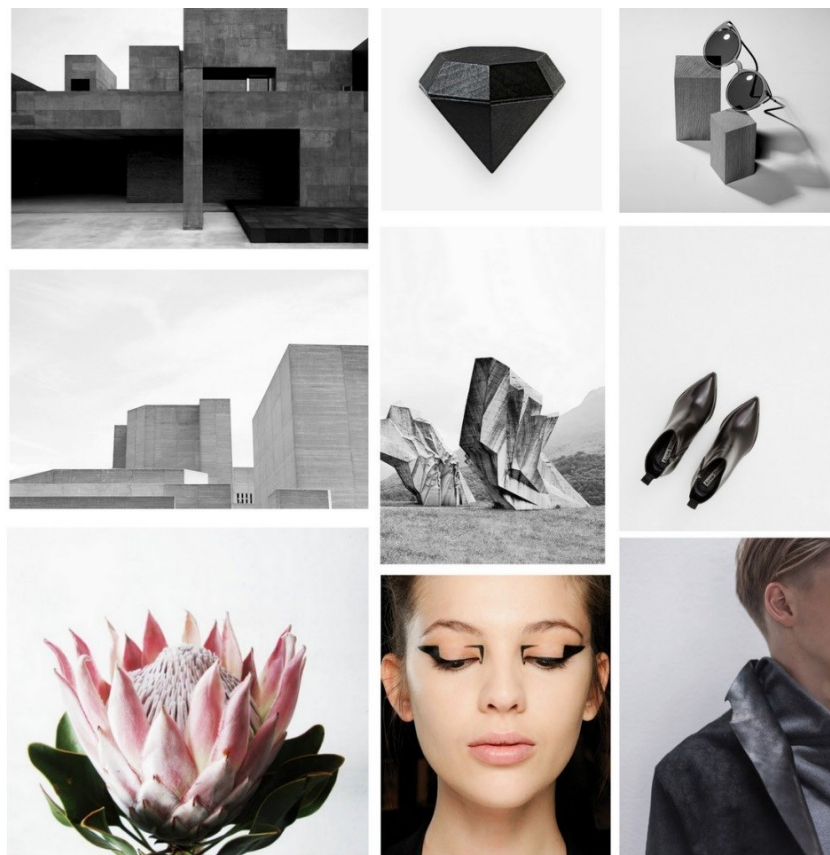
Celý tvůrčí proces začal sběrem obrazové dokumentace a následným vytvořením inspirační koláže, moodboardu, který prezentuje hlavní náladu celé kolekce. Ústředními motivy jsou segmenty těla/ dotek/ useň/ koncept/ šatník. Čtverec, v němž jsou zakomponovány jednotlivé fotky, prezentuje celek- komplex myšlenek.

Tvarosloví kolekce se odehrává v dynamicky zkosených křivkách. Toto podtrhuje i volba barevných odstínů. Dominantními odstíny jsou černá, botanická zeleň v kombinaci se smaragdově zelenou a metalické odstíny stříbrné (viz. pantone paleta).

Převážná materiállová skladba je useň různých druhů a v menším poměru i textil. Hlavním bodem této kolekce je tělo a identita nositele, která se odráží i na jednotlivých modelech kolekce. Ty prošly dlouhým vývojem od prvotních skic, přes papírový mock - up, úpravu stříhu, vytvoření zkušební vzorku, fittingu a nakonec finálního zhotovení modelu.



Obr. 16: Concept board kolekce



Obr. 17: Inspirační koláž – tvar, linie, křivky



Obr. 18: Barevná škála použitých odstínů



Obr. 19: Naskenovaný vzorník materiálů

6 REALIZACE KOLEKCE

Dalším krokem u vývoje kolekce bylo vytvoření line-upu, produktové linie projektu. Ten nebyl nijak pevně daný, ale sloužil spíše jako pomocné vodítko a během realizace kolekce se postupně rozvíjel do finální podoby.

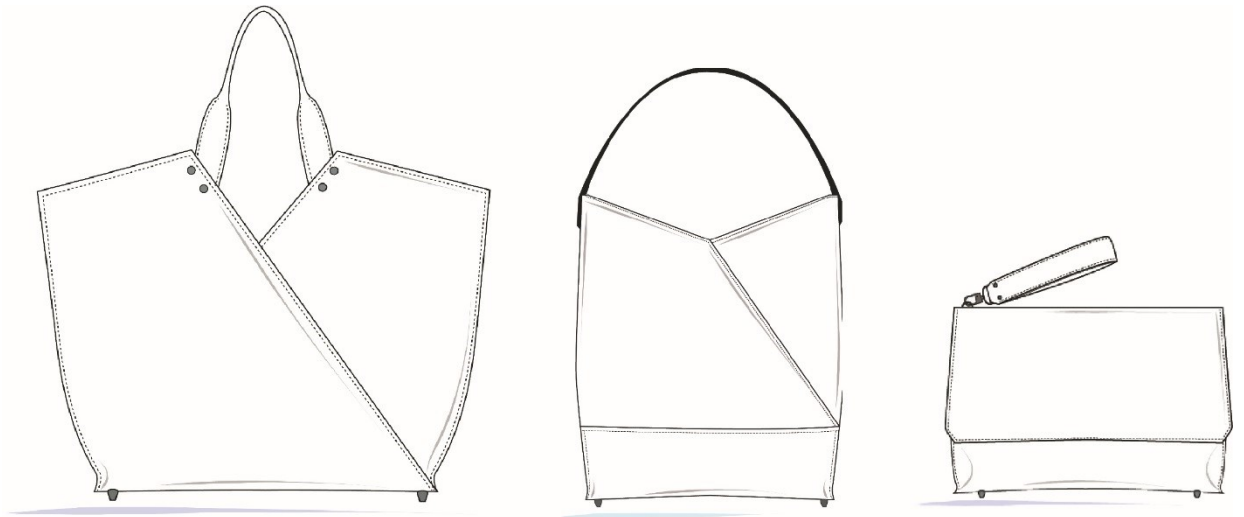
Základní myšlenkou při volbě určitého typu produktu a zařazení do linie kolekce byl jeho „evergreen potential“ v rámci šatníku žen. Jedná se tedy o produkty s vlastnostmi, za které je nositelka většinou ochotna připlatit si více – kvalitní materiál, designérskou invenci a koncept produktu. To především platí u doplňků, jakými jsou kabelky, které jsou v kolekci zastoupeny v několika typech. Najdeme zde velkou „shopper bag“ z kvalitní italské hovězinové usně nebo psaníčko z imitace krokodýlí kůže vhodné na společenskou událost či party. V případě oděvu jsou zde zastoupeny černý vlněný kabát a blejzr z jemné kozinky, které se dají lehce zkombinovat s oděvem a doplňky. Obuv je typově výraznější především díky použité metalické kozinkové usni. V detailu se pak objevuje useň z lososa ve smaragdově zeleném odstínu. Podešve jsou vyrobeny z třísloniněné spodkové usně, která jim dodává na jistém puncu luxusu, stejně jako svršky šité obráceným výrobním způsobem, který je charakteristický pro luxusní lodičky.

Hlavní materiálovou složku kolekce představuje useň různých druhů (hovězina, kozinka, lososí, vepřovice, spodkové hovězinové tříslonině) a doplňkově i textil (vlna, taft).

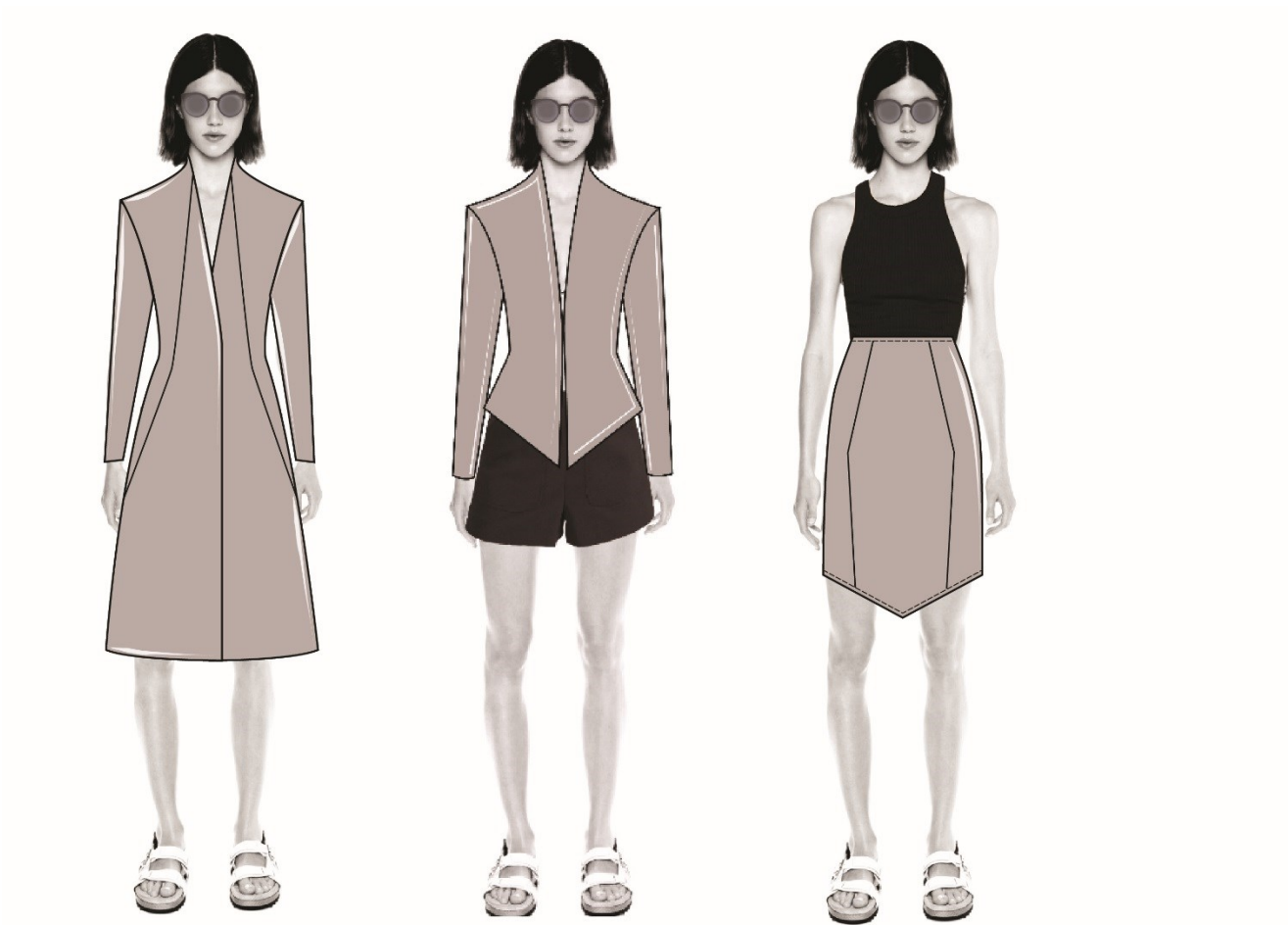
Line-up kolekce má tedy tři produktové linie a to:

- doplňky (shopper bag, evening crocodile clutch, bucket handbag a pásek z lososí usně)
- oděv (blejzr z kozinky, pouzrová sukně a vlněný kabát)
- obuv (mules shoes z metalické kozinky s páskem kolem kotníku a šněrovací kotníčková obuv s otevřenou patou)

Důležitým principem při vytváření jednotlivých produktů bylo i dodržování tradičních řemeslných postupů při zpracování usně. Velký podíl této kolekce tedy představuje ruční práce.



Obr. 20: Line-up kabelky



Obr. 21: Line-up oděv

6.1 Dámský blejzr z černé kozinky

Prvním realizovaným modelem kolekce je černý blejzr z jemné chromo-činěné kozinky, vypošívkovaný černým saténem. Celá konstrukce střihu je velmi minimalisticky řešena. Jako základní vzor posloužil střih dámského sáčka z časopisu Burda. Ten byl následně několikrát upraven; byly vypuštěny všechny nadbytečné detaily a byl zjednodušen celý střih návrhu. Pro vyzkoušení jeho správnosti byly vytvořeny také dvě látková kalika a střih byl posléze upraven do závěrečné podoby. Všechny záložky na šití jsou ručně vykošené a následně po přešití rozklepané. Blejzr má dvojitý rukáv s volným řasením, okraje předního dílu jsou bez úpravy – řezaný okraj.



Obr. 22: Technický nákres blejzru



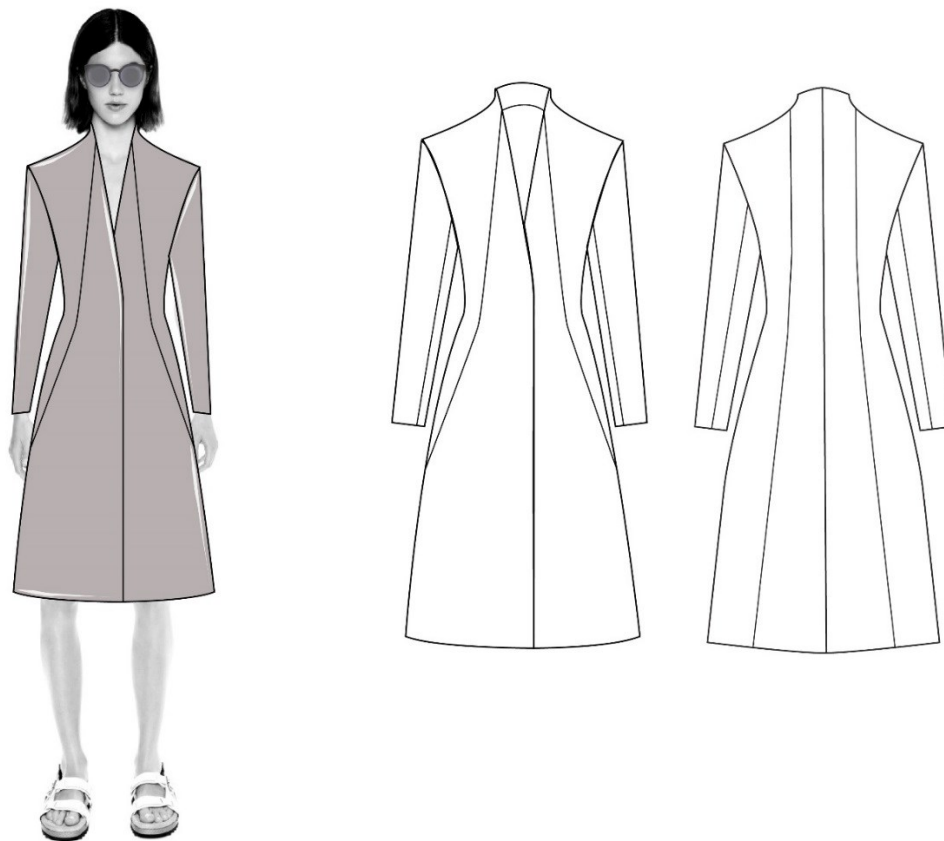
Obr. 23: Černý blejzr z kozinky

6.2 Vlněný kabát

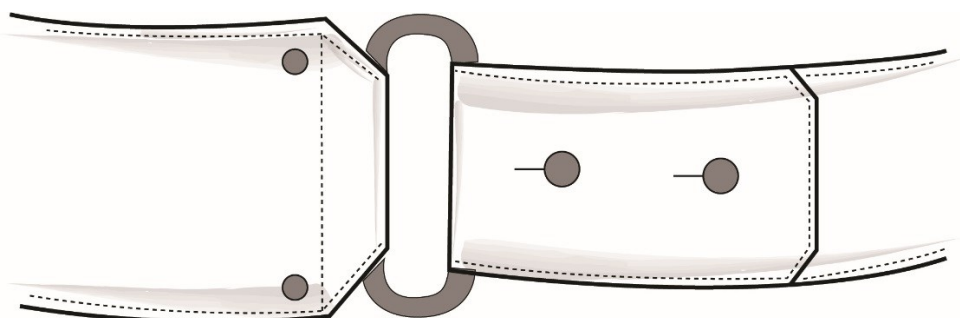
Kabát navazuje svým tvarem a střihovým řešením na blejzr z usně. Jeho délka je prodloužená ke kolenům. Rukávy, jak je typické u kabátů, jsou rozděleny do dvou dílců s volným řásením v ramenové části. V oblasti boků se nacházejí dvě skryté kapsy, které jsou vedeny v linii dělicí přední dílce tak, že přirozeně splývají a nenarušují minimalistickou kompozici kabátu. Zapínání je vyřešeno skrytým knoflíkem a celá střihová konstrukce je vyztužena zažehlovacím plátnem.

Tento kabát, představující hlavní nosný prvek kolekce, zároveň vytváří velmi silnou ženskou siluetu, která dokresluje „mood“ celého konceptu. V rámci stylingu se dá jednoduše kombinovat se všemi zastoupenými modely kabelek. Dále je kabát doplněný o odepínatelný pásek z lososí usně (viz. další kapitola). Ten se upíná v oblasti pasu, kde je kabát střihově zúžený, takže spolu zdůrazňují ženskou siluetu.

Coby materiál byla na kabát použita směs vlny a kašmíru. Do podšívky byl zvolen taft v sytém smaragdově zeleném odstínu, který se objevuje i na dalších produktech, jakým je i odepínatelný pásek z lososí usně (viz. další kapitola).



Obr. 24: Technický náčrt kabátu



Obr. 25: Náčrt spoje předního a zadního dílce pásku



Obr. 26: Kabát doplněný o pásek z lososí usně

6.3 Pásek z lososí usně

Dalším doplňkem je již výše zmiňovaný pásek z lososí usně. Ten byl vyrobený z hovězinové usně (přední část opasku) a lososí usně (zadní část), která byla vyztužena termoplastem a vypořádávána černou kozinkou z rubové strany. Všechny hrany jsou řezané a ručně zapravované finišem. Jako první nátěr bylo použito lihové ebenové mořidlo a po jeho zaschnutí byl aplikován akrylátový lesklý lak.

Pásek je doplněn o výrazný kovový fitting: drobné nýtky, dvě průvlečky, které propojují přední díl pásku se zadním dílem. Zapínání je vyřešeno pomocí čtyř sedlářských knoflíků. Tento doplněk se upevňuje na kabát.



Obr. 27: Třísločiněná useň z lososa

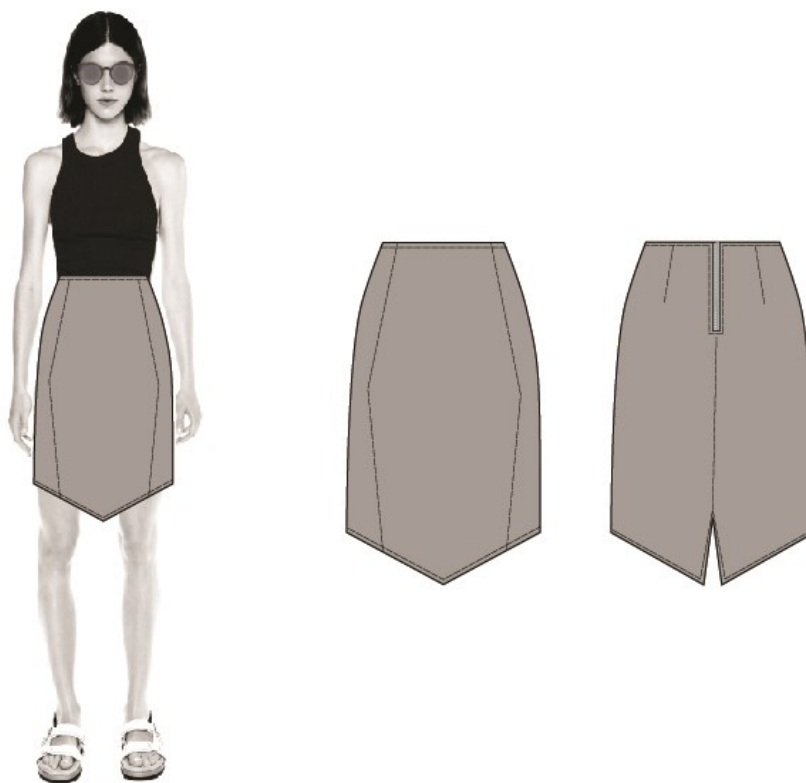


Obr. 28: Pásek z lososí usně

6.4 Metalická sukně

Na zhotovení tohoto produktu byla použita chromo-činěná useň s metalickým fíněšem. Střihové řešení vychází ze základního vzoru pouzdrové sukně, který byl následně upraven a to: v přední části, na místo záševků o vertikální členění v celé délce sukně, které plynule kopíruje ženské křivky, dále byly upraveny spodní okraje sukně (přední i zadní) do centrálního, zkoseného, cípovitého tvaru. V zadní části byla sukně doplněna o mírný roz-

parek a kovové zdrhovadlo. Sukně není vypodšívkovaná, okraje jsou ručně vykosené, zaklepané a přešité nití v totožném odstínu jako je useň.



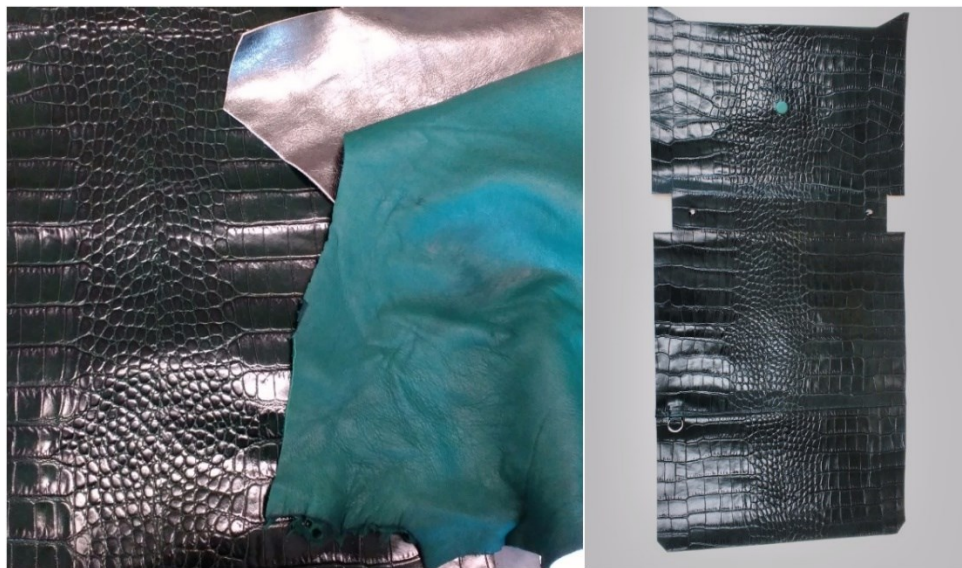
Obr. 29: Technický nákres pouzdrové sukně



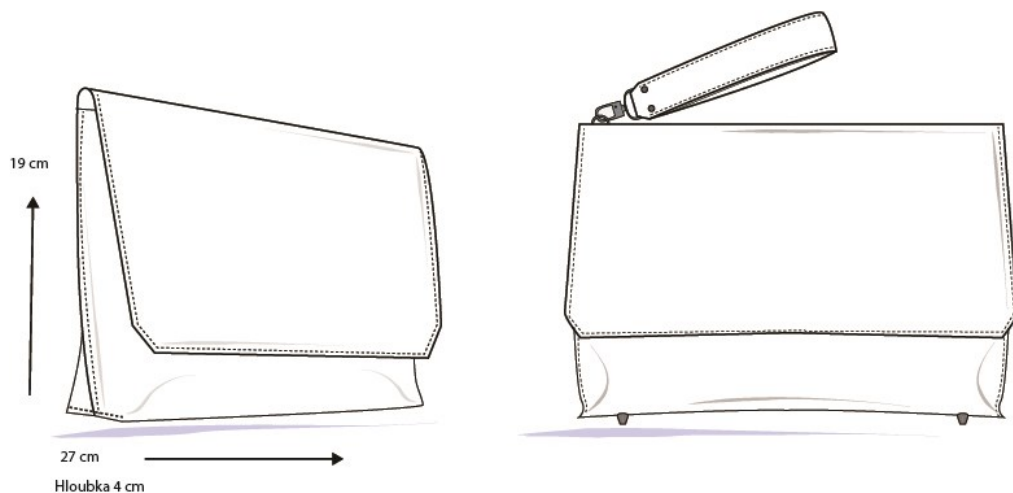
Obr. 30: Metalická pouzdrová sukně z usně

6.5 Psaníčko z imitace krokodýlí usně

Jedním ze základních doplňků dámského šatníku je bezpochyby i reprezentativní psaníčko, proto nechybí ani v line-upu této kolekce. U tohoto produktu byla zpracovávána tříslo-činěná useň s dezénem imitace krokodýlí kůže v odstínu botanická zeleň. Ve vnitřní podšívkové části byla pak použita jemná kozinka ve výrazném zeleno-modrém odstínu. Záměrně není použita černá podšívka, pro vytvoření momentu překvapení při otevření psaníčka. Zapínání psaníčka je vyřešeno pomocí neodymových magnetů, které jsou obaleny v podšívkovém materiálu a vloženy do vyseknutého otvoru v základním dílci stříhu. Rozměrově se jedná o středně velké psaníčko: 27 cm délka, 19 cm výška a 4 cm šířka.



Obr. 31: Materiálová skladba a realizace psaníčka



Obr. 32: Technický náčrt psaníčka



Obr. 33: Psaníčko – imitace krokodýlí usně



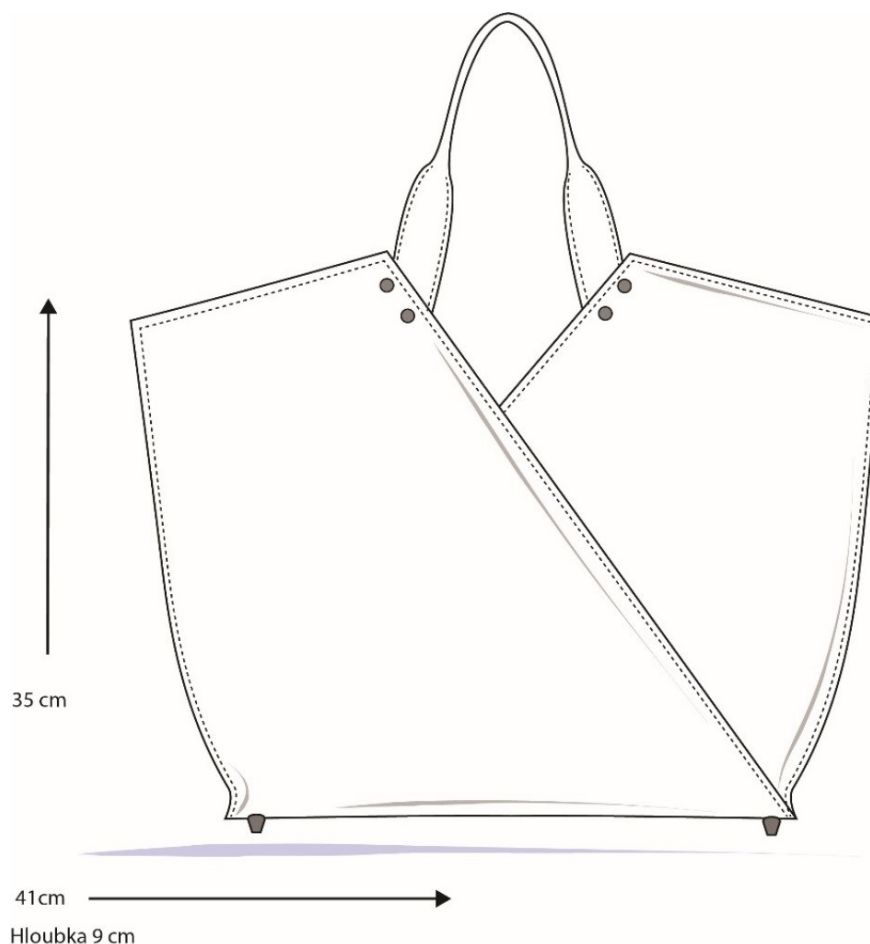
Obr. 34: Psaníčko – imitace krokodýlí usně

6.6 Kabelka – shopper bag

Tento model nákupní kabelky je zhotoven z černé hovězinové usně. Jají podšívkový materiál je z větší části tvořen černou vepřovou usní. Dno kabelky je vyztuženo kartonem a obsahuje nýtové chrániče dna, které tak zabraňují jeho oděru. Dále jsou vrchní konce stran a držadla kabelky vyztuženy za pomoci termoplastického materiálu. Vyztužení tak napomáhá držet celou konstrukci kabelky a její dynamický tvar, i když není plná.

Všechny hrany usně jsou řezané a ručně zabarvované ebenovým lihovým mořidlem. Po jeho zaschnutí byly zatřeny průsvitným akrylovým lakem, který krásně zatáhne povrch hran a dotvoří jejich dokonalý finiš.

Vnitřek kabelky je tvořen menší postranní kapskou a kroužkem na uchycení klíčenky. Zapínání je vyřešeno za pomoci karabinky.



Obr. 35: Technický náčrt kabelky



Obr. 36: Shopper bag – finální produkt

Kabelka je doplněna odepínatelnou jmenovkou, do které lze vložit vizitku pro její případnou ztrátu. Ta je vyrobena v kombinaci metalické a smaragdově zelené usně z lososa. Tento specifický materiál pochází z Estonska, pro které je charakteristický rybolov lososů a další zpracování této ryby. Jedná se o třísločinnou useň, která je následně dobarvována na konkrétní barevný odstín. Lososí useň je poměrně drahý a luxusní materiál, proto je použit v rámci kolekce na detailech a menších stříhových dílcích, na kterých nejvíce vynikne jeho jedinečnost a luxus. Dále je nutno podotknout, že je tento materiál náročný na zpracování a to díky šupinkám, které mají tendenci se třepit při šití. Rovněž ztenčování usně je možné pouze ručně; pod běžným kosícím strojem by byl materiál okamžitě zničen. Jedná se tedy o opravdu velkou řemeslnou výzvu. Při prvních materiálových zkouškách byl prakticky využit jeden celý losos, než došlo k osvojení si a pochopení tohoto typu usně.



Obr. 37: Jmenovka na kabelku z lososí usně

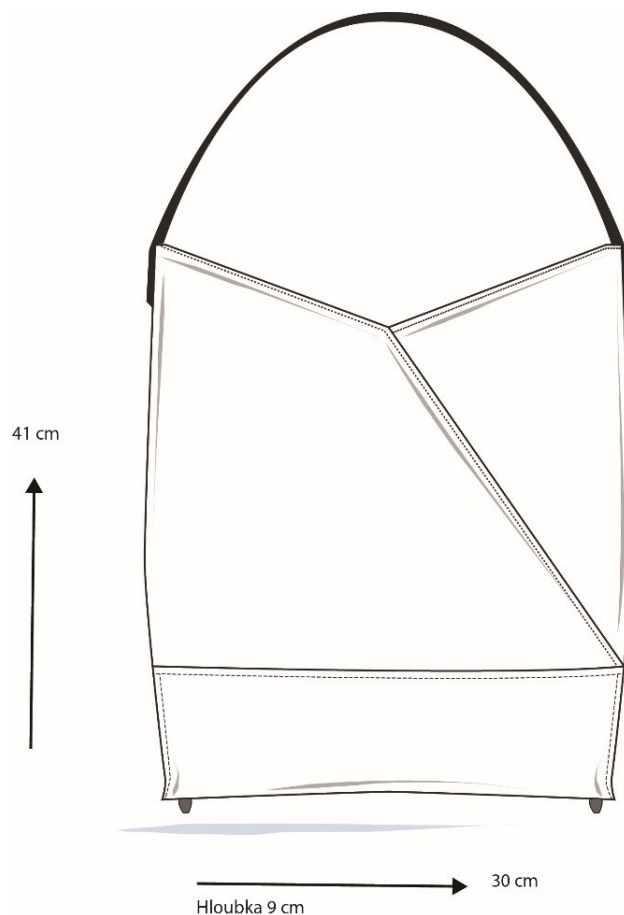


Obr. 38: Jmenovka – detail zapínání

6.7 Kabelka – bucket bag

Další kabelkou z line-up je tzv. bucket bag – volně přeloženo kbelíková kabelka. Název je odvozený od tvaru připomínající tento předmět. Tento typ kabelky je rozměrově menší. Vyskytuje se v různých stříhových stylizacích a obsahuje většinou pouze popruh na rameno, popř. odepínatelná cross-body popruh.

Bucket bag je vyrobena z usně – opět imitace krokodýlí kůže v zajímavém asfaltovém barevném odlesku. Materiál tedy velmi reaguje na typ osvětlení a je tak velmi efektivní. Stříhově navazuje na shopper bag. U této kabelky byl ovšem poupraven stříh bočních stran, u kterých jsou vypuštěny boční švy, které jsou posunuty do středové části a tvoří výrazný diagonální detail švu.



Obr. 39: Technický nákres kabelky „bucket bag“

Dno kabelky je vyztuženo kartonem a doplněno nýtovými chrániči dna proti oděru materiálu. Hrany stříhu, šité ven stejně jako u předchozích kabelek, jsou opět ručně dobrušené za pomoci smirkové kostky a zabarvené ebenovým lihem a lesklým akrylátovým lakem. Popruh na rameno je zpevněný termoplastickým materiálem, vyrobeným z černé hověžiny stejně jako spodní dílec kabelky. Zapínání je řešeno za pomoci karabinkového systému. Kabelka obsahuje menší vnitřní kapsu na drobné předměty. Podšívka je rovněž zhotovena z usně. Ve vrchním okraji podšívky navazuje vnější materiál s asfaltovým efektem. V další části pak černá vepřovice.



Obr. 40: Bucket bag – finální produkt

6.8 Design obuvi

Před samotným řešením designu a konstrukce obuvi byl stěžejním momentem výběr správného kopyta, které by svým tvaroslovím podtrhlo celou siluetu „looku“ nositelky. Původně vybrané kopyto s úzkou dlouhou špičkou bylo potřeba upravit do požadovaného tvaru. Postupně byl odebrán, ručně za pomoci rašple velký nadměrek ve špičce kopyta, následně byl použit tmel pro přesnou definici hran a vyrovnání povrchu. Během tohoto procesu bylo vytvořeno několik jednoduchých zkoušek svršku a jeho fittingu na chodidle. Následně byl tento vytvořený model kopyta zkopírován do finálního páru ve velikosti 38.



Obr. 41: Úprava kopyta a výsledný model

6.8.1 Model č. 1

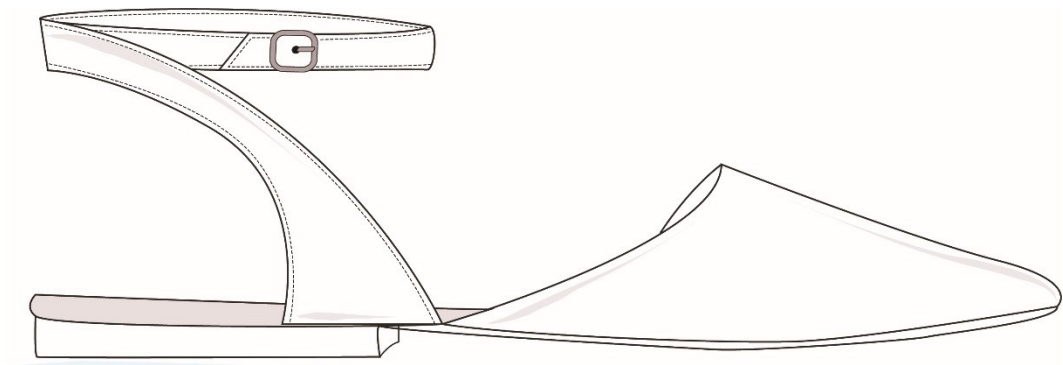
Prvním zhotoveným modelem obuvi jsou „mules shoes“. Jedná se o typ bot, který má charakter jednoduchého pantofle či nazouváku, jenž má pouze přední nártovou část. Tato obuv může být na podpatku, či na nízké podešvi.

V tomto případě je svršek asymetricky vykrojený tak, aby zakrýval na vnitřní straně palcový kloub. Svršek je vyrobený z metalické stříbrné kozinky. Na podšívku je pak použita černá kozinka. Konstrukčně je šitý obráceným výrobním způsobem, tím pádem je šev schován dovnitř mezi podšívku a svršek. Tento technologický postup dodává precizní a luxusní vzhled obuvi.

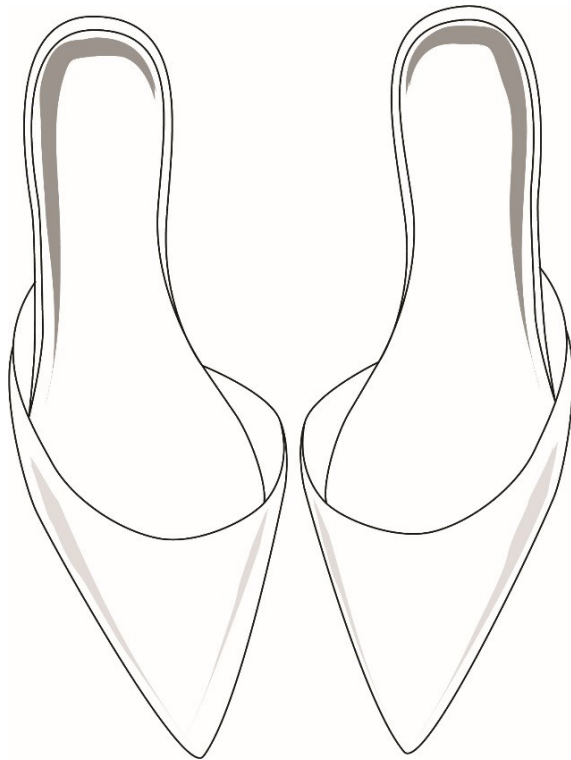
Kotník je fixován za pomoci dvou pásků z lososí usně, které se zavazují o kolo kotníku. Zapínání je řešeno kovovými přezkami. Tyto pásky jsou řezané a podšívkované černou kozinkou. Hrany jsou ručně zabarveny a zalakovány akrylátem. Na stélce obuvi se po obvodu opakuje decentní detail lososí usně. Podešev a podpatek jsou vyrobeny z třísl-činěné usně. Špička obuvi je vyztužena termoplastickým materiálem.



Obr. 42: Prototyp – vývoj modelu č.1



Obr. 43: Nákres prvního modelu obuvi



Obr. 44: Nákras svršku a jeho napnutí na kopyto



Obr. 45: Model č. 1

6.8.2 Model č. 2

V případě druhého modelu se jedná o kotníčkovou obuv na šněrování s vykrojenou patní částí. Svršek je opět zhotovený z metalické kozinkové usně. V podšívce je použita černá kozinka a v detailu pak zelená useň z lososa. Hrany svršku jsou zaklepané a podšívka je zastřižena po obvodu okraje. Posléze je dobarvena ebenovým mořidlem. Na stélce po obvodu se opakuje detail lososí usně stejně jako v případě prvního modelu obuvi. I ostatní detaily, jako podešev a stélka, jsou totožné s předchozím modelem a vzájemně na sebe navazují svým tvaroslovím. Podešev je vyrobena z tříslo-činěné spodkové usně, která je zabarvena černým inkoustem a vyleštěna za pomoci krému na boty, do lesku. Stejný postup byl aplikován i u podpatku, který je z vrstvených plátek usně a měří 1cm.



Obr. 46: Nákres druhého modelu obuvi



Obr. 47: Připravené dílce - svršek a podšívka



Obr. 48: Napnutý a vypůdovaný model č.2



Obr. 49: Model č. 2



Obr. 50: Detaily model č.2

ZÁVĚR

Ústředním motivem pro tuto diplomovou práci nazvanou *Reflexe identity* se stalo ženské tělo spolu s oděvem a jejich vzájemný vztah. V rámci teoretické části byla tato problematika rozčleněna do několika kapitol, které inspiračně podpořily vznik výsledné kolekce a to od vytvoření základní příběhové linie za pomoci šatníku Fridy Kahlo, společensko-historický význam oděvu až k uměleckému vyjádření prostřednictvím fashion performance v pojetí Oliviera Sailarda a Tildy Swinton.

Praktická část posléze reflektovala všechny tyto načerpané textové a obrazové informace, které přetransformovala do barev, pocitů a vizuálních vjemů. Stěžejním momentem byla ovšem samotná realizace kolekce, která si kladla za cíl vyzdvihnout osobnost nositele; podtrhnout jeho individualitu a jedinečnost za pomoci oděvu a jeho personalizací, customizing produktu. Převážnou část kolekce tvoří doplňky, v menší míře také oděv, který spíše dotváří komplexnost v rámci stylingu.

Závěrem bych si osobně dovolila dodat, že tento projekt byl pro mě velkou osobní designérskou výzvou, a to jak po technologické stránce zpracování produktu a zhotovení jeho prototypové části, tak i ve výsledné realizaci. Snahou bylo do detailu propracovat každý jednotlivý model tak, aby byl co nejvíce uživatelsky funkční. Hlavní designérskou touhou bylo vytvořit věci, které budou mne jako nositeli zpříjemňovat život a dotvářet mou vnější identitu a styl. Tyto produkty rovněž vytváří profil mého budoucího zákazníka, kterým je žena vnímající svou vlastní identitu, kterou má tendenci reflektovat prostřednictvím oděvu.

Během realizace kolekce jsem mohla zúročit cenné technologické poznatky u výroby kabelek, které jsem získala na stáži ve studiu Stelly Soomlais v estonském Tallinnu. Dalším osobním přínosem byla určitě práce s různými druhy usní, jejichž specifika jsem si mohla uvědomit po čas výroby. S výsledkem realizované kolekce jsem velmi spokojená a v budoucnu hodlám dále pracovat s jednotlivými modely kabelek, v rámci mé autorské tvorby.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BROMLEY, Ian a Dorota Wojciechowska. *Very Vintage: The Guide to Vintage Patterns and Clothing*. vyd. 1. Londýn: Black Dog Publishing Ltd., 2008, 176 s. ISBN 978-906-55 38 4.
- HEATH, Joseph a Andrew POTTER. *Kup si svou revoltu!*. Vyd. 1. V Praze: Rybka, 2012, 392 s. ISBN 978-80-87067-12-3.
- JAROŠOVÁ, Helena. *Filozofie těla - klíč k hlubšímu chápání těla a šatu*. V Praze: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013, 43 s. ISBN 978-80-86863-63-4.
- KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo: 1907-1954 : utrpení a vášeň*. Praha: Slovart, c2010, 96 s., s. 1.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech*. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2002, 446 s. ISBN 80-7260-063-x.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Třetí žena: neměnnost a proměny ženství*. V českém jazyce vyd. 2. Praha: Prostor, 2007, 329 s. ISBN 978-80-7260-171-4.
- MACKENZIE, Mairi. *--ismy*. V Praze: Slovart, 2010, 159 s. ISBN 978-80-7391-399-1.
- Móda: z dějin odívání 18., 19. a 20. století: sbírka Kyoto Costume Institute*. Vyd. 1. Praha: Slovart, 2003, 735 s. ISBN 3-8228-2624-3.
- PALLASMAA, Juhani. *Myslicí ruka: existenciální a ztělesněná moudrost v architektuře*. Zlín: Archa, 2012, 159 s. ISBN 978-80-87545-09-6.
- Sport & móda*. Praha: Obecní dům, 2004. 23 s. ISBN 80-86339-27-0 (Brož.).

SEZNAM WEBOVÝCH ZDROJŮ

DICKSON, Mauren, Carlotta Cataldi a Crystal Grover, *The Slow Fashion Movement*, konzultováno 18. 3. 2017, zdroj: <https://www.notjustalabel.com/editorial/slow-fashion-movement>

FLACCAVENTO, Angelo, *Little New in New York*, konzultováno 18. 3. 2017, zdroj: <https://www.businessoffashion.com/articles/opinion/little-new-new-york>

FLETCHER, Kate, *Slow Fashion*, konzultováno 18. 3. 2017, zdroj: http://www.theecologist.org/green_green_living/clothing/269245/slow_fashion.html

LAU, Susie, *The Impossible Wardrobe*, konzultováno 18. 3. 2017, zdroj: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/14781/1/the-impossible-wardrobe>

MADSEN, Anders Christian, *Tilda Swinton says no to fast-fashion in Florence*, konzultované 18. 3. 2017, zdroj: https://i-d.vice.com/en_gb/article/tilda-swinton-says-no-to-fast-fashion-in-florence

MADSEN, Suzanne, *Tilda Swinton: the art of the everyday*, konzultované 18. 3. 2017, zdroj: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/23250/1/tilda-swinton-the-art-of-the-everyday>

REPRESA, Marta, *Olivier Saillard on Tilda Swinton*, konzultované 18. 3. 2017, zdroj: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/17956/1/eternity-dress>

THE GUARDIAN, *What Frida wore: the artist's wardrobe locked up for 50 years – in pictures*, konzultováno 19. 3. 2017, zdroj: <https://www.theguardian.com/artanddesign/costume-and-culture/gallery/2015/may/05/what-frida-kahlo-wore-artists-wardrobe-locked-up-for-50-years>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1: Helmut Newton, *Sie Kommen (Dressed) and Sie Kommen (Naked)*, 1981

Dostupné z: <https://www.pinterest.com/pin/170925748334416995/>

Obr. 2: Ishiuchi Miyako, korzet, obuv a šaty Fridy Kahlo

Dostupné z: <http://www.anothermag.com/art-photography/gallery/7279/frida-kahlos-hidden-wardrobe/0>

Obr. 3: Ishiuchi Miyako, Pozůstatky 2007

Dostupné z: <http://valeriebarkowski.com/miyako-ishiuchi/>

Obr. 4: Ishiuchi Miyako, boty Fridy Kahlo

Dostupné z: <http://www.anothermag.com/art-photography/gallery/7279/frida-kahlos-hidden-wardrobe/0>

Obr. 5: Maison Martin Margiela – RTW, 2009

Dostupné z: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2009-ready-to-wear/maison-martin-margiela/slideshow/collection>

Obr. 6: Kalhoty bloomers a sportovní oděv

Dostupné z: <https://www.pinterest.com/pin/209839663857905282/>

Obr. 7: David Bowie

Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/298856125255015474/>

Obr. 8: Patti Smith

Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/373939575285836046/>

Obr. 9: A-gender kampaň obchodního domu Selfridges (2015)

Dostupné z: <http://www.selfridges.com/US/en/content/agender>

Obr. 10: Matthew Miller, RTW (01/2016)

Dostupné z: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-menswear/matthew-miller/slideshow/collection>

Obr. 11: Oliviero Toscani pro Benetton

Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/pin/428756827009660266/>

Obr. 12: Bill Cunningham

Dostupné z: <http://nymag.com/thecut/2013/02/bill-cunninghams-big-gay-heart.html>

Obr. 13: Impossible Wardrobe

Dostupné z: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/14781/1/the-impossible-wardrobe>

Obr. 14: Eternity Dress

Dostupné z: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/17956/1/eternity-dress>

Obr. 15: Cloakroom

Dostupné z: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/23250/1/tilda-swinton-the-art-of-the-everyday>

Obr. 16: Concept board kolekce

Obr. 17: Inspirační koláž – tvar, linie, křivky

Obr. 18: Barevná škála použitých odstínů

Obr. 19: Naskenovaný vzorník materiálů

Obr. 20: Line-up kabelky

Obr. 21: Line-up oděv

Obr. 22: Technický nákres blejzru

Obr. 23: Černý blejzr z kozinky

Obr. 24: Technický nákres kabátu

Obr. 25: Nákres spoje předního a zadního dílce pásku

Obr. 26: Kabát doplněný o pásek z lososí usně

- Obr. 27: Tříslučiněná useň z lososa
- Obr. 28: Pásek z lososí usně
- Obr. 29: Technický nákres pouzdrové sukně
- Obr. 30: Metalická pouzdrová sukně z usně
- Obr. 31: Materiálová skladba a realizace psaníčka
- Obr. 32: Technický nákres psaníčka
- Obr. 33: Psaníčko – imitace krokodýlí usně
- Obr. 34: Psaníčko – imitace krokodýlí usně
- Obr. 35: Technický nákres kabelky
- Obr. 36: Shopper bag – finální produkt
- Obr. 37: Jmenovka na kabelku z lososí usně
- Obr. 38: Jmenovka – detail zapínání
- Obr. 39: Technický nákres kabelky „bucket bag“
- Obr. 40: Bucket bag – finální produkt
- Obr. 41: Úprava kopyta a výsledný model
- Obr. 42: Prototyp – vývoj modelu č.1
- Obr. 43: Nákres prvního modelu obuvi
- Obr. 44: Nákres svršku a jeho napnutí na kopyto
- Obr. 45: Model č. 1
- Obr. 46: Nákres druhého modelu obuvi
- Obr. 47: Připravené dílce - svršek a podšívka
- Obr. 48: Napnutý a vypůdovaný model č.2
- Obr. 49: Model č. 2
- Obr. 50: Detaily model č.2

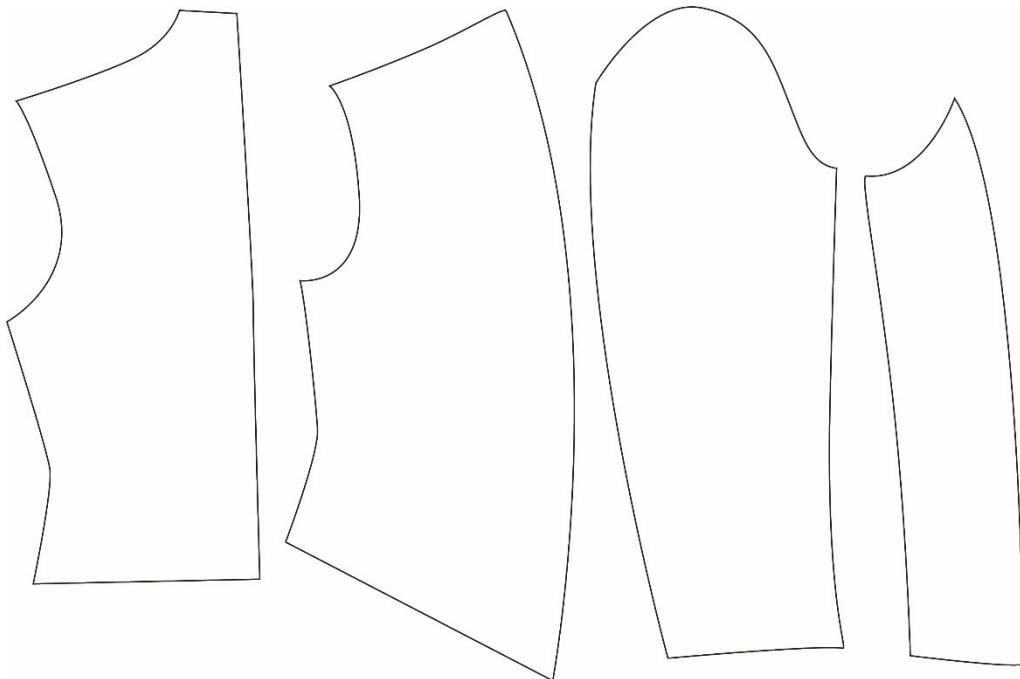
SEZNAM PŘÍLOH

P1: Šablony produktů

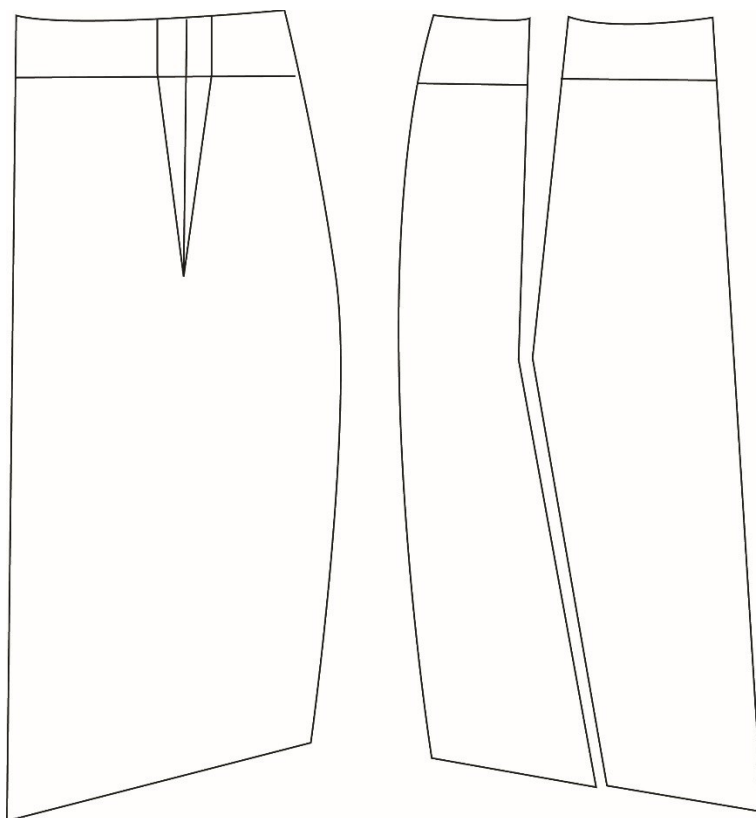
P2: Návrhy produktů

PŘÍLOHA P 1: ŠABLONY PRODUKTŮ

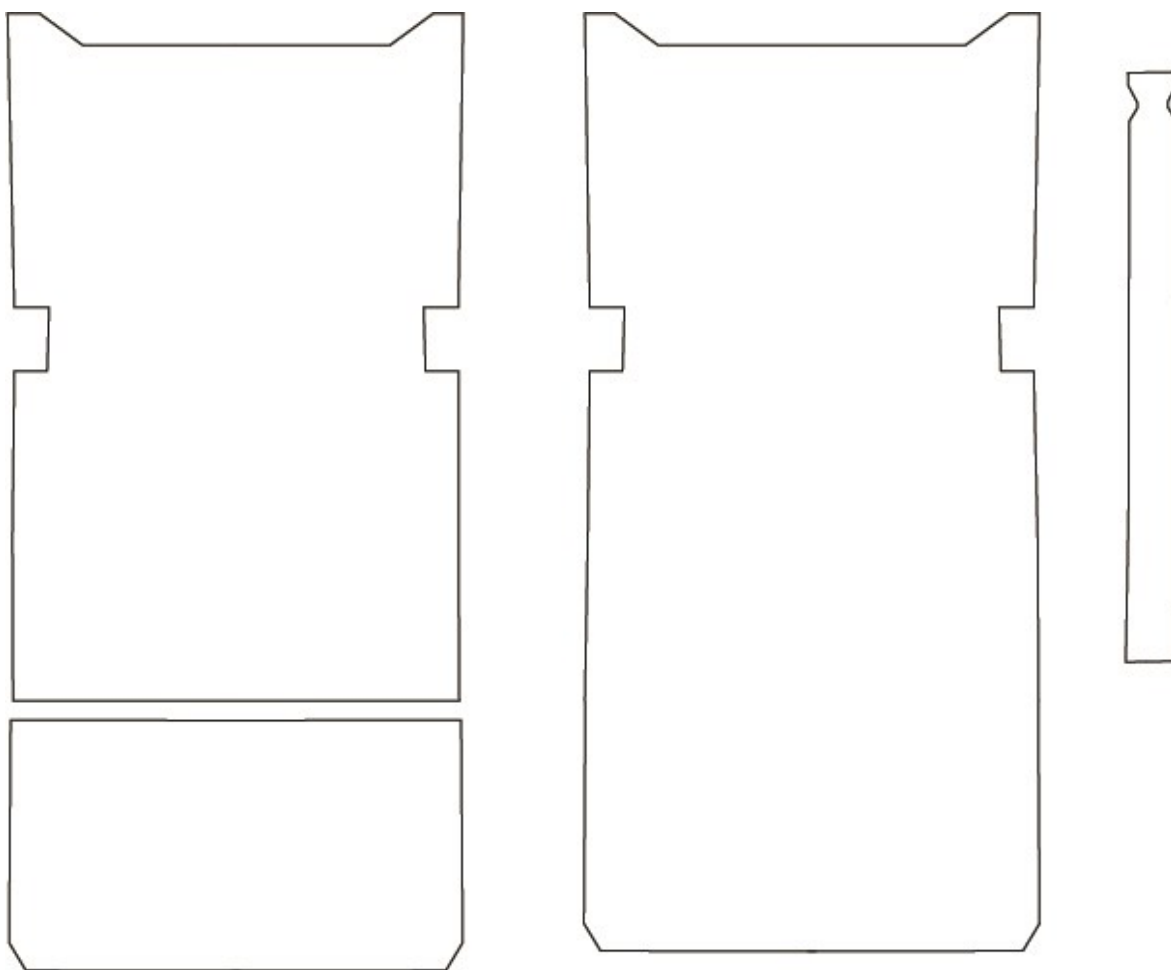
Dámský blejzr z usně:



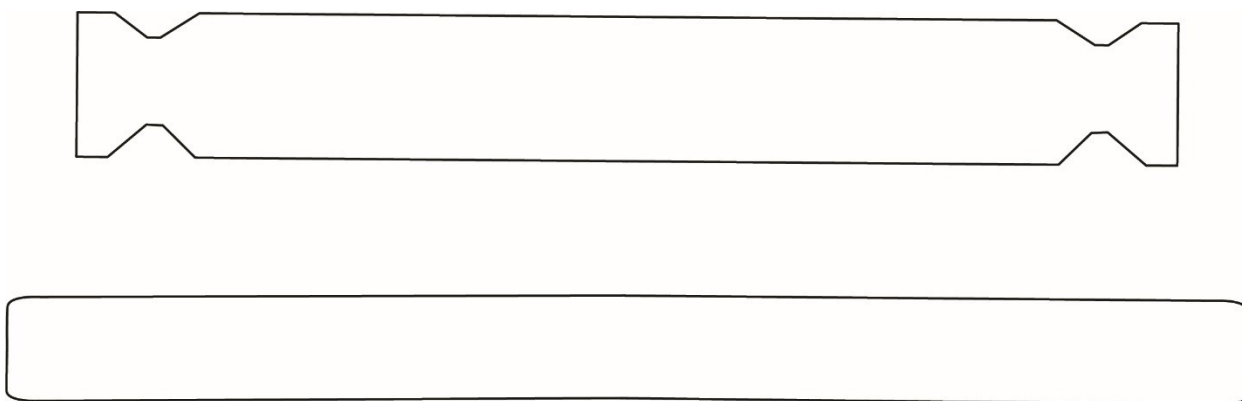
Metická sukně z usně:



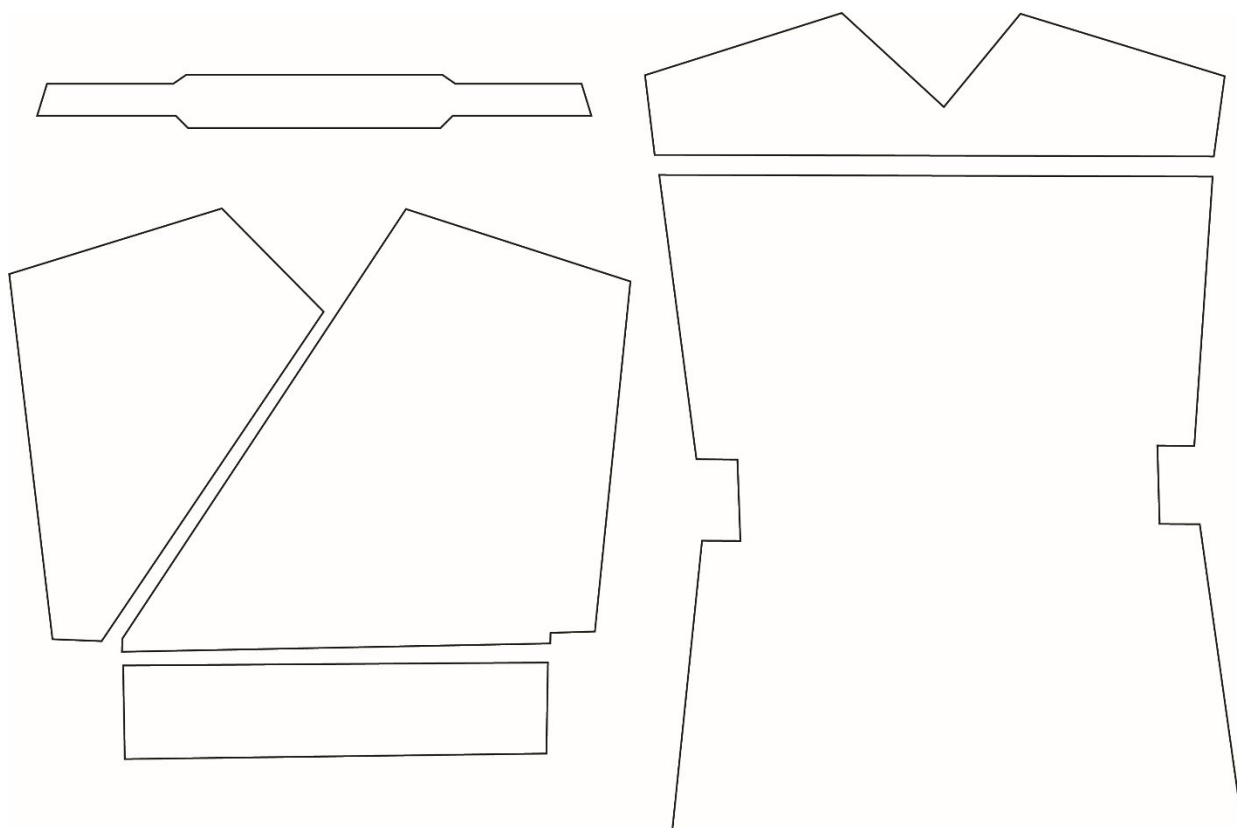
Psaníčko z imitace krokodýlí usně:



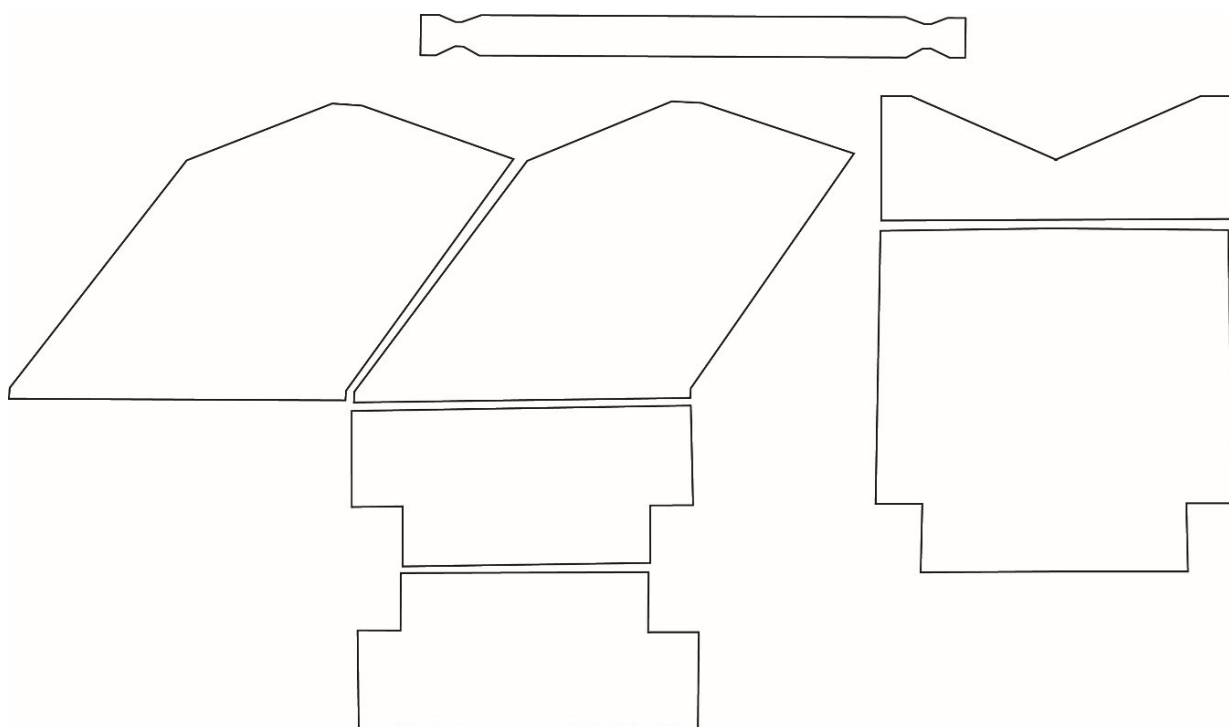
Pásek z lososí usně:



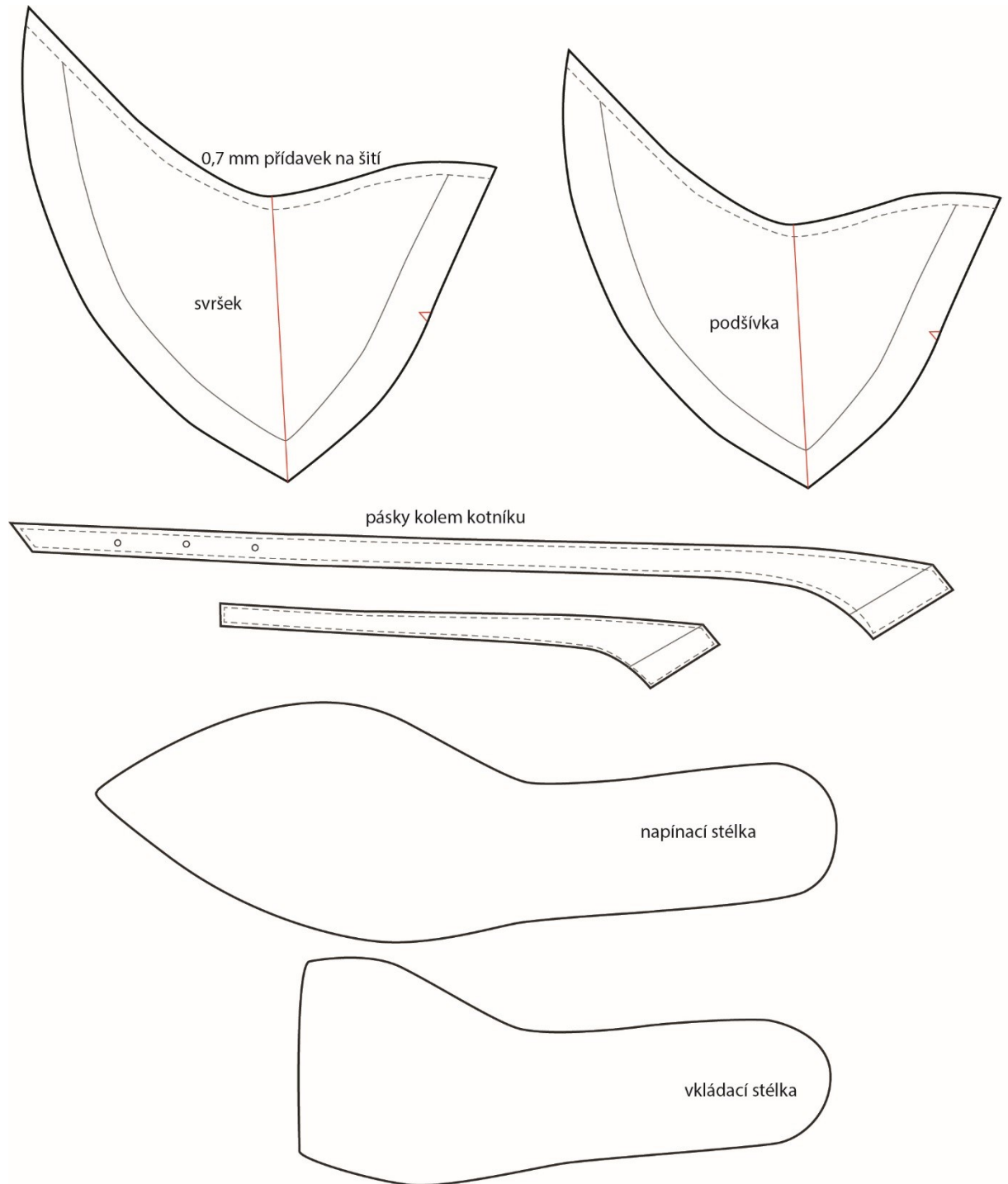
Kabelka – shopper bag:



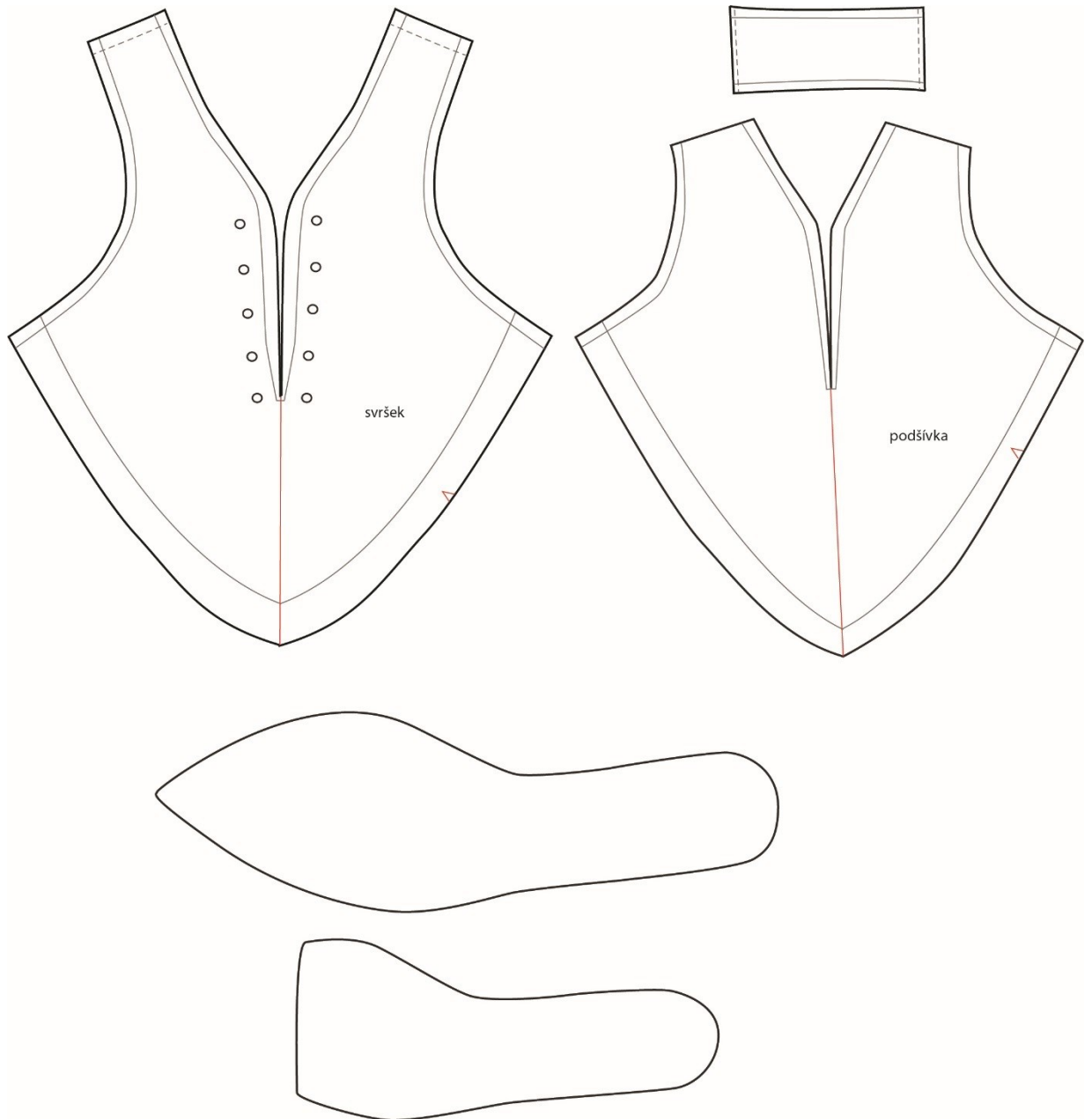
Kabelka – hobo bag:



Obuv – model č. 1:



Obuv – model č. 2:



Dámský zimní kabát:



PŘÍLOHA P 2: NÁVRHY PRODUKTŮ



Black blazer from goat leather / RESEARCH / PROCESS OF MAKING / FINAL PRODUCT



KONSTRUKCE: (přáním by)



chemoociměná kování
spotřeba: cca 5m (1000,-) materiál

→ modelace střihu BURDA / 6lezer, úprava detailů

→ výroba kalitky / mol-špau z metanů textilie

→ realizace finálního pro dutku

⇒ majení "saw" obrábě

⇒ rozlepané švy

⇒ dvojitý rukáv s volným rozstředím

+ upodšívkový



PANTONE
19-3911 TCX
Black Beauty



