

Od tradice k budoucnosti módy

Od tradice k budoucnosti korzetu

Magdaléna Mikuličáková

Bakalářská práce
2018



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Design oděvu
akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Magdaléna Mikuličáková**
Osobní číslo: **K15044**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Design oděvu**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **Od tradice k budoucnosti módy.**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Prostudování a analýza dostupných materiálů a informací, obrazová příloha, vlastní závěry v minimálním rozsahu 20–25 normostran. Řešení doplňte kresebnými návrhy v minimálním rozsahu 15 normostran.

Projekt bude polemikou mezi vztahem těla, oděvu/objektu, osobního prostoru a prostoru vůbec. Vznikne tak kolekce jakýchsi obléknutelných oděvních hybridů vycházejících z forem převážně dámského oděvu. Kolekce bude zkoumáním současných tendencí na základě uměleckých principů v kontextu 20. a 21. století. Bude rozbořem dvou ikonických kusů oděvu (korzet a sako) v jejich širokém kontextu a zasazením do významů nových. A bude otvírat vývoj trendů pro neurčitou avšak blízkou budoucnost. Od tradice k budoucnosti módy.

2. Praktická část:

Výtvarné zpracování a realizace finálních návrhů v počtu 5–7 modelů. Teoretická a technická příprava projektu, sběr potřebných informací, dokumentace, osobitý přístup k tvůrčí práci, vytvoření statementu k danému tématu. Práce musí být doplněna o dokumentační fotografie z procesu tvorby a módními fotografiemi, popřípadě krátkým videem.

Rozsah práce: minimálně 40 norostran. Formát A4. Odevzdejte ve 2 stejnopisech v pevné vazbě. Součástí předané písemné práce jsou i 2 vyhotovení na CD-ROM. Na samotném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK.

Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana.

Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

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

Rozsah bakalářské práce: **minimálně 40 normostran**
Rozsah příloh: **minimálně 15 normostran**
Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

FUKAI, Akiko. Fashion: a fashion history of the 20th century: the collection of the Kyoto Costume Institute
BRENNINKMEYER, Ingrid. The sociology of fashion. Paris: Librairie du recueil Sirey, 1963.
MACKINNEY-VALENTIN, Marie. Fashioning identity: status ambivalence in contemporary fashion. London : Bloomsbury Academic, 2017.
VERCELLONI, Luca. The invention of taste: a cultural account of desire, delight and disgust in fashion, food and art.
SALEN, Jill. Corsets: Historic Patterns and Techniques.
B. SHAEFFER, Claire. Couture Sewing: Tailoring Techniques.
NEGRIN, Llewellyn. Appearance and identity: fashioning the body in postmodernity.

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Art. Pavel Brejcha**
Ateliér Design oděvu
Datum zadání bakalářské práce: **1. listopadu 2017**
Termín odevzdání bakalářské práce: **11. května 2018**

Ve Zlíně dne 8. prosince 2017



doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



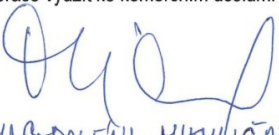
MgA. Kristýna Petříčková
vedoucí ateliéru

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 užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 27. 4. 2018.....


MAGDALENA HUKLIČÁKOVÁ
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRAKT

Práce pojednává o oděvu jako o něčem, co člověku pomáhá přiblížit se dobovým ideálům, ať už jsou jakékoliv. Snaží se vidět oděv v několika rovinách, ať už v rovině psychologické, sociologické, etické či estetické a vzájemně tyto roviny provazovat, aby móda a oděv byly prezentovány jako něco komplexního. V praktické části stavím na tomto obširném průzkumu a aplikuji další podněty, které formovaly moji estetiku. Nad oděvy přemýšlím jako nad objekty, které fungují v koexistenci s tělem, ale mohou fungovat i bez něj. To vše tvoří syntézu v podobě oděvních objektů, které stojí na pomezí umění a módy, které vycházejí z tradice a jsou mým názorem na budoucnost módy.

Klíčová slova: Psychologie oděvu, Sociologie oděvu, Móda a Anti-móda, Fetišizace, Fashionalization, Post Code, Korzet, Dadaismus, Deformace, Nihilismus

ABSTRACT

The bachelor thesis deals with the medium of the garment, such as an artificial element in one's life, which makes him eager to achieve ideals of the time. I aim to see the clothing in all its contexts such as psychological, sociological, ethical and aesthetical. Their mutual interconnecting is the sign of complexity. In the practical part of the project, I build on the wide research and I incorporate other influences, which were crucial for my current aesthetic approach. I consider garments as an objects, which coexist with the body but could have their own life, not dependant on the body itself. Background I have research is embodied in the synthesis of garments are push boundaries between art and fashion. It is my take on how tradition may be transformed into future of fashion.

Keywords: Psychology and Sociology of clothing, Fashion and Anti-fashion, Fetishisation, Fashionalization, Post Code, Corset, Dadaism, Deformation, Nihilism

Děkuji Mgr. art. Pavlu Brejchovi za vedení práce.

Děkuji rodičům a sestřám za podporu.

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

OBSAH

OBSAH	8
ÚVOD	11
I.	12
TEORETICKÁ ČÁST	12
1 FENOMÉN ODĚVU	13
1.1 PSYCHOLOGIE ODĚVU.....	13
1.2 ZKRÁŠLOVÁNÍ SE JAKO KULTURNÍ DOPOVĚĎ.....	14
1.2.1 <i>Funkcionalismus</i>	14
1.2.2 <i>Individualismus uvnitř společenského systému</i>	14
1.2.3 <i>Non-komfortní techniky zkrášlování</i>	14
1.2.4 <i>Scartification</i>	15
1.2.5 <i>Moderní primitivismus</i>	15
1.3 MÓDA A ANTI-MÓDA, PRINCIP SOCIÁLNÍHO TĚLA	15
1.3.1 <i>Anti-móda</i>	16
1.3.2 <i>Móda</i>	16
1.4 PRINCIP MOBILITY VE SPOLEČNOSTI	16
1.4.1 <i>Sumptuary laws</i>	17
1.5 MÓDA JAKO VZOREC ZMĚN	17
1.5.1 <i>Mechanismus změny</i>	17
1.5.2 <i>Principy kulturní stability</i>	18
1.6 MÓDA JAKO JAZYKOVÝ SYSTÉM.....	18
1.6.1 <i>Fashionalizace</i>	18
1.6.2 <i>Znaky a symboly</i>	18
2 SOCIÁLNÍ TĚLO: IDEÁLNÍ TĚLO (BODY STYLES)	20
2.1 IDEÁLNÍ TĚLO JAKO SKUPINOVÁ EXPRESE.....	20
2.2 ÚSILÍ O IDEÁLNÍ TĚLO	20
2.3 MODIFIKACE JAKO (SOCIÁLNÍ) ZÁVAZEK.....	20
3 ARTIFICIÁLNÍ TĚLA	22
3.1 TOUKIE.....	22
3.2 TĚLO JAKO MÉDIUM EXPRESE A ABSTRAKTNÍ SYMBOL.....	23
4 SURREALISMUS	24
4.1 SURREÁLNÉ TĚLO.....	24
4.1.1 <i>Figurína/manequine</i>	24
4.1.2 <i>Charles James</i>	25
4.1.3 <i>Nový kánon krásy</i>	26
4.2 FETIŠIZACE	26
4.3 ASIMILACE SURREALISMU A MÓDY-FASHIONALIZACE SURREALISMU.....	27
4.3.1 <i>Elsa Schiaparelli</i>	27
5 (ANTI-)MÓDA A FETIŠ	29
5.1 KULTURNÍ FETIŠ.....	29
5.1.1 <i>Asimilace fetišů a módy</i>	29
5.1.2 <i>Fetišismus a pop-kultura</i>	29
5.1.3 <i>Vivienne Westwood</i>	30
5.1.4 <i>Jean Paul Gaultier</i>	31
5.1.5 <i>Thierry Mugler</i>	33
5.2 PURISMUS JAKO FORMA FETIŠE	33

5.3	TIGHT-LACING.....	33
5.4	KORZET JAKO RESPEKTOVANÝ ASPEKT ANTI-MÓDY	34
6	KORZET: INFRA APPAREL.....	35
6.1	ZPROSTŘEDKOVATEL SEXUÁLNÍHO OSVOBOZENÍ.....	35
6.2	OBJEKTIVIZACE.....	35
6.3	ASPEKT INTIMNOSTI.....	35
7	HISTORICKÝ VÝVOJ SILUETY TĚLA: KORZET.....	36
7.1	STRUČNÁ HISTORIE VÝVOJE PODPŮRNÝCH SYSTÉMŮ ODĚVU	36
7.1.1	14. století.....	36
7.1.2	15. století.....	36
7.1.3	16. století.....	37
7.1.4	17. století.....	37
7.1.5	18. století.....	39
7.1.6	19. století.....	39
7.1.7	Přelom 19. A 20. století	42
7.2	KORZET V SOUČASNÉM DESIGNU	42
II.....		46
PRAKTICKÁ ČÁST.....		46
1	PROJEKT POST CODE	47
1.1	INSPIRACE:	50
1.1.1	NICK CAVE.....	50
1.1.2	ALLEN JONES.....	51
1.1.3	DORA MAAR	52
1.1.4	HANNAH HÖCH.....	52
1.1.5	GEORGE GROSZ	53
1.1.6	IMOGENE WILSON.....	54
1.1.7	CRAIG GREEN.....	54
1.1.8	IRIS VAN HERPEN	55
1.1.9	MARCEL JANCO.....	56
1.2	KOLÁŽE.....	57
1.3	SKICY	60
1.4	PROCES TVORBY.....	61
1.5	TEXTILNÍ EXPERIMENTY	65
2	KOLEKCE.....	68
2.1	MODEL Č.1	68
2.2	MODEL Č.2	70
2.3	MODEL Č.3	71
2.4	MODEL Č.4	73
2.5	MODEL Č.5	74
2.6	MODEL Č.6	76
2.7	MODEL Č.7	77
2.8	NEDOKONČENO	79
III.....		81
PROJEKTOVÁ ČÁST.....		81
3	FOTODOKUMENTACE.....	82
ZÁVĚR		95
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY		96

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	99
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	100
SEZNAM PŘÍLOH	103

ÚVOD

Oděv jakožto svébytný atribut kultury je součástí systému symbolů, jež tvoří korpus konstruktů *sociálního těla*, v němž jsou projektovány lidské tužby po určitých hodnotách. Tyto hodnoty jsou buďto přímo fyzické ideály, nebo pomocí *fyzického těla* symbolizované hodnoty morální, etické či erotické. Tužba po dosažení ideálu a přirozená vlastnost „někam patřit“ jsou základními pojítky společnosti. Sub-fenomén *artifciálního těla* jakožto jednotícího elementu v ideově diferenciované společnosti zde figuruje jako médium exprese. Tendencím asociovat fyzické atributy s ideami je vlastní určitá fetišizace. Západní kultura dokáže objekt a samotný fenomén fetišizace velmi příznačně pojmenovat, což lze demonstrovat na příkladu výtvarného směru surrealismu. Každá éra historického vývoje je charakteristická odlišnými ideály *sociálního těla* a korzet je prvkem, který zastupuje všechny tyto ideály a kulturní tendence.

Bakalářská práce si klade za cíl prozkoumat fenomén *sociálního* a *artifciálního těla* a zaměřit se na oděv, specifický atribut kultury, popsat jej z hlediska jeho sociologického významu a podat stručný přehled jeho formálního vývoje. Na základě těchto poznatků jsou představeny nové siluety, které reprezentují odlišné ideály v pojetí současnosti.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 FENOMÉN ODĚVU

1.1 Psychologie oděvu

John Carl Flügel¹ vnímá oděv jako prostředníka mezi infantilní touhou vystavovat své tělo a nutností vzešlé ze strany společnosti své tělo skrývat. Do své filozofie zapracovává Freudovu² filozofii tří dimenzionální mysli. *Id*, *superego* a *ego*. *Id* jsou primitivní instinkty, které pohánějí organismus. *Superego* je podobně primitivní organismus fungující jako kontrolor tužeb animálního *id*. *Ego* má za úkol nastavovat kompromis mezi žádostmi *id* a *superego* a venkovním světem tak, aby individuum bylo schopné fungovat jako entita. Oblečení figuruje jako stabilizátor, má uspokojovat obě tyto opoziční síly, které se kumulují v lidském těle a psychice³.

Rodíme se s vrozeným sklonem k *narcismu*. Následkem je tendence uctívat svoje vlastní tělo a dávat ho na oči všem. Exhibionistické instinkty jsou vztažené k nahému tělu. Jak se však individuum vyvíjí, stává se závislým na oblečení, které ho doplňuje a ustanovuje. Oblečení pak funguje dvojím směrem. Jednak kryje tělo, jednak ho tvoří více přitažlivé. Zdá se, že jedinec má tři důvody, proč nosí oblečení. Zaprvé je to ochrana, zadruhé stud a zatřetí uctívání. Všechny tyto důvody budou v průběhu evoluce překonány. Potřeba ochrany vymizí, budeme se více snažit mít kontrolu nad životním prostředím. Potřeba skrývání se z cudnosti bude překonána, když si připustíme, že náš strach z nahoty je iracionální. Potřeba vylepšovat a zkrášlovat svoje tělo vymizí ve chvíli, kdy se smíříme s tím, jak přirozeně naše tělo vypadá. Jako druh dosáhneme totálního smíření se s našimi těly, takže oblékání nebude nadále potřeba⁴.

¹ 1884-1955, britský experimentální psycholog a praktikující psychoanalytik

² 1856-1939, lékař-neurolog, psycholog a zakladatel psychoanalýzy

³ CARTER, Michael. *Fashion classics from Carlyle to Barthes*. Oxford [u.a.]: Berg, 2003. ISBN 9781859736012.

⁴ FLUGEL, J. C. *The psychology of clothes*. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1930.

1.2 Zkrášlování se jako kulturní odpověď

1.2.1 Funkcionalismus

Nejstarší a nejčastější způsob, jakým je popisováno médium oblékání, je zejména z perspektivy funkce. Tzv. *funkcionalismus* Bronislawa Malinowskeho⁵ je koncept zohledňující základní lidské potřeby, které zároveň generují kulturní odpovědi. Kupříkladu základní potřeba tělesného komfortu vyvolává kulturní odpověď vyhledávání „útočišť“. A to v podobě stavby/architektury nebo objektu, který je tělu bezprostřední branou k externímu světu, jímž je oděv. Tato teorie funkčního uspokojení však nepostihuje původ existence frivolní módy, zkrášlování se. Ta jako by měla vlastní život, na konceptu funkčního odívání nezávislý⁶.

1.2.2 Individualismus uvnitř společenského systému

„Zkrášlování se“ umožňuje jedinci prosadit svou identičnost a zároveň se identifikovat jako člen určité sociální skupiny. Aby však došlo k identifikování jedince jako jedinečného, musí být pochopen jeho záměr vymanit se z určitých norem. A tak je příslušnost k těmto normám a konfrontace s nimi, implicitně příslušnost k sociálním skupinám, nezbytným aspektem pro definování identity. Oděv je tedy odpovědí na další základní potřebu, již je komunikace, sebe-interpretace⁷.

1.2.3 Non-komfortní techniky zkrášlování

Mnohé praktiky zkrášlování, jako jsou *piercing*, *tetování*, *scartifikace*, *tooth filling*, *cranial deformation*⁸ a další, jsou velmi bolestivé. Člověk je však ochoten obětovat fyzický komfort k naplnění uspokojení v oblasti sebeidentifikace a sebeurčení. Zároveň tím přirozeně vyjadřuje potřebu „někam patřit“⁹.

⁵ 1884-1942, polský a britský antropolog, sociolog a etnograf, zakladatel funkcionalistické školy ve společenských vědách, tvůrce sociologické metody zúčastněného pozorování a teorie potřeb

⁶ POLHEMUS, Ted. *The Body reader: social aspects of the human body*. New York: Pantheon Books, c1978. ISBN 0394733193.

⁷ tamtéž

⁸ charakteristické praktiky pro primitivní kmeny

⁹ CAMPHAUSEN, Rufus C. *Return of the tribal: a celebration of body adornment: piercing, tattooing, scarification, body painting*. Rochester, Vt.: Park Street Press, c1997. ISBN 0892816104.

1.2.4 Scartification

Scarification je permanentní tělesná modifikace změny textury kůže. *Branding, cutting* a některé *tattoo* techniky jsou typy *scartifikace*. Pokožka je při nich nařezávána, pálena, odstraňována nebo chemicky upravována pro dosažení žádoucího designu. Výsledkem je rána, která v procesu léčení vytvoří jizvu a vytvoří tak žádoucí vzor. Historicky bylo *scartification* praktikováno hlavně v Africe, Austrálii, Papua New Guinei, Jižní, Centrální a Severní Americe. Ve 20. letech 20. století se tato technika stala oblíbenou u subkultur jako *Moderní Primitivismus* nebo *Punk*¹⁰.

1.2.5 Moderní primitivismus

Moderní Primitivismus je subkultura vyskytující se zejména Severní Americe v Evropě. Členové této subkultury se vyznačují radikálními tělesnými modifikacemi. Věří, že prostřednictvím rituálního procesu, při kterém jsou tyto velmi bolestivé modifikace aplikovány, dosáhnou duchovní transcendence¹¹. Jejich filozofií je snaha o propojení moderního světa a všemi pokročilými technologiemi se světem *tribálních*, primitivních společností. Pro své rituály berou inspiraci v non-westerních kulturách. *Kavandi* je ceremoniál, při kterém jsou do kůže napíchnuty šípky. *Hindu Ball Dance* je rituál, při kterém je muž věšen na háčích za kůži, aby dokázal svou náboženskou oddanost. *Sun Dance* je ceremoniál, při kterém je účastník věšen na hrudníku jako znak odolnosti a obětování se¹².

1.3 Móda a anti-móda, princip sociálního těla

Je-li subjekt, jímž je docilováno umělé zkrášlení zároveň subjektem určitého typu uctívání, je možné rozdělit z hlediska času tyto subjekty uctívání do dvou skupin: móda a anti-móda, módní a fixované. Rozdílnost mezi nimi není determinována pohlavím, rasou nebo kulturním zázemím, ale závislostí na sociální organizaci¹³.

¹⁰ WINGE, M. Theresa. History of Scartification. Love to Know, [cit 20.3.2018] Dostupné z: <https://fashion-history.lovetoknow.com/body-fashions/scarification>

¹¹ Příkladem modifikace je *Blackwork tattoo*, což je aplikace černého inkoustu opakovaně do kůže tak, až kůže zcela zčerná, dále *3D implantáty* nebo *branding*.

¹² WINGE, M. Theresa. Modern Primitives. Love to Know. [cit 19.4.2018] Dostupné z: <https://fashion-history.lovetoknow.com/body-fashions/modern-primitives>

¹³ FLUGEL, J. C. *The psychology of clothes*. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1930.

1.3.1 Anti-móda

„Fixované“ oděvní tendence se mění v průběhu času jen velmi pozvolna, jejich hodnota tkví v permanentnosti. Variace v rámci těchto fixních systémů jsou záležitostmi regionů a geografických rozdílů. Takový oděv má tendenci být asociován jednak s určitou lokací, jednak s určitým *sociálním tělem*. Anti-móda figuruje jako symbol kontinuity^{14 15}.

1.3.2 Móda

Módní oděv se oproti tomu rapidně mění v čase, nikoliv však v závislosti na místě. Jeho charakteristickým rysem je plošné rozšíření v rámci celého světa, nezávislé na lokálních kulturních kontextech. Móda má vyvolávat vzrušení, opojení z nestálého, nového. Je symbolem změny, vývoje, pohybu¹⁶.

1.4 Princip mobility ve společnosti

Móda je vždy spojována s předpokladem sociální mobility. Totiž s předpokladem, že se jedinec může mezi sociálními vrstvami pohybovat. Ve středověké Evropě byl tento pohyb nemožný kvůli přísnému feudálnímu systému. Nicméně v průběhu renesance se do popředí dostává jedinec jakožto myslící subjekt utvářející svůj osud. Začíná být možné měnit své sociální postavení, a tak se rodí první předpoklad ke vzniku módy takové, jak ji známe dnes. Krize aristokratické společnosti v 19. století, vývoj cestování, obchodu a hromadění majetků jsou předpoklady k odpoutání se od šlechty a k vytvoření nové sociální vrstvy. Společnosti nelimitované sociálním statusem, s jakým se jedinec narodil. Šlechta se snaží ubránit si své postavení zaváděním nové legislativy (*Sumptuary laws*) a bojem o přináležitost symbolů přepychu. Feudální systém se rozbíjí ve chvíli, kdy se nová sociální vrstva rozhodne neakceptovat tento zákon a obejde ho tím, že si vytvoří vlastní oděvní tendence-vlastní prostředky demonstrace exkluzivity¹⁷. Móda tak implikuje fluiditu sociální struktury komunity¹⁸.

¹⁴ Čas, tak jak jej vystihuje *Evans-Pritchard*, je socio-kulturní koncept, který projektuje *ideální sociální situace*. Tento princip projekce *ideální sociální situace* se otiskuje v konceptech módy a anti-módy jako alternativních modelech času.

¹⁵ POLHEMUS, Ted. a Lynn PROCTER. *Fashion & anti-fashion: anthropology of clothing and adornment*. London: Thames and Hudson, c1978. ISBN 9780500271186.

¹⁶ tamtéž

¹⁷ POLHEMUS, Ted. a Lynn PROCTER. *Fashion & anti-fashion: anthropology of clothing and adornment*. London: Thames and Hudson, c1978. ISBN 9780500271186.

¹⁸ FLUGEL, J. C. *The psychology of clothes*. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1930.

1.4.1 Sumptuary laws

Sumptuary laws jsou zákony zamýšleny k tomu, aby kontrolovaly konzumní chování a omezily nadměrnou spotřebu čehokoliv od jídla po potřeby v domácnosti. Jejich nejčastějším záměrem v minulosti bylo limitovat možnosti oblékání. Pro určitou skupinu platil zákaz použití konkrétních forem, materiálů nebo technik. Regulace se obvykle objevuje ve dvou formách: předpisové a zákazové. První určuje, co konzument musí nakupovat/nosit, druhé zakazuje, co nesmí¹⁹. V letech 1337 a 1604 ve středověké a renesanční Anglii tato omezení reflektovala několik záměrů: odolnost vůči zavádění nové módy, ochranu veřejné morálky, zajištění veřejného míru, udržení rozdílnosti ve společnosti, ochranu domácí ekonomiky a propagaci domácího produktu²⁰. Novodobějším příkladem je žlutá hvězda nošena viditelně na oděvu židů za druhé světové války²¹. *Sumptuary laws* reflektují potřebu sdíleného vzorce chování, který je uznán vládou a náboženstvím. Je to základní disonance mezi institucionální potřebou po stabilitě a osobní žádostí po nezávislosti²².

1.5 Móda jako vzorec změn

Měnící se módní styly reflektují fluidní situaci sociální mobility tam, kde anti-móda reflektuje zafixované, neměnící se přísně sociální uspořádání.

1.5.1 Mechanismus změny

Móda není jednoduše náhodná, impulzivní změna stylů, ale systematický, strukturovaný a záměrný vzorec změny stylů. Richardson a Kroeber (1940) tvrdí, že móda funguje jako sebe-generující systém. A pouze společnost organizovaná na principu sociální a kulturní mobility funguje na bázi tohoto systému. Móda vzbuzuje touhu jako takovou a stává se kontinuálním systémem změny, který funguje a bude fungovat podle vlastních interních struktur a vzorců. Války, sociální a ekonomické úpadky, stagnace a další události ovlivňují tento vzorec radikálně jako subversivní elementy. Přirozeně je však tomuto systému vlastní kontinuita. Jinak

¹⁹ BENHAMOU, Reed. *Regulating the Académie: art, rules and power in ancien régime France*. Oxford: Voltaire Foundation, 2009. SVEC, 2009:08. ISBN 9780729409728.

²⁰ BALDWIN, Frances Elizabeth. *Sumptuary Legislation and Personal Regulation in England*. Vol. 44: *Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1926.

²¹ BENHAMOU, Reed. *Regulating the Académie: art, rules and power in ancien régime France*. Oxford: Voltaire Foundation, 2009. SVEC, 2009:08. ISBN 9780729409728.

²² tamtéž

řečeno, módní změny se dějí nejen jako reakce na sociální změny, ale přímo jako reference ke své vnitřní organizační struktuře²³.

1.5.2 Principy kulturní stability

Sociální a stylové změny představují hrozbu pro udržení neměnnosti společnosti a pro stabilitu kmenových společností. Způsoby zkrášlování v takových společnostech jsou drastické a permanentní. Symbolizují kulturní stabilitu. Proto jsou takové drastické změny v naší společnosti méně časté. Západní společnost vnímá změnu jako jednou z primárních hodnot, jako hnací motor²⁴.

1.6 Móda jako jazykový systém

1.6.1 Fashionalizace

Móda je jako jazykový systém. „Módní“ je vymezeno nejenom spektrem změny, ale také fenoménem *fashionalizace*. Móda má tendence přivlastňovat si anti-módní, pokud se to jí to zrovna hodí do celkového kaleidoskopického obrazce. A anti-módní obrazy v kontextu módního systému nabývají nových významů a nových potenciálů, jak komunikovat sebe sama. Včleněním anti-módních aspektů do módy to, co bylo fixované, ztratí svůj symbolický význam a stane se jedním z doplňkových bloků systému významů, jímž primárně móda je. Móda je svévolný jazykový systém, kde věci jsou jen vzácně tím, čím se zdají být^{25 26}.

1.6.2 Znaký a symboly

Rozdělení módy a anti-módy můžeme také parafrázovat sémiologickým rozlišováním *znaků* a *symbolů*²⁷. Znaký se vztahují k ideám a konceptům, které komunikují. Symboly jsou přirozeně vztažené k tomu, co znázorňují, jsou piktorální prezentací, ikonami.

Anti-móda je komponována z množství nesouvisajících tělesných a oděvních symbolů. Móda, na druhou stranu, je unifikovaný systém doplňujících se tělesných a oděvních znaků.

²³ RICHARDSON, J., KROEBER, J. *Three centuries of womans dress fashion: A quantitative analysis*, Los Angeles: University of California Press 1940

²⁴ POLHEMUS, Ted. *Body styles*. Luton, Beds: Lennard Pub. in association with Channel Four Television Co., 1988. ISBN 9781852910082.

²⁵ POLHEMUS, Ted. a Lynn PROCTER. *Fashion & anti-fashion: anthropology of clothing and adornment*. London: Thames and Hudson, c1978. ISBN 9780500271186.

²⁶ Dívka, která je oblečená jako prostitutka a je prostitutka je chodící symbol. Módní nadšenkyňe následující soudobé trendy oblečená jako prostitutka a která není prostitutka, je nositelkou znaků.

²⁷ Příklad: Slovo *velryba* je znak. Je to svébytný lingvistický pojem referující k určitému objektu. Slovo a skutečná velryba spolu nemají nic společného, člověk se jejich souvislost musí naučit. Naproti tomu *obrázek* velryby je symbol. Piktorální vykreslení objektu velryby přímo odkazuje k objektu vykreslení.

Móda je reklamou určité ideologie specifické sociální skupiny. Proces fashionalizace tedy reprezentuje přechod od symbolu k znaku²⁸.

²⁸ POLHEMUS, Ted. a Lynn PROCTER. *Fashion & anti-fashion: anthropology of clothing and adornment*. London: Thames and Hudson, c1978. ISBN 9780500271186.

2 SOCIÁLNÍ TĚLO: IDEÁLNÍ TĚLO (BODY STYLES)

2.1 Ideální tělo jako skupinová exprese

Zatímco tělo jako takové je osobní a jedinečné, tělesný ideál je fenomén sdílený členy určité společnosti. V našem západním světě je příliš mnoho ideálů, samotný fenomén zdá se tedy být náhodný. Sociální přirozenost „ideálního těla“ je lehčeji čitelná u malých, *tribálních* společností. V každé komunitě existuje homogenita názorů. Definice „ideálního těla“ v určité skupině je všemi členy tedy přijímána jako správná. Neexistuje něco jako „univerzální ideální tělo“ a tudíž je jasné, že tento fenomén není produkt geneticky determinovaných instinktů, ale symbolická exprese skupiny²⁹.

2.2 Úsilí o ideální tělo

Modifikace pomáhají povýšit fyzické tělo na úroveň ideálního těla, jež je symbolem určitého sociálního systému. Co takové symboly přesně znamenají je občas těžké vyzkoumat. Vyzkoumat význam protaženého krku Padaungů³⁰, talířů vkládaných do rtu u Tchikrinského muže nebo *pointed heads*³¹ u Chinook³² by znamenalo, že musíme znát významy, jež tyto části těla zastupují. Je však těžké si představit, že radikální zásahy těla by byly praktikovány členy skupiny, aniž by znali významy systému, ve kterém žijí³³. Ideálem západní společnosti je tělo mladé, svalnaté, zdravé. A toto tělo je parafrází zoufalé touhy po utopistické realitě³⁴.

2.3 Modifikace jako (sociální) závazek

Tělesné modifikace představují potvrzení sociálního závazku. Je to ujištění, že společnost bude mít budoucnost. Ačkoliv spousta praktik západní kultury je stejně drastická jakož praktiky *tribálních* společností, přesto však symbolizují dva odlišné přístupy k životu ve společnosti. Tchikrinský muž, si natahuje ret a vkládá do něj talíře, protože to je jediný způsob, jak

²⁹ POLHEMUS, Ted. *Body styles*. Luton, Beds: Lennard Pub. in association with Channel Four Television Co., 1988. ISBN 9781852910082.

³⁰ Padaungové jsou kmen z oblasti Padaung v Barmě známý pro praktiku prodlužování krků.

³¹ Fyzická modifikace, při které je upravován tvar lebky. Započíná se již jeden měsíc po narození dítěte, kdy je kost poddajná

³² Chinook byli indiánský kmen, který žil na severozápadě Spojených států, na území dnešního Oregonu a Washingtonu.

³³ BENTHALL, Jonathan. a Ted. POLHEMUS. *The Body as a medium of expression: essays based on a course of lectures given at the Institute of Contemporary Arts, London*. London: Allen Lane, 1975. ISBN 0-7139-0774-6.

³⁴ POLHEMUS, Ted. *Body styles*. Luton, Beds: Lennard Pub. in association with Channel Four Television Co., 1988. ISBN 9781852910082

být pro opačné pohlaví atraktivní, a tak jediný způsob, jak dosáhnout statusu dospělosti. Naproti tomu muž západní kultury si nechá odsát tuk, protože to jeho společnost považuje momentálně za žádoucí. Tchikrinský muž potvrzuje svoji patřičnost kmeni, ve kterém žije a jeho modifikace je závazek této společnosti. Závazek západního muže je jenom sobě samému.

Západní pohrdání potvrzením společnosti sebou samým je naše oslava individualismu. Tribální kmeny jsou příklady společnosti, kde se jedinci vzdávají svobody individualismu ve prospěch společnosti. Začleněním individua do sociálního těla je vysoce efektivní způsob, jak se ujistit, že daný sociální systém bude permanentně fungující.

Kapitalistický západ je pod konstantním napětím mezi uplatněním individualismu a důrazem na nutnost přizpůsobit se a móda reprezentuje toto napětí. Móda je velmi rozličná podle individuálního vkusu, má však společný základ v zakořeněných tendencích „někam patřit“.³⁵ *New tribes* západní kultury jsou společnosti, ve kterých osobní svoboda a sociální konformita zdá se, může koexistovat. V takovém světě je osobní svoboda v tom, že si můžu vybrat, do jaké podskupiny chci patřit.

³⁵ POLHEMUS, Ted. *Body styles*. Luton, Beds: Lennard Pub. in association with Channel Four Television Co., 1988. ISBN 9781852910082

3 ARTIFICIÁLNÍ TĚLA

Artificiální těla jsou jedním z nejstarších pilířů rituálu a kultury. Kultura předpokládá archetypální typologie a tyto archetypy musí vždy představovat nadlidské ideje. Jako takové jsou silami lidskými nedosažitelné, jejich podstata je na člověka působit aspiračně a dávat mu smysl a vzbuzoval touhu. Touha pak pohání kola evoluce³⁶.

3.1 Toukie

Toukie autora Jean Paul Goude je archetypem tělesného ideálu současné společnosti a tím důležitým atributem kulturně-spoločenského systému hodnot. Ve svých vyhocených rysech je Toukie projektovanou představou člověka, který je součástí určitého kulturního kontextu, a předvoje představ o nadlidských ideálech si je alespoň skicovitě vědom.



Obrázek 1: Jean Paul Goude, Toukie

Toukie má extrémně prodlouženou, štíhlou postavu s dlouhými končetinami a výrazným pozadím. Stejně jako je tomu u Venuše Willendorfské, jde o vyjádření tělesných ideálů lidskými silami nedosažitelných³⁷.

³⁶ POLHEMUS, Ted. *Body styles*. Luton, Beds: Lennard Pub. in association with Channel Four Television Co., 1988. ISBN 9781852910082.

³⁷ tamtéž

3.2 Tělo jako médium exprese a abstraktní symbol

Předpokládá se, že dobové tendence vypovídající o klíčových kontextech generující hodnoty, budou komunikovány s pozdějšími generacemi. Je tedy jasné, že pro překlady symbolů napříč staletími je verbální jazyk jen chabou berličkou smysluplného poznání. Překladačem musí být jiný exprese-schopný materiál. A lidské tělo je tímto materiálem. A my se s takovým tělem jakožto aspiračním materiálem můžeme jen těžko identifikovat. Můžeme vysochat ideál (Venuši či Davida) a pak chceme vysochat sebe. Na rozdíl od umělého těla, naše lidská těla mají limity. Mezi námi a našimi ideály se tak prohlubuje propast.

Konečným výsledkem koexistence nás a ztělesněných symbolů je zklamání při pohledu na sebe sama. Zbožňujeme umělé těla proto, co prezentují a že to mohou prezentovat lépe než mi sami. Na druhou stranu je nenávidíme, protože se vysmívají našim nedokonalostem. A pokud přeženeme snahu se jim připodobnit, tělo jako takové zanikne. Je nám tedy zapovězeno stát se abstraktními symboly. A proto je jasné, že ač se nám to líbí nebo ne, umělé těla jsou nutným aspektem naší kultury³⁸.

³⁸ POLHEMUS, Ted. *Body styles*. Luton, Beds: Lennard Pub. in association with Channel Four Television Co., 1988. ISBN 9781852910082.

4 SURREALISMUS

4.1 Surreálné tělo

Tělo bylo pro surrealisty polem experimentu a médiem k transmisi idejí. Byl to pro ně objekt zkoumání skrze fragmentování, znesvěcování, erotizování. Tělo vnímali jako universum, ve kterém se spojují sféry psychologické, fyzické, animální a díky tomu je to zprostředkovatel zkoumání sexuality jakožto aspektu modernity. Surrealismus staví na Freudovu filozoficko-psychologickém konceptu *id*, podvědomí tvořeného primitivní sexuální touhou³⁹.

4.1.1 Figurína/manequine

V mnohých dílech (např.: Breton, Chirico, Bellmer, Dalí, Marcel Jean) umělci pracují s médiem krejčovské figuríny. Ta je pro ně dialektem moderního života, mísí se v ní hranice mezi lidským a strojovým, ženským a mužským, sexuálním a asexuálním, životem a smrtí. Jako erotický objekt je návratem k pradávnému lidskému povstání z podvědomí⁴⁰.



Obrázek 2: Hans Bellmer, La Poupée

V roce 1937 surrealisté uspořádali komplexní výstavu, prostor, kde vše podlelo „zákonům superega“. Předvedli studio fantazie a laboratoř snění a figuríny byly hlavními aktéry. Byly syrově modelované, disproporční, pózující v dramatických gestech přednesu. Evokovaly gesto zmrzlé v čase, moment, který se stal věčností. Jako pseudo-antické vykopávky oděné

³⁹ WOOD, Ghislaine. *The surreal body: fetish and fashion*. London : V & A Publications, Victoria and Albert Museum, 2007. ISBN 9781851775026.

⁴⁰ tamtéž

do elegantních šatů tehdejších vedoucích francouzských coutierů způsobily dojem časové a prostorové desorientace⁴¹.



Obrázek 3: André Masson

4.1.2 Charles James

Pokud budeme stopovat design, který si hraje s formou na pomezí lidského a strojového, pak nesmíme opomenout designéra Charlese Jamese. Ačkoliv je považován hlavně za designera dramatických večerních rób, v jeho módě je toho mnohem víc.

To, že forma u něj není jen o krásných róbách, ale i o experimentu, dokazuje večerní kabát z roku 1936. Zepředu vypadá konvenčně, jeho výjimečnost je v profilu. Ztužené tvary, přebíhající ze zad přes ruce, vytvářejí agresivní, dehumanizovaný tvar. Kabát formuje svého nositele do částečně strojového, částečně animálního objektu⁴². Ačkoliv Charles James není zdaleka považován za surrealistického umělce, tady se surrealistická fascinace *automatony* rozhodně projevuje.

⁴¹ WOOD, Ghislaine. *The surreal body: fetish and fashion*. London: V & A Publications, Victoria and Albert Museum. London: Victoria & Albert Museum, 2007. ISBN 9781851775026.

⁴² SEELING, Charlotte. *Fashion, 150 years: couturiers, designers, labels*. English ed. Potsdam: h.f. ullmann, 2012. ISBN 9783848001217.

4.1.3 Nový kánon krásy

Žena je pro surrealisty primárním zájmem. Žena jako múza, matka, erotický objekt. Žena je podle nich blíže přírodě, a tím je rozšířením všeobecného podvědomí. Re-designují tradiční reprezentaci těla a vytvářejí nestabilní artifiční tělo, složené z na sebe nezávislých částí, které mohou být rozděleny a přemístěny. To je implicitně vnímáno jako nový kánon krásy. Hranice prezentace sebe sama nejsou limitovány pouze na tělo, ale mohou být rozšířeny či přeneseny na jiný objekt či symbol⁴³.

4.2 Fetišizace

Fetišizace byla jednou z přetrvávajících strategií surrealismu. Ústa mohou být parafrází pro genitálie a oči jsou cesta do podvědomí⁴⁴.

Umělkyně Meret Oppenheim přenáší asociční symboly z těla na objekt hrnku s lžící. Ty jsou kompletně pokryté kožešinou. Podbízí se jasná asociace s tělesností a erotičností. Perverznost je zesílená právě vybraným médiem-artefaktem každodenního užití. Jde o jasnou surrealistickou hříčku s podvědomým probouzením *id*⁴⁵.

Americká surrealista Dorothea Tanning dělá měkce organické sochy evokující tělo, kde zkoumá erotické setkání tvarosloví těla a hmoty objektu. Zaoblené organické formy mají končetiny, ale nejsou to těla, fúze s dalšími organickými tvary dává vzniknout povědomým, nikdy dříve však neviděným tvarům⁴⁶.



Obrázek 4: Dorothea Tanning

⁴³ WOOD, Ghislaine. *The surreal body: fetish and fashion*. London : V & A Publications, Victoria and Albert Museum. London: Victoria & Albert Museum, 2007. ISBN 9781851775026.

⁴⁴ tamtéž

⁴⁵ tamtéž

⁴⁶ tamtéž

4.3 Asimilace surrealismu a módy-fashionalizace surrealismu

4.3.1 Elsa Schiaparelli

Surrealisté měli velmi blízko k módě. Móda totiž umožňuje tělo přeměnit na objekt touhy a manipulovat lidským chtíčem. Aplikace psychologie do oblékání se začala intenzivně uplatňovat ve 30. letech 20. století. To přispělo k asimilaci surrealismu a módnímu průmyslu. Elsa Schiaparelli byla designérkou úzce spolupracující s umělci surrealismu, její nejvíce surrealistické práce jsou pak výsledkem spolupráce se Salvatorem Dalím. Od roku 1936 vyvinuli sérii idejí, které radikálně změnily způsob, jakým byli móda a surrealismus přijímány. Pomocí surrealismu tělo bylo redefinováno, koncepce žádoucího a akceptovatelného byla od základu nabourána. A díky spolupráci s módou se surrealismus stal kulturním „mainstreamem“. „*Surrealist displacement*“ je princip, pomocí něhož jsou objekty vytrženy z jejich přirozeného prostředí a postaveny do prostředí a souvislostí nových. Například *The shoe hat* ze zimní kolekce 1938⁴⁷.



Obrázek 5: Schiaparelli, The shoe hat

Nejsilnějším módním počinem, který vzešel ze spolupráce Schiaparelli a Dalího jsou šaty *Skeleton* (černé přilnavé šaty na tělo s aplikací struktury kostry) a *Tear Dress* (zobrazení

⁴⁷ SEELING, Charlotte. *Fashion, 150 years: couturiers, designers, labels*. English ed. Potsdam: h.f. ullmann, 2012. ISBN 9783848001217.

roztrhaného a znehodnoceného masa) z roku 1938. V *Tear Dress* je jasná reference k Dalího práci z roku 1936 *Three Young surrealist Women holding in their arms the skin of an orchestra*. Interpretuje tím kombinaci iluze a reálného⁴⁸.



Obrázek 6: Schiaparelli, The skeleton dress

Schiaparelli mimo to, že reinterpretuje některá díla surrealistických umělců, také spolupracuje s dalšími umělci na vývoji módních doplňků a šperků. Z mnohých jmenovitě např.: Meret Oppenheim či Louis Aragon Triolet. Alberto Giacometti pro ni vytvořil ikonickou lahev pro parfém⁴⁹.

Dalším surrealistickým tématem inkorporovaným do módy byla *Metamorfóza* (1937) prostřednictvím symbolu motýla. Rukavice z roku 1936 referují k fotografii Man Raye, kde ruce mají vypadat jako rukavice. U Schiaparelli naopak mají rukavice vypadat jako ruce⁵⁰.



Obrázek 7: Schiaparelli

⁴⁸ SEELING, Charlotte. *Fashion, 150 years: couturiers, designers, labels*. English ed. Potsdam: h.f. ullmann, 2012. ISBN 9783848001217.

⁴⁹ tamtéž

⁵⁰ tamtéž

5 (ANTI-)MÓDA A FETIŠ

5.1 Kulturní fetiš

Fetiš v minulosti referoval hlavně k objektu, který má magické síly. Později byl jeho význam rozšířen na objekt, který je iracionálně uctíván⁵¹.

Dnes Fetišizace může být definována jako individuální přemístění objektu erotického vzrušení do non-genitálních podnětů. Jako asociace určitého objektu nebo části oděvu se schopností si tělo jako takové (tvarově) podmanit a stimulovat⁵².

Fetiš je příběh přestrojený do objektu⁵³.

5.1.1 Asimilace fetiše a módy

Když je takový objekt nebo oděv manifestován veřejně, může být nástrojem jedince či minority k získání pozornosti, manipulace či provokace. Do druhé poloviny 19. století se v dějinách oblékání a společnosti nesetkáme se ztotožněním módy a fetišizace. Tyto dva fenomény jsou ze své podstaty odmítající se. Móda představuje skupinovou expresi, naproti tomu fetiš je znak vyhrocený, individualistický. Když jsou tyto dva v harmonii, jde o jakýsi *kulturní fetiš*. A takový fenomén není v individualistické západní kultuře možný. Čína a svazování novou je typickým příkladem kulturního fetiše⁵⁴.

O to šokující byla móda 70. let, která asimilovala fetiš a módu. Od té doby hraje fetiš důležitou roli v móde-populární kultuře⁵⁵.

5.1.2 Fetišismus a pop-kultura

Kontext 70. let 20. století byl polem pro rozšíření fetiše do módy. Sexuální liberace, liberace gayů a emancipace ženy. Obraz dominantní ženy byl typický pro tvorbu Helmuta Newtona, influenčního módního fotografa. Fetišismus se přesunul z undergroundu do mainstreamu díky subkulturám jako *punk* nebo *leatherman*, subkultuře spojované se skupinou *Sex pistols*, která

⁵¹ STEELE, Valerie. *Fashion and eroticism: ideals of feminine beauty from the Victorian era to the Jazz Age*. New York: Oxford University Press, 1985. ISBN 9780195035308.

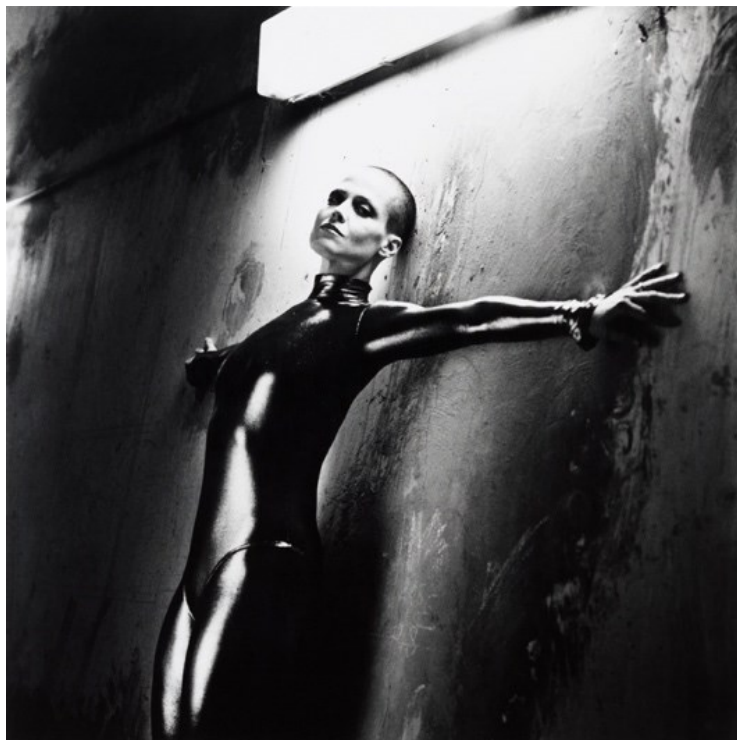
⁵² POLHEMUS, Ted. *Body styles*. Luton, Beds: Lennard Pub. in association with Channel Four Television Co., 1988. ISBN 9781852910082.

⁵³ STOLLER, Robert J. *Observing the erotic imagination*. New Haven: Yale University Press, c1985. ISBN 9780300034240.

⁵⁴ KUNZLE, David. *Fashion & fetishism: corsets, tight-lacing & other forms of body-sculpture*. Stroud: Sutton, 2004. ISBN 978-0750938082.

⁵⁵ STEELE, Valerie. *Fashion and eroticism: ideals of feminine beauty from the Victorian era to the Jazz Age*. New York: Oxford University Press, 1985. ISBN 9780195035308.

fetiš oblečení využívá jako symbol revolty, a díky designérce Vivien Westwood.⁵⁶



Obrázek 8: Helmut Newton

5.1.3 Vivienne Westwood

VW tvarovala pohled, jakým je vnímáno tělo. Objevovala feminitu se svou *mini-crini* kolekcí. Kolekci dominovaly korzety a *hoop skirts* inspirované 19. stoletím. O to výraznější je význam této kolekce, že byla vytvořena v době, kdy kostýmy se širokými rameny vytvářely žádoucí siluetu konceptu nezávislé ženy⁵⁷.

Mini Crini byla první přehlídka (1986) postavená na konceptu propojení historické reference spolu punkovo-fetišistickým objektem bot na vysoké platformě. V jejím podání klasické reference jsou pohrdány a ironizovány⁵⁸.

⁵⁶ ARNOLD, Rebeca. Vivienne Westwood. Love to know. [cite 2.2. 2018] Dostupné z: <https://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-clothing-industry/fashion-designers/vivienne-westwood>

⁵⁷ CAROLINE EVANS & MINNA THORNTON. *Women & fashion: a new look*. London: Quartet, 1989. ISBN 9780704326910.

⁵⁸ ARNOLD, Rebecca. "Vivienne Westwood's Anglomania." In *The Englishness of English Dress*. Edited by Christopher Breward, Becky Conekin, and Caroline Cox. Oxford: Berg, 2002.



Obrázek 9: Mini Crini

Vivienne Westwood byla jednou z designérů, kteří pomohli redefinovat siluetu těla, přístup k oblékání, vnímání těla a vlastní identity. A tak je jednou z důležitých osobností, které se podíleli na definování sociálního těla pro novou dobu. Ve své tvorbě vždy redefinovala pojetí sociálních tříd, genderu, etnického zázemí a sexuální orientace. Pracuje s teatrální asimilací kostýmů aristokracie 18. století nebo s tradiční krejčovinou kombinovanou s fetiš bondáží. Její vize oblékání je utopistická, její tvorba je však totemem pop kulturní revolty a *youth culture*⁵⁹.

5.1.4 Jean Paul Gaultier

Jean Paul Gaultier je další designér, který ve své tvorbě uplatnil fetiš módu v 80. letech. Tvoří genderově nevyhraněnou módu, kde spodní oděv povyšuje na klíčový estetický prvek. Jeho přístup je subversivní. Jeho pravděpodobně nejznámější počín je korzet pro Madonino Turné *Blonde Ambition* s kónickým tvarem podprsenkových košíčků⁶⁰. V jednom ze svých

⁵⁹ SEELING, Charlotte. *Fashion, 150 years: couturiers, designers, labels*. English ed. Potsdam: h.f. ullmann, 2012. ISBN 9783848001217.

⁶⁰ MCDOWELL, Colin. *Jean Paul Gaultier*. London: Cassell, 2000. ISBN 9780304358793.

děl se inspiruje umělcem Richardem Lindnerem⁶¹ a vytváří mnohobarevné, na tělo přilnavé oděvy, doplněné o „old fashion“ zavazovací boty⁶².



Obrázek 10: Blonde Ambition Tour

Gaultier polemizuje o tom, co je ošklivé a co krásné. Co je elegantní a co vulgární? Co je maskulinní a co femininní? Využívá pro své show modelky, které neodpovídají všeobecně přijímanému ideálu krásy, a tím posunuje samotný koncept krásy.



Obrázek 11: Jean Paul Gaultier, oděv inspirovaný tvorbou Richarda Lindnera

⁶¹ Německo-Americký malíř. (1901-1978)

⁶² SEELING, Charlotte. *Fashion, 150 years: couturiers, designers, labels*. English ed. Potsdam: h.f. ullmann, 2012. ISBN 9783848001217.

5.1.5 Thierry Mugler

Také práce Thierry Muglera je zaměřena na tvorbu korzetů. Nejznámější je červený *cowboy outfit*, na mole předveden trans modelem černé pleti, což v té době vyvolalo nutně vlnu kontroverze. Dále je ikonický *motocyklový korzet* inspirovaný auty Detroit z 50. let⁶³.



Obrázek 12: Cowboy Look, Thierry Mugler

5.2 Purismus jako forma fetiše

Pro aristokracii byla typická opulentnost, jako ekonomický a sexuální display, a tyto oděvní prvky byly zapovězeny užívat nižší vrstvě. Angličtí Puritáni viděli potenciál k získání ekonomické a morální převahy a k získání kulturní identity v omezování sebe sama jak sexuálně, tak oproštěním se od „nemorálního luxusu“⁶⁴.

5.3 Tight-lacing

Reakce nižší sociální vrstvy na chování aristokracie se promítla do vývoje *tight-lacingu*. *Sumptuary law* bylo zavedeno za účelem zakázat nižší vrstvě nosit korzety a tím si získávat

⁶³ BUXBAUM, Gerda. *Icons of fashion: the 20th century*. New York, NY: Prestel Pub., 2005. ISBN 978-3791333120.

⁶⁴ KUNZLE, David. *Fashion & fetishism: corsets, tight-lacing & other forms of body-sculpture*. Stroud: Sutton, 2004. ISBN 978-0750938082.

pozornost za účelem být vnímán jako rovnocenný aristokratické šlechtě. Historie *tight-lacingu* je historií úsilí o sexuální sebevyjádření a sebe ustanovení. Socio-sexuální symboly *tight-lacingu* a jeho rituální komponenty odkrývají jeho v podstatě ambivalentní účel. Snahu posílit sexuální tabu pomocí objektivního utlačování těla a zároveň rozbít tabu subjektivním vylepšením tělesných proporcí. Nehledě na sexualizování objektu korzetu, konzistentní vývoj, jakým toto médium prošlo nezávisle na ostatních módních tendencích, jej povyšuje na status *sociální praktiky*⁶⁵.

5.4 KORZET JAKO RESPEKTOVANÝ ASPEKT ANTI-MÓDY

Tendence korzetu je být permanentní, zatímco móda je měnitelná. A naše sexuální kultura se mění jen velmi pozvolna. A tak je jasné, že použije-li se korzet jakožto součást oděvu, je tento oděv odtržen z módního fluxu a „povýšen“ na něco konzistentního, referenčního, nesusícího v sobě celý dlouhý řetězec historických asociací⁶⁶.

⁶⁵ KUNZLE, David. *Fashion & fetishism: corsets, tight-lacing & other forms of body-sculpture*. Stroud: Sutton, 2004. ISBN 978-0750938082.

⁶⁶ POLHEMUS, Ted. a Lynn PROCTER. *Fashion & anti-fashion: anthropology of clothing and adornment*. London: Thames and Hudson, c1978. ISBN 9780500271186.

6 KORZET: INFRA APPAREL

6.1 Zprostředkovatel sexuálního osvobození

Lidská schopnost přetvořit fyzickou bolest v potěšení je záhadným a psychologicky těžko vysvětlitelným atributem osobnosti. Sekundárně je tato schopnost asociována s historickým momentem, kdy vznikla potřeba usilovat o sexuální a sociální osvobození. Toto úsilí nemá v žádné dva momenty historie stejný vizuální projev, konzistentně však přetrvává⁶⁷.

6.2 Objektivizace

Šaty objektivizují lidské tělo a tvarování těla uspokojuje kulturní představou toho, co je eroticky žádoucí⁶⁸.

Použitím korzetu do současného oděvu dáváme o sobě vědět, že jsme si vědomi asociace s jeho historickými předky. Tento prvek je tak dominantní, že nemůže existovat nezávisle na svém předvoji. Anachronismus pak může pramenit z touhy tyto historické kontexty zmást anebo z ignorance vůči nim. Stejně jako každý jiný přeživší historický artefakt, korzet je nositel kolektivní paměti/povědomí, kulturních implikací⁶⁹.

6.3 Aspekt intimnosti

Korzet je také znak intimnosti. Jeho charakteristická asociace s fetišem, modifikacemi těla, přibližování se artificiálnímu tělu nebo zařazení se mezi sociální těla jsou jasné atributy (jednotlivě viz výše).

Dalším atributem je intimnost momentu být sám, což znamená udělat si tělesný komfort uvolněním sešněrování nebo nechat se odšněrovat někým jiným. Uvědomění si tohoto intimního potenciálu v moment silného sešněrování a vznešeného postoje, je silně erotizující aspekt⁷⁰.

⁶⁷ KUNZLE, David. *Fashion & fetishism: corsets, tight-lacing & other forms of body-sculpture*. Stroud: Sutton, 2004. ISBN 978-0750938082.

⁶⁸ HOLLANDER, Anne. *Seeing through clothes*. Berkeley: University of California Press, 1993. ISBN 978-0520082311.

⁶⁹ CARTER, Michael. *Fashion classics from Carlyle to Barthes*. Oxford [u.a.]: Berg, 2003. ISBN 9781859736012.

⁷⁰ STEELE, Valerie. *Fashion and eroticism: ideals of feminine beauty from the Victorian era to the Jazz Age*. New York: Oxford University Press, 1985. ISBN 9780195035308.

7 HISTORICKÝ VÝVOJ SILUETY TĚLA: KORZET

7.1 Stručná historie vývoje podpůrných systémů oděvu

Od 14. století oděv začíná zdůrazňovat křivky těla a oblasti pasu je věnována velká pozornost. Jako partie těla mezi žeberním košem a pánví je lehce tvarovatelná a přizpůsobitelná konkrétním dobovým představám o ideálu postavy. Korzet má potenciál zmenšit pas v jeho přirozené linii, ovlivňovat tvar hrudního koše, potlačit nebo zvýraznit poprsí, podmanit si oblast zad a celkově tvarovat korpus těla do ideální geometrické transformace⁷¹.

7.1.1 14. století

Pokud budeme systematicky stopovat vývoj korzetu, musíme se vrátit na počátek 14. století. Tehdy se začal formovat předchůdce korzetu, lépe řečeno předchůdce zpevňujícího oděvu. Sředověká linie oděvu je splývavá. Postupně však více obepíná tělo, a tak vzniká nutnost vylepšování tělesných proporcí. Tvarování je docíleno pevnějším utážením oděvu v oblasti trupu.

7.1.2 15. století

Tendence zdůraznění linie pasu v 15. století si pak vyžádá sofistikovanější řešení, jímž se ukáže být *cotte*, oděvní součást odvozená z mužského oděvu. *Cotte* splňuje tvarující funkci díky použití pevného materiálu, nejedná se ještě o přídatné vyztužování⁷².

Koncem 15. století je „trendem“ nosit vrchní *robe* otevřenou tak, aby ukazovala toto *bodice/underbodice/waistcoat*. A tak, když už to není jen „spodní oděv“, ale je ukazován na oči všem, je mu, hlavně pak ve zdobení, věnována velká pozornost. Šněrování je povětšinou po stranách. V případě jeho umístění na předu se pro krytí používá *stomacher/placard*. Díky tomuto „zdvojití“, oděv získává název *pair of bodice*⁷³. Takový oděv byl složen ze dvou vrstev těžkého lnu, quiltovaného dohromady, a výztužného prvku *busk*. V průběhu 16. století je konstrukce vylepšována kosticemi- *whalebones*⁷⁴.

⁷¹ CUNNINGTON, C. Willett a Phillis Emily CUNNINGTON. *The history of underclothes*. New York: Dover, 1992. ISBN 0486271242.

⁷² WAUGH, Norah. *Corsets and crinolines*. Reprinted. New York: Routledge/Theatre Arts Books, 1994. ISBN 9780878305261.

⁷³ Je nutné upozornit, že název *corset*, je záležitostí pozdějších století.

⁷⁴ BOWMAN, Karen. *Corsets and corsetry: a social history of outrageous fashion*. Barnsley, South Yorkshire: Pen & Sword History, 2015. ISBN 1781593396.



Obrázek 13: Stomacher 18th century

7.1.3 16. století

Ideálem 15. století je prodloužená silueta. Poté, co v polovině století tato tendence dosáhne ve všech aspektech oděvu krajního extrému, je pozornost směřována na rozšiřování siluety. Influenčním je renesančním stylem ovlivněný vkus. Díky tomuto novému ideálu a díky rozvoji a exportu materiálů jako damašek, brokát či hedvábí vzniká nový styl. Tyto typy materiálu si vyžadují speciální zacházení a zpracování, nejen díky jejich těžké váze, ale hlavně pro jejich vznešený charakter. Vývoj podpurných prvků je nezbytností. Je představen *busk*, první artificiální zpevnění oděvu.

Neústupnost korzet nutí tělo přizpůsobit se v tomto omezeném osobním prostoru. Přísnost tvarů nositeli implicitně předurčuje způsob chování. Parafrázuje renesanční filozofii, že tělesná kontrola je důkazem morální počestnosti.

7.1.4 17. století

V průběhu 17. a 18. století přibývá výztuh v různých oblastech korzetu. Nejčastěji používané velrybí kosti mohou být za pomoci tepla tvarovány, a tak přispívat k sofistikovanějšímu kopírování přirozeného tělesného tvarosloví⁷⁵.

⁷⁵ LAVER, James. *The concise history of costume and fashion*. New York: Scribner, 1979. ISBN 9780684135229.

Silueta 17. století plynule přechází z tvarosloví století minulého s rozdílem, že přední linie krku se začíná snižovat a vytváří dekoltáž. Když pak kolem roku 1620 odzvonilo *farthingale*, mění se i silueta *pair of stays* (nový název pro *pair of bodice*). *Farthingale* si vyžádalo maximální možné prodloužení trupu. Po jeho zavržení se přední nejspodnější bod *bodice* začíná zvedat. *Busk* už není jeden na předu, ale dva na bocích. Díky tomu se silueta těla může zkrátit, a přesto si zachovat trubicový charakter. V 17. století je pak ideálem více zaoblená silueta, která, i přes přetrvávající těžkopádnost, působí o něco jemněji.

Politicko-společenské poměry v Evropě s sebou přinesly i nové oděvní tendence. Produkce skromnějších látek, (v Anglii zapříčiněná civilní válkou a vládě puritánů a ve Francii pak zákazem importu látek z Itálie), dala vzniknout nové módě⁷⁶.



Obrázek 14: Hedvábné *bodice*, cca 1660. Zaoblená silueta trupu díky "spadeným" ramenům.



Obrázek 15: Stays 1730-174, Francie. Hedvábí tkané s „weft-float“ vzorování. *Stomacher* vložen pod šněrování. Na zadní části je vidět podpůrný *roll*.

⁷⁶ J. ANDERSON BLACK, MADGE GARLAND, J. Anderson Black, Madge Garland a UPDATED AND REVISED BY FRANCIS KENNETT. *A History of fashion*. 2nd ed. London: Orbis, 1980. ISBN 9780856132056.

7.1.5 18. století

V 18. století dochází k lepšímu pochopení konstrukčního řešení střihu, a totiž, že nezáleží tolik na množství výztuh jako na jejich směřování. Boční švy se sbíhají od průramku k přednímu centrálnímu nejnižšímu bodu následovány směrem kostic. Tím je dosažena V-silueta, kde pas působí opravdu subtilně. Efektu úzkého pasu je pak v pozdějším století docilováno sofistikovanějším střihovým řešením korzetu a násilným stahováním trupu⁷⁷. Je zajímavé pozorovat, jak proporce (totiž horní široká část trupu sbíhající se uzounkého pasu) může způsobit efektní deformaci postavy, aniž by proporce těla byla zásadně vylepšována. Právě proporce je to, co vnímám jako nejvíce fascinující aspekt, ať už se jedná o tvarotvorné artificieální podpory jakéhokoliv období.



Obrázek 16: *Stays*, pozdní 1700's.

7.1.6 19. století

Fascinace klasickým stylem, nové politické zřízení odmítající vše staré a opulentní a společenské převraty, jako byla francouzská revoluce, jsou vlivnými faktory vzniku zcela nové módy. Linie pasu jde na konci 18. století vysoko až po prsa a *stays* a těžký brokát, jež se těšili do té doby oblibě, jsou teď přežitkem. Pokud si to nositelka může dovolit, zpevňující oděv úplně zamítá. Móda splývavých efemérních tvarů byla podpořena také produkcí tištěné bavlny. Na malý okamžik několika desetiletí, před vznikem trendu *krinolíny*, vidíme v oděvu odlehčení⁷⁸.

⁷⁷ WAUGH, Norah. *Corsets and crinolines*. Reprinted. New York: Routledge/Theatre Arts Books, 1994. ISBN 9780878305261.

⁷⁸ J. ANDERSON BLACK, MADGE GARLAND, J. Anderson Black, Madge Garland a UPDATED AND REVISED BY FRANCIS KENNETT. *A History of fashion*. 2nd ed. London: Orbis, 1980. ISBN 9780856132056.



Obrázek 17: „Robes françaises“, 1804-1814.



Obrázek 18: Lněný korzet, 1790–1810.

Krinolína s sebou přinese nové požadavky na pojetí tvarosloví trupu. Vzniká *korzet*. Z počátku jen lehce vyztužený, hojně užívané zpevňovací techniky jsou *quilting* a *cording*. Technické vymoženosti umožnily rozvoj oděvnímu průmyslu, korzety jsou vyráběny masově, jsou dostupnější, první magazíny dokonce nabízejí návody, jak si korzet vyrobit doma ⁷⁹.

⁷⁹ PAGE, Christopher. *Foundations of fashion: the Symington collection : corsetry from 1856 to the present day*. Leicester: Leicestershire Museums, 1981. ISBN 978-0850220896.



Obrázek 19: Saténový korset, 1830s'. Propracované Quiltování a výšivka, zpevněno vrchním stehem.

Korzety tohoto období už jsou stříhově velmi propracované, střížené z mnoha dílů tvarovaných ve švech. Zajímavým prvkem z první poloviny 19. století je korzet tkaný na stavu ve 2D formě, do kterého jsou vkládány klínky v oblasti boků a prsou a tím je docíleno tvarování⁸⁰.

Krinolína v pozdních 70. let 19. století dává místo rozvoji nové siluety, která k docílení žádoucího ideálu používá *bustle*, podpůrnou „klec“ umístěnou pouze pod zadní část sukne⁸¹.



Obrázek 20: Crinoline/bustle, 1870s'.

⁸⁰ WAUGH, Norah. *Corsets and crinolines*. Reprinted. New York: Routledge/Theatre Arts Books, 1994. ISBN 9780878305261.

⁸¹ LAVER, James. *The concise history of costume and fashion*. New York: Scribner, 1979. ISBN 9780684135229.

7.1.7 Přelom 19. A 20. století

S přechodem přes styl *belle époque* konce 19. století a extrémní S-siluetu se dostáváme do období společenských otřesů vyvolaných válkou, kdy bylo potřeba k oděvu přistoupit zcela novým způsobem a korzet, jakožto samozřejmý feminní rys, opustit. Korzet v průběhu 20. století nabývá mnoha podob měnících se, co desetiletí a přežívá do dnešní doby. Už však není nástrojem k přiblížení se ideálu tělesného trendového archetypu, ale praktickým pomocníkem a prostředníkem k lepší komunikaci těla s oděvem⁸².



Obrázek 21: S-silueta, 1895-1914.

7.2 Korzet v současném designu

Korzet má v dnešní době ve světě módy i oblékání své svébytné postavení. Při nevhodném použití dochází až ke kýčovému historismu, postaveného mimo relevantní vztah v přítomnosti. Ovšem je třeba zmínit designery jako Vivienne Westwood, Jean Paul Gaultier či Versace, kteří hlavně v 90. letech 20. století pracovali s korzetem velmi citlivě a vytvořili pro něj zcela nové relevantní variace.

Ze 16. století se dochovaly železné korzety, které, jak se ukázalo, měly ortopedickou funkci. V návaznosti na to se však v 19. století začaly vyrábět obdobné železné korzety (převážně do sběratelských kolekcí) a jako takové daly vzniknout svébytné estetice, vedlejšímu proudu vývoje korzetu. Jako něco, co vychází spíše z brnění než z krejčovských principů, byly tyto korzety podnětným materiálem pro další zpracování soudobým designérům, v jejichž tvorbě

⁸² PAGE, Christopher. *Foundations of fashion: the Symington collection : corsetry from 1856 to the present day*. Leicester: Leicestershire Museums, 1981. ISBN 978-0850220896.

je koncept a experiment spojený s procesem výroby plnohodnotným atributem finálního produktu. Stejně tak *busk*, kostice či šněrování jsou podnětným materiálem k dalšímu zpracování pro současné designéry⁸³.



Obrázek 22: Železný korzet ze 17. století

Issey Miyake je inovátorem, který zkoumá netextilní techniky, aby vytvořil oděv, který nespolečá na tradiční krejčovinu. V roce 1983 představil korzet syrově obnažený, zbavený textilního materiálu, vytvořený jenom z horizontálně kladených drátů. Solitér, kde absence postavy jako by byla žádoucí⁸⁴.

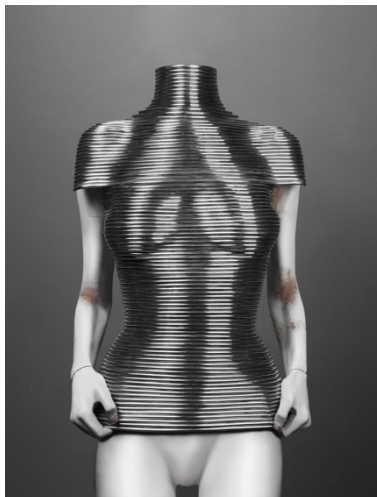


Obrázek 23: Miyake 1983

⁸³ KODA, Harold. *Extreme beauty: the body transformed*. 3. printing. New York: Metropolitan Museum of Art, 2003. ISBN 9780300103120.

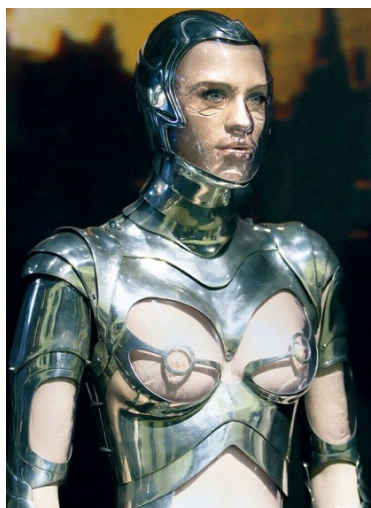
⁸⁴ tamtéž

Vizuálně blízká je pak práce Alexandra McQueena z roku 1999. Torzo podmaňující si pohyb nositele není jen estetickým narativem, ale sociální výpovědí o symbolech a hodnotách. Jeho další prací je korzet z roku 1994 ala sádrový odlitek evokující násilí a zranitelnost, zároveň však připomínající antickou sochu Niké. Zranitelnost je transformována v sílu⁸⁵.



Obrázek 24: Alexander McQueen, 1999

Postava ženské hrdinky je velmi často tématem i pro Thierry Muglera. Kombinuje tradiční přístupy a ikonické prvky s fantazírováním o futuristických formách, mnohdy bližších spíše sci-fi než realitě. A v kolekci z roku 1995 vytváří polo-transparentní kokon, v konstrukci radikální jako brnění, avšak obnažující choulostivá místa. Takto vložená feminní křehkost implicitně podporuje sílu a neohroženost hrdinky⁸⁶.



Obrázek 25: Thierry Mugler, 1995

⁸⁵ KODA, Harold. *Extreme beauty: the body transformed*. 3. printing. New York: Metropolitan Museum of Art, 2003. ISBN 9780300103120.

⁸⁶ tamtéž

Hussein Chalayan v prezentaci korzetu, jakožto tvar udávajícího, pohyb omezujícího oděvu, jde do extrému a vyleštěné dřevo torza evokuje rakev⁸⁷.



Obrázek 26: Chalaya

S *Bustier in Synthetic Codes* z roku 1992 jde designérka Junko Koshino za hranice re-definice těla. Vytváří kokon, objekt vycházející z fyzického tvarosloví, na těle však nezávislý. Vytváří novou dimenzi koexistující v symbióze s tělem⁸⁸.



Obrázek 27: Junko Koshino, 1992

⁸⁷ KODA, Harold. *Extreme beauty: the body transformed*. 3. printing. New York: Metropolitan Museum of Art, 2003. ISBN 9780300103120.

⁸⁸ tamtéž

II. PRAKTICKÁ ČÁST

1 PROJEKT POST CODE



Obrázek 28: Vizuál projektu

Název projektu *Post Code* má dva významy. Jednak referuje k virtuálnímu místu, platformě pro mé nové sociální tělo. Za druhé jde i vyjádření mého postoje k současné době, kde každý trend či tendence jsou okamžitě následovány jejich post-tendencemi. Odpovědi jsou generovány v šíleném tempu.

Nechala jsem se inspirovat přístupem výtvarného směru Dada, způsobem, jakým dekonstruují formy a jejich nihilistickým přístupem k hodnotách a vizuální expresi. Dadaismus je také důležité hnutí, které se zasadilo o vznik zcela nového způsobu myšlení a koncepčních přístupů v samotném procesu tvorby. Tendence, které započali, jsou dále rozvíjeny umělci v průběhu 20. století. Dadaismus tudíž vnímám jako jakýsi počáteční bod. A z toho vyplývá odůvodnění mého nutkání dadaistický koncept znovu přepracovat, implikovat do své tvorby. A také jej vnímám jako vizuálně i koncepčně relevantní pro dnešní přístupy v módě.

Přináším řetězec referencí zahrnujících vizuální inspirace jako Surrealismus, Postmodernismus, umělce jako Raoul Hausmann, Alessandro Mendini, Dora Maar, Pablo Picasso a další. Výzkum fenoménů sociálního a umělého těla jsou mým stabilním základem pro hledání nových siluet, nových ideálních těl. Koncept Sociálního těla se tady setkává s mojí přirozenou fascinací médiem oděvu a s obdivem k technologickým a konstrukčním aspektům oděvu. V teoretické části zdůrazňuji lidskou potřebu transformovat tělo pomocí umělých

podpor. V praktické části projektu k transformaci přistupuji z druhé strany. Objekty/oděvy vytvářejí vlastní tvary na tělu nezávislé, a přitom z tělesného tvarosloví vycházející. Jsou větší než tělo a popírají přirozené křivky.

Dala jsem si za cíl vytvořit technologicky a konstrukčně propracované kusy oděvu. Pomocí drobných dekonstruktivních posunů přepracovávám žádoucí siluety do nových forem. Pas je silnější, než jak je tomu u reálné proporce těla nebo není přiznán vůbec. V kolekci se objevuje korzet, který neplní předpokládanou roli tvarování, a naopak vyváří podivné proporce. Proporce obecně jsou velmi důležitý element, který si dávám za cíl co nejvíce prozkoumat a variovat. Baví mě hledání dekonstrukcí, které nejsou radikální a možná právě z toho důvodu pro diváka více znepokojivé a iritující.

Každý jeden kus a zkušební kaliko bylo studiem konkrétního tvaru těla a hledání nejvhodnější cesty k jeho nové transformaci.

Důležité pro mě bylo také přemýšlet nad tvorbou kolekce jako nad vývojem produktů. Takže navzdory mému konceptuálnímu a uměleckému přístupu, vytvářím propracované střihy s potenciálem pro sériovou výrobu.



Obrázek 29: Moodboard, počáteční inspirace, reference



Obrázek 30: Detail moodboardu, ukázka komunikace mezi jednotlivými, zdánlivě nesouvisejícími tématy

1.1 INSPIRACE:

V sekci inspirace uvádím umělce, pro které je charakteristická práce s formou těla.

1.1.1 NICK CAVE



Obrázek 31: Nick Cave

Nick Cave je známý pro své „Soundsuits“ - nositelné sochařské formy založené na lidském těle, konstruované z přexponovaných objektů, komponované z nejrůznějších materiálů sbíraných a shromažďovaných po dlouhou dobu. Jsou to sochy, kostýmy i hudební nástroje v jednom. Jsou však primárně zamýšleny k pohybu, tanci. Při pohybu se projeví jejich skutečný efekt, kdy jsou pak transformovány v živé hmoty barev, tvarů, výbuchy imaginace. Pro tvorbu Nicka Cave je důležité zachycování emocí, převádění emocí do fyzické podoby. Zároveň je v nich obsažen humor, nadsázka. Nosit takový objekt je rituální záležitost a sám Nick Cave poukazuje na důležitost rituálu v kultuře⁸⁹.

⁸⁹ Nick Cave. Artsy. [cit 5. 5. 2018] Dostupné z: <https://www.artsy.net/artist/nick-cave>

1.1.2 ALLEN JONES



Obrázek 32: Allen Jones

Allen Jones je britský výtvarník, který se v tvorbě velmi často inspiruje učením německého filozofa Nietzscheho či psychoanalytika Freuda. Ve svých velmi erotických a provokativních pracích zdůrazňuje sexualitu a sexuální žádostivost. Jones kombinuje ženské a mužské prvky, tak aby dosáhl vyvážené kombinace bisexuální povahy lidské psyché. Často provokativně ztvárňuje ženu tak, jak je viděna muži, což vyvolalo mnoho skandálů. Mnoho z Jonesem vytvořených soch je inspirováno latexovým fetišismem a BDSM. Jones si nezřídka vypůjčuje prvky ze světa masmédií, což ho spojuje s hnutím Pop Artu. Jones také navrhuje divadelní kostýmy a kulisy⁹⁰.

⁹⁰GLENN, M. Allen Jones. Artmuseum. [cit 18. 2. 2018] Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=111

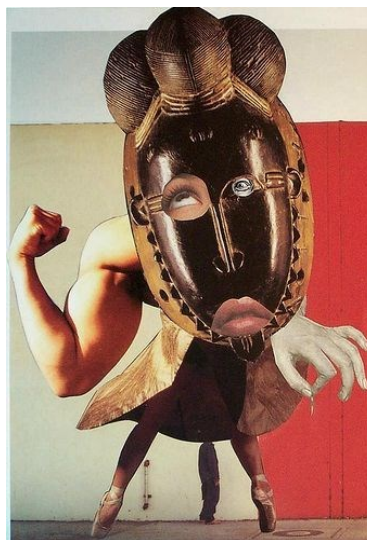
1.1.3 DORA MAAR



Obrázek 33: Dora Maar

Dora Maar je spojována se surrealistickou skupinou a francouzskou avantgardou. Způsob, jakým vyobrazuje tělo, posouvá hranice normálnosti. Její fotografie z ulice působí nenuceně, jako by šlo o spontánní záběr náhodné situace. Zároveň fotografie nesou surrealistické prvky spojování podvědomých asociací. Tím, že jde o fotografie, jsou tyto situace ještě více znepokojující a provokující. Jako podnětnou vnímám ve fotografiích Dory Maar svébytnou práci s tělem, jakožto práci s objektem, nikoliv živým organismem. A přece tento objekt není bezduchý.

1.1.4 HANNAH HÖCH



Obrázek 34: Hannah Höch

Hannah Höch byla členkou berlínské dadaistické skupiny. Její tvorba je typická multivrstvením, často řeší vztah ženy a moderní společnosti. Její práce mají silně politický podtext. Hlavní poselství je tedy politické či sociální sdělení, tělo je tady médium exprese⁹¹.

1.1.5 GEORGE GROSZ



Obrázek 35: George Grosz

George Grosz byl Německý dadaistický umělec. Jeho tvorba je odosobněná, jako by zbavená individuální exprese, obrazy a objekty křičí poselství, a přitom neplýtvají gesty a patosem a emocemi. Takovou prací usiluje o objektivizaci uměleckého projevu. Jeho práce je propojením expresionismu a dadaismu. Z toho důvodu, figura, která se velmi často objevuje v jeho tvorbě nikdy nemá tvář, ale díky určitým prvkům ji identifikujeme s určitou sociální rolí⁹². Koncept spojení živého a neživého, organického a strojového pak dále rozvíjí surrealisté.

⁹¹ ELGER, Dietmar. *Dadaism*. Germany: Taschen, 2016. ISBN 978-3836505628.

⁹² tamtéž

1.1.6 IMOGENE WILSON



Obrázek 36: Imogene Wilson, 1920

Elementy opulentní estetiky 20. let 20. století se promítá také do kostýmní tvorby, ta byla odvážná, hlasitá a kulturně stimulující. Uplatňuje se spousta kulturních referencí, apropiací, oblíbený je egyptský styl a aztécké potisky. Imogene Wilson je zástupcem těchto výtvarných počínů.

1.1.7 CRAIG GREEN



Obrázek 37: Craig Green

Craig Green je britský menswear designer. Je pro něj charakteristické vkládání sochařských objektů mezi řady ready-to-wear kolekcí a tím zcela posouvá to, jak vnímáme nositelné oděvy a na druhou stranu, jak vnímáme avantgardní umělecké počiny. Oboje má k sobě přirozeněji mnohem blíže.

1.1.8 IRIS VAN HERPEN



Obrázek 38: Iris van Herpen, Couture FW17

Iris van Herpen je holandská oděvní designérka experimentující na pomezí umění a módy a zároveň vnášející do postupů technologie 3D tisku a vědy. Zkoumá nové materiály, hledá fúzi mezi materiály jako ocel a hedvábí nebo vyplňuje železo pryskyřicí. Zhmotňuje vizi současného světa a budoucnost forem. Tím je velmi významným přínosem pro módní tvorbu obecně. S její estetikou můžeme a nemusíme souhlasit. To, že posouvá hranice vnímání esteticky přijatelného a možného, to je role, ve které v módním světě momentálně nemá jiné zastoupení. Kolekce Couture FW17 je o nových materiálech formovaných do měkkých struktur. Modely jsou futuristické, působí však jako něco, co evolučně předchází současnosti⁹³.

⁹³ High Museum of Art, Atlanta. Iris van Herpen. Google Arts&Culture. [cit 22. 4. 2018] Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/exhibit/iris-van-herpen-transforming-fashion/DwJibe0AS9KOLQ>

1.1.9 MARCEL JANCO



Obrázek 39: Marcel Janco

Masky od umělce Marcel Janco hrály významnou roli při anarchistických performancích v kabaretu Voltaire v Curychu na počátku 20. století, kde se scházela dadaistická skupina. Masky byly vyrobeny z papíru, aby záměrně působily syrově a brutálně. Rysy obličeje jsou zkruslené, jsou tu jasné vlivy Expresionismu, kubistické koláže, asambláže Pavla Picassa a Braqua. A je tu také vliv japonského kostýmního designu. Jejich účel byl zcela pohltit svého nositele a transformovat ho v roli šamana, propojit jej s primitivními rituály. Hugo Ball⁹⁴ popsal výsledný efekt těchto performancí jako melodrama hraničící s šílenstvím. Často se k malbě masek používala červená barva pro evokaci krve. To je projekce dadaistického konceptu vzdoru proti válce. Masky jsou tak parafrází na plynové masky nošené v zákopech. Je tu reflektována víra ve spontánnost, magičnost a organičnost v umění⁹⁵.

⁹⁴ Hugo Ball byl německý spisovatel a básník, jeden ze zakladatelů dadaistického hnutí.

⁹⁵ THE ART STORY. Marcel Janco. The Art Story. [cit 12.1. 2018] Dostupné z: <http://www.theart-story.org/artist-janco-marcel-artworks.htm>

1.2 KOLÁŽE

V procesu tvorby je pro moji osobní selekci myšlenek, následně pak i pro komunikaci s divákem důležitá tvorba koláží. Pomocí koláží dokážu výstižněji zprostředkovat komunikaci mezi jednotlivými podněty. Koláže jsou také součástí výsledného výtvarného výstupu a udáním estetiky naladění kolekce.



Obrázek 40: Koláž č.1



Obrázek 41: Koláž č.2



Obrázek 42: Koláž č. 3



Obrázek 43: Koláž č. 4



Obrázek 44: Koláž č. 5

1.3 SKICY



Obrázek 45: První skici forem k projektu

Koncept kolekce byl stavěn na inspiraci dadaismem, kdy jsem nihilistický přístup dekonstrukce aplikovala na nejrůznější oděvní součásti, ikonické oděvní kusy.

1.4 PROCES TVORBY



Obrázek 46: Studium a vývoj tvorby

V rámci předmětu technologie ve druhém ročníku jsem rekonstruovala renesanční korzet. Při tomto procesu jsem započala studium forem korzetů, na kterém jsem dále stavěla hledání forem nových.

Velmi influenční pro mě byla forma korzetu 18. století. Na obrázku výše je pokus o variaci této formy, kdy je velmi vyztužená přední část tak, že popírá přirozené křivky hrudníku a oblasti břicha, vzadu pak je díl zkrácený tak, aby tvarování oblasti boků bylo v kontrastu s velmi rigidní formou trupu. Dále jsem postupovala formálním změkčením korpusu těla. Při konstrukčních řešení prvních korzetů mi stále podkladem byly reálné historicky dochované stříhy korzetu, které jsem variovala drobnějšími odchylkami. Historická reference pro mě v této části tvorby hrála důležitou roli. Později jsem se však od ní zcela odpoutala. V prvních konceptech jsem si pohrávala s myšlenkou „inside out“. Přemýšlela jsem, jak přetformovat prvky vnitřní struktury ve vrchní oděv. Dekonstrukce byla základním impulzem.



Obrázek 47: Vývoj formy

Po fázi „historických referencí“ jsem začala hledat objekty na těle zcela nezávislé. Dílčím tématem bylo tvarování osobního prostoru a fluidita vnitřního a vnějšího prostoru. Šlo o roztavování důvěrně známých forem v nové, abstraktní tvary. Snaha o metafyzické vyjádření komplexnosti osobnosti a těla. Vnitřní a vnější realita jsou v koexistenci, tudíž realita není jedna, definitivní, ale záleží na momentálním rozpoložení jedince. Vylévání z forem byl pro mě jediný přípustitelný způsob, jak o futurismu sociálního těla přemýšlet. V tomto přístupu je jakási čistota primitivismu. Vnitřní a vnější svět jsou fluidní entity a osobní prostor je jediná jistota.



Obrázek 48: Vývoj formy 2

Po vyhnání formy do extrému jsem se navrátila zpět ke „smíření“ s krásou lidských křivek a vytvořila jsem tyto šaty, které jsou extrémně prodloužené, aby tvořily nositele abstraktně krásným. Dadaismus tady promítám v jakési dekorativní formě, kdy si hraju s barvou a průstřihy ve spodní části sukně. Silueta je plně přiznaná ovšem opět až utopicky zidealizovaná. Důležitým prvkem byl spodní korzet z pevného materiálu, který mi pomohl vytvořit „artifciální tělo“ podle soudobých, všeobecně přijímaných měřítek. V tuto chvíli procesu tvorby jsem si uvědomila důležitost spodního korzetu. Ten mi dovolí jít s formou do jakéhokoliv extrému, zároveň však „nositelnost“. Uvědomuji si svoji tvorbu jako tvorbu oděvní, nikoliv sochařskou, a tak je pro mě určité pohodlí pro tělo důležitým aspektem, který musím ve svých kracích zohledňovat.



Obrázek 49: Nejširší spektrum forem



Obrázek 50: Finální řada forem

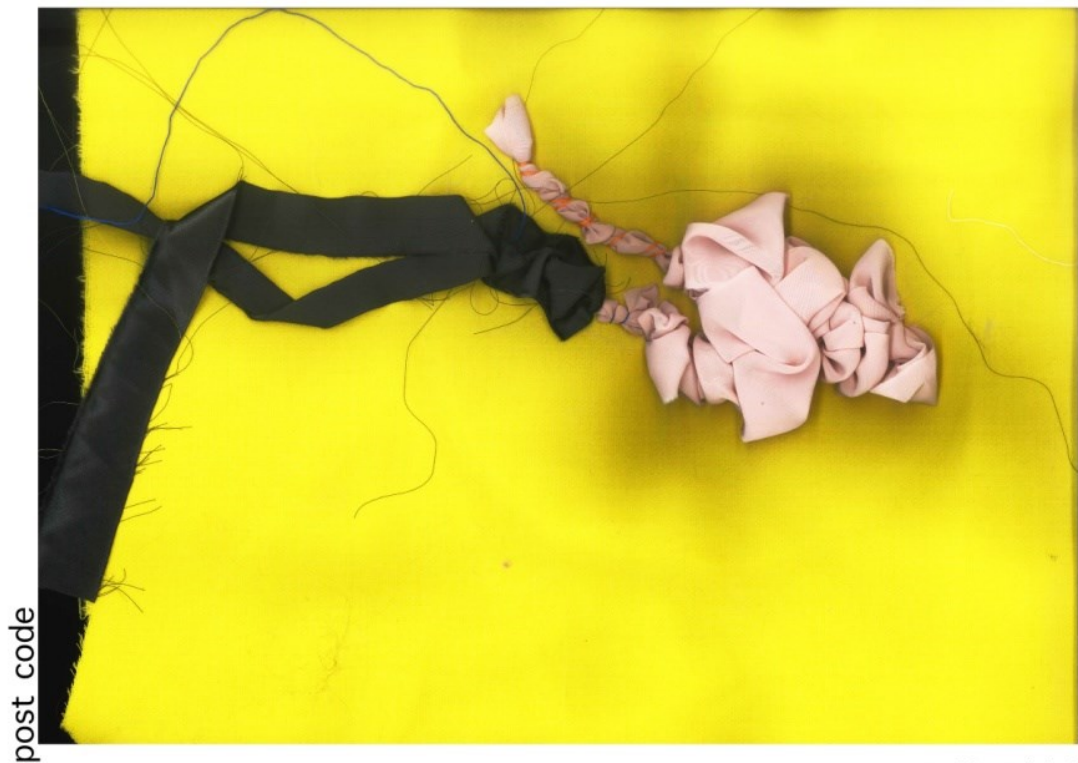
Pro dosažení výsledného efektu bylo důležité materiály nejrůznějším způsobem zpevňovat. Uplatňuji tedy celoplošné podlepování vnějších materiálů, výztuhy a kosice. Někde naopak je objem vytvářen pomocí nabírání, kdy materiál hedvábí, lehoučký a přitom tuhý, vytváří v kombinaci se správným umístěním osnovy stříhu objemy i bez pomoci těžkopádných výztuh.

1.5 TEXTILNÍ EXPERIMENTY

Ve stejnou chvíli, kdy jsem hledala nevhodnější tvarosloví pro mé korzety, vznikla série textilních experimentů. Celý proces tak organicky narůstal. V textilu jsem se pokoušela zachytit náladu dadaismu, ironii, nadsázku. Zanést opulentnost do textur a zároveň hledat novou estetiku v „dekonstruktivní výšivce“.



Obrázek 51: Textilní experimenty



post code

Magdalena Mikulicakova

Obrázek 52: Textilní experiment 2



Obrázek 53: Textilní experiment v koláži



Obrázek 54: Textilní experiment v koláži č. 2

2 KOLEKCE

2.1 MODEL Č.1

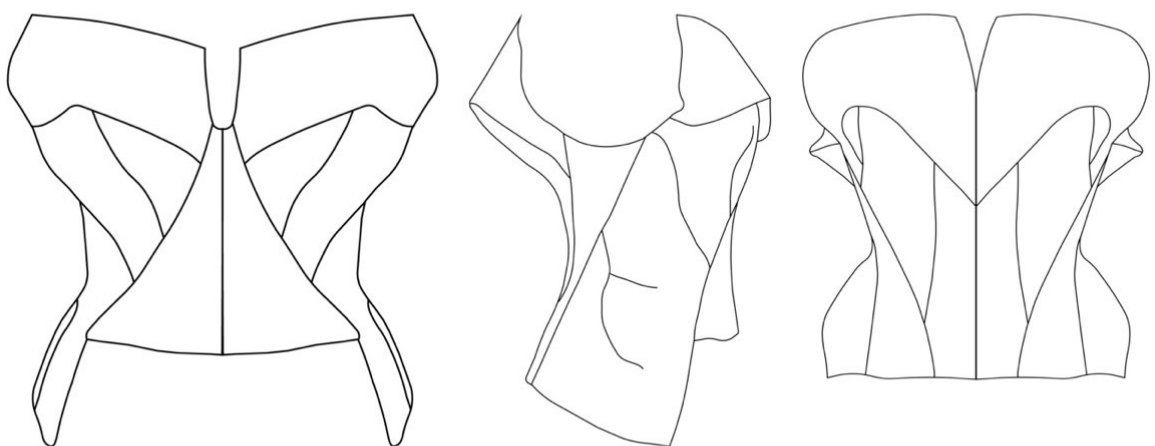
Model číslo 1 je hnědý korzet s barevnými detaily v podobě tyrkysové podšívky a růžového metalického lemování na spodním korzetu. Tento korzet je tvarově vyhocením oblasti hrudníku, a také zvýrazněním boků, které jsou však posunuty o něco výše, než je přirozená linie boků na těle. Korzet se v horní části otvírá jako květina, kolem těla jakoby levituje a zároveň nechává nahlédnout dovnitř. Tento korzet otevírá celou řadu kolekce právě proto, že deformace jsou nejméně patrné, jde tedy o uvedení do tématu.



Obrázek 55: Model č. 1- Proces, Skici, Reference, Vnitřek oděvu, Výsledná forma



Obrázek 56: Model č.1- Moodboard



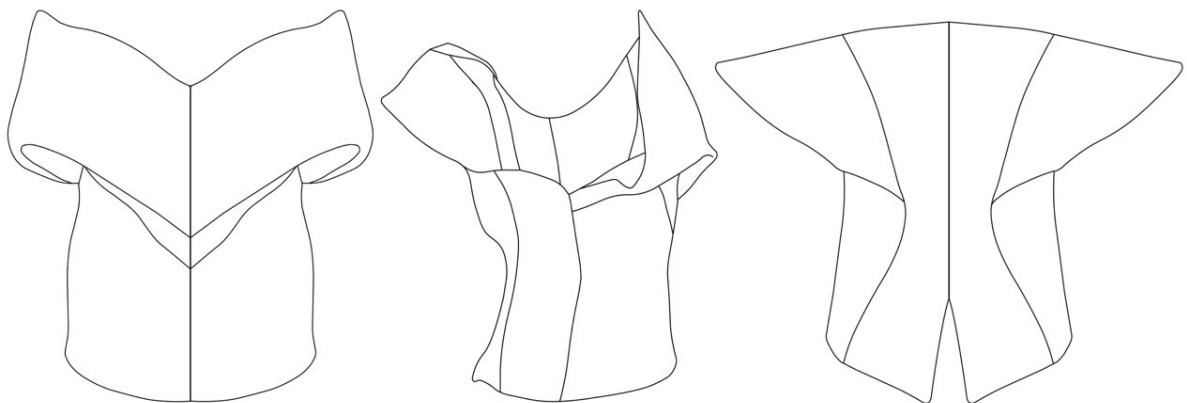
Obrázek 57: Model č.1- Technický nákres

2.2 MODEL Č.2

Model číslo 2 je bílý korzet s kontrastní šedo-černou podšívkou a oranžovo-černým vnitřním korzetem. V tomto korzetu si radikálněji pohrávám s proporcí trupu, kdy popírám přirozenou linii pasu a absurdně vyhrocuji oblast hrudníku. Korzet opět jakoby pluje okolo hrudníku, otvírá se, propojuje vnitřní a vnější. Korzet má zapínání umístěno dozadu, je možné jej variabilně zapnout-jen částečně nebo v celé délce zapívání. Tím se také mění výsledná silueta. I při téměř otevřeném zapínání korzet stále drží na těle díky pozici vnitřního korzetu, který sedí na rozšiřující se linii mezi pasem a boky, důležitá je také hmotnostní vyváženost.



Obrázek 58: Model č. 2- Proces, vnitřek oděvu, detaily, výsledná forma



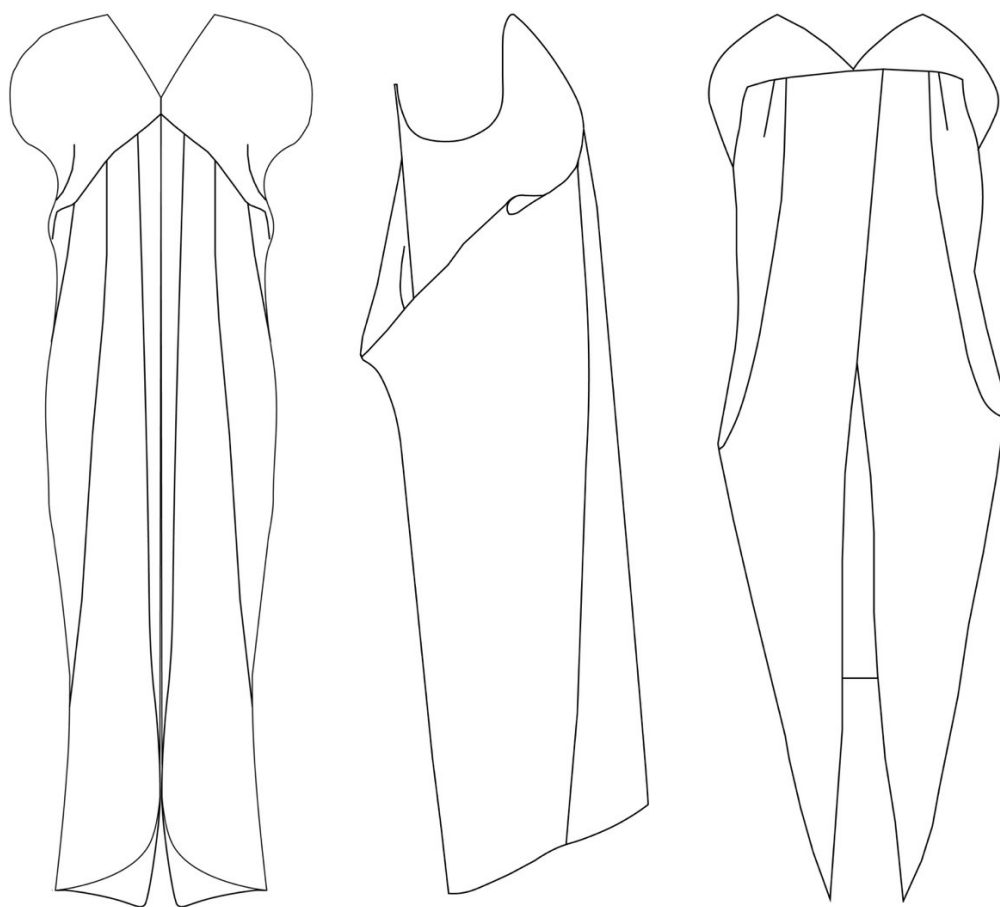
Obrázek 59: Model č. 2- Technický nákres

2.3 MODEL Č.3

Model číslo tři jsou žluté šaty s detaily v podobě hnědého spodního korzetu a podšívek v odstínech béžové. V tomto modelu propojují organické tvary a geometrii, kdy směřování osnovy a směr položení stříhu na látku podporují celkový tvar, který, jako by ve spodní části vybíhal dopředu. Organické tvary v podobě záhybů jsou tady v menší proporci, než jak je tomu u předchozích dvou modelů, a tak je tento model zástupcem dalšího přístupu. Je cestou k dalším tvarově rigidnějším modelům. Výzva u tohoto modelu bylo, aby celý seděl na postavě bez nutnosti připojit ramínka. Funkci uchycení na těle plně nese spodní korzet, u kterého byla nutnost použít velmi pevných materiálů a výztuh v podobě ocelových kostic. Výsledkem je čistá forma. Estetiku spodního korzetu využívám jako detailního prvku u horního lemu.



Obrázek 60: Model č. 3- Proces, vnitřek oděvu, detaily, reference, výsledná forma



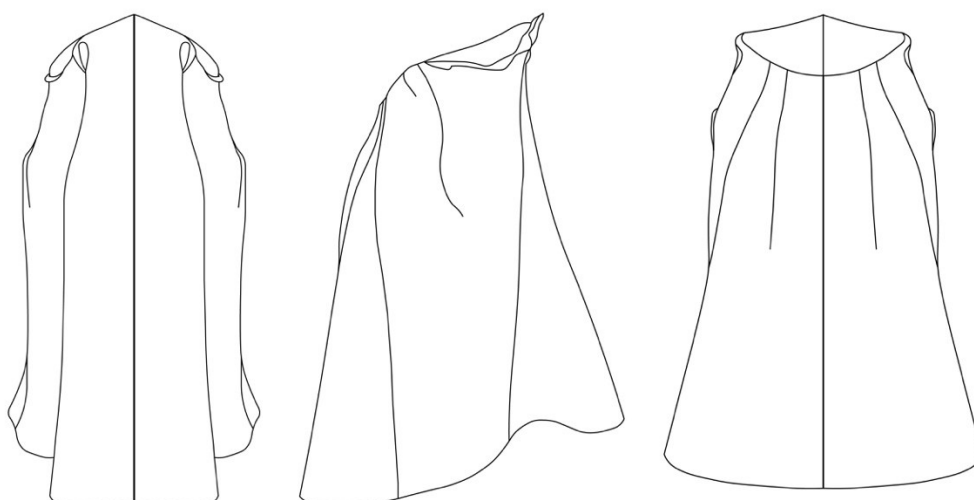
Obrázek 61: Model č. 3- Technický nákres

2.4 MODEL Č.4

Model číslo 4 je korzet, který sedí až pod prsy a tím, že nechává hrudník odhalený, si pohrává s křehkostí figury. U tohoto modelu rozvíjím geometrický přístup předchozích šatů. Formálně jde spíše o sukni, která však sedí na svém místě díky spodnímu korzetu.



Obrázek 62: Model č. 4- Postup, detaily, experimentální výšivka, výsledná forma



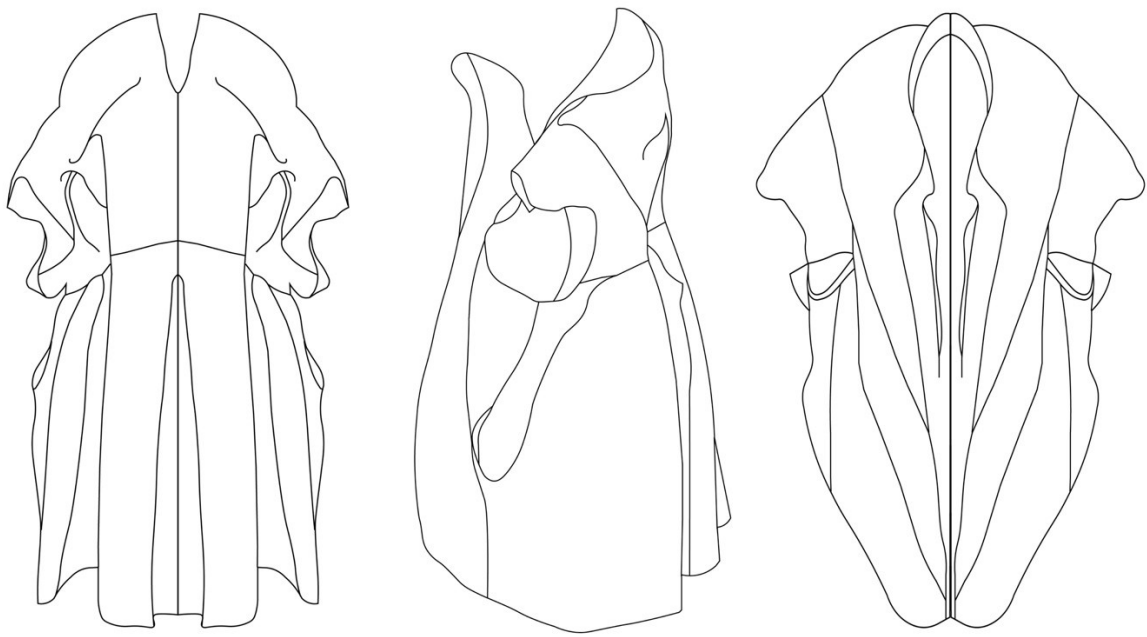
Obrázek 63: Model č. 4- Technický náčrt

2.5 MODEL Č.5

Model číslo 5 jsou aranžované šaty, u kterých rozvíjím další z přístupů, kdy dociluji objemu díky efektivnímu aranžování látky, typu látky-lehkého hedvábí, a také díky směru pokládání stříhu na látku při stříhání. Celá vnější vrstva sedí na korzetu, který téměř celoplošně pokrývá korpus těla. Jelikož jsou šaty aranžovány tak, že z boční strany je náhled dovnitř a je vidět velká část trupu, korzet je v kontrastní pastelově modré barvě. Dohromady s černou a růžovou barvou vnější vrstvy vytváří komplexní celek. Opět si hraju s principem propojování vnějšího a vnitřního. Tomuto modelu předcházely dvě zkušební verze. V první jsem zatím jen náznakově rozvíjela hru s aranžováním, stále ještě šlo o hru se záhyby, jako je tomu u předchozích modelů. V další verzi už je citelná uvolněnost, pro podpoření expresivní formy jsem experimentovala také s textilní aplikací. Tento pokus však nebyl vyvážený a celková forma se bortila a hromadila ve středu.



Obrázek 64: Model č. 5- Postup, vnitřek oděvu, výsledná forma



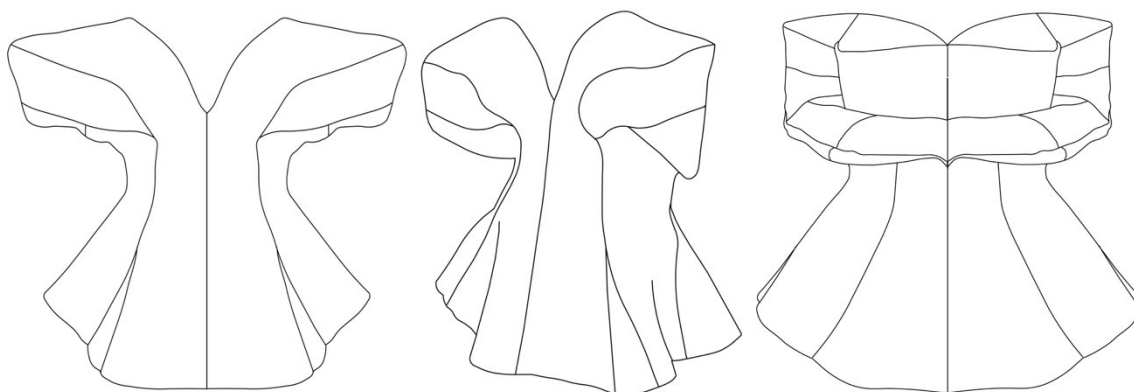
Obrázek 65: Model č. 5- Technický nákres

2.6 MODEL Č.6

Model číslo 6 je korzet fialové barvy s kontrastní tmavě modrou podšívkou a černým vnitřním korzetem. Tento oděv se plně otvírá jako květina a „pluje“ okolo těla. Velmi důležitá je tu opět proporce, kdy pas je širší, než jak je tomu u reálné proporce trupu. Hledala jsem tedy místo na těle, na kterém bude celý korzet uchycen. V koláži z fotografií z procesu je opět patrná cesta vývoje k finálnímu tvaru. Vycházela jsem z korzetu, který se opírá o historickou referenci korzetu z 19. století. Dále jsem se zamýšlela nad tím, jakým způsobem deformovat, to je patrné z papírového zkušebního korzetu níže. Stejně jako u všech oděvů, zakládám na tom, aby vnitřek nesl stejnou estetickou hodnotu jako vnější vrstva. To pro nositele přináší přidanou hodnotu. Přikládám reference k opulentnímu post-modernímu nábytku a celkové estetice postmodernismu, reference k umělcům jako Ettore Sottsass či Bořek Šípek.



Obrázek 66: Model č. 6- Postup, vnitřek oděvu, moodboard, výsledná forma



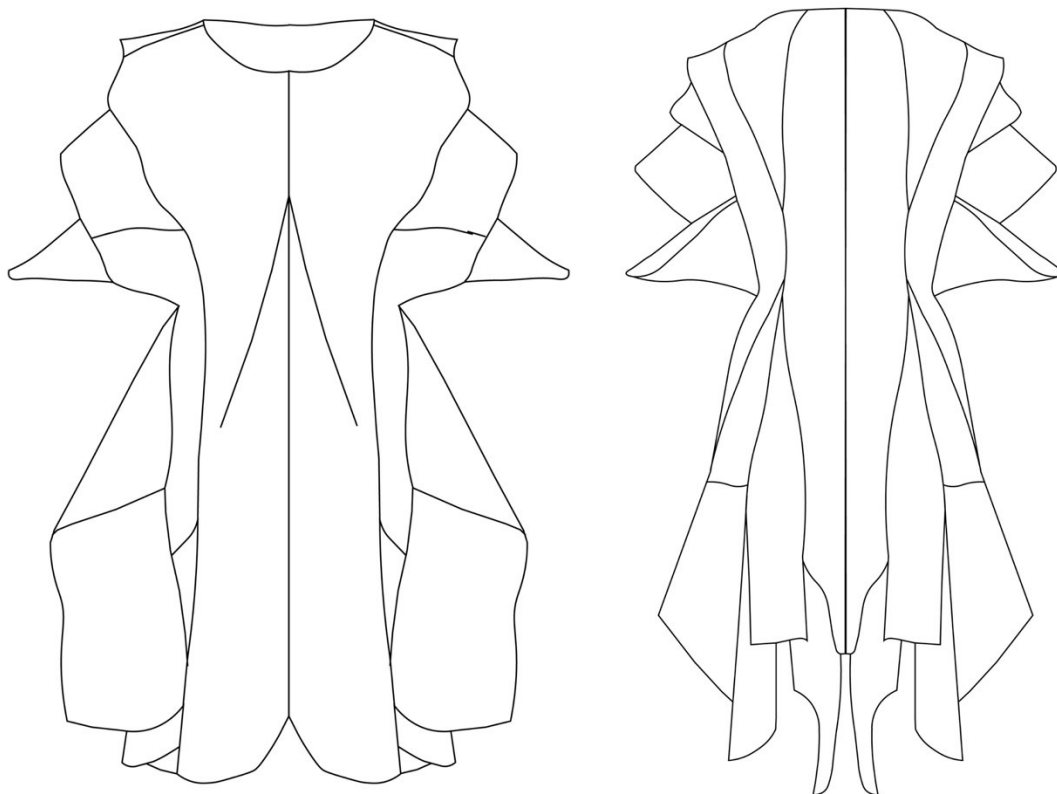
Obrázek 67: Model č. 6- Technický nákres

2.7 MODEL Č.7

Sedmým modelem v kolekci jsou mnohadílné černé šaty se zelenou taftovou podšívkou. Šaty jsou kompozicí dvou černých textilních struktur, detail, který divák či nositel ocením především při pohledu zblízka. U těchto šatů jsem si dala za cíl nalézt velkou objemnou formu a kombinovat tu všechny postupy, které jsem aplikovala na předešlých modelech: geometrie, dosažení objemu, zkraslení tělesných proporcí. Původně tato forma byla až minimalistická, vyabstrahovaná forma, aplikace výše zmíněných principů v nejčistší formě. Postupně však komplikovanost dílů přibývala, až jsem dosáhla formy obsahující nejvíce dílů. Na dalších pokusech je vidět, jakým způsobem jsem pracovala s výztuhami, kdy jsem finální formu posouvala dodatečnou inkorporací výztuh. Finální rozhodnutí bylo umocnit efekt „květiny“, která jakoby se otevírá okolo těla. Jako jediný z celé kolekce, tento oděv sedí na ramenou. Tím pádem může být nošen mnoha typy postav-od velikosti 34 až do 42. Přikládám referenci k surrealistické malbě Maxe Ernsta.



Obrázek 68: Model č. 7- Postup, reference, výsledná forma



Obrázek 69: Model č. 7- Technický nákres

2.8 NEDOKONČENO

Přikládám oddíl nedokončených modelů, jelikož je vnímám jako další potenciálně zajímavou cestu vývoje pro mou kolekci.



Obrázek 70: Model č. 8, nedokončen

Tento model byl původně variací pro model č. 7. Hledala jsem nový princip, jakým oděv uchytit na těle. V tomto případě je nosným prvkem část vybíhající ze zadního dílu do dílu předního a obepínající břicho. Jedná se pouze o rafinované stříhové řešení, které má potenciál unést i objem látky větší gramáže. Takový top by tedy mohl být přepracován do formy šatů, a přitom si stále udržet tvar. Při správném vyvážení by nebyla nutnost přidávat výztuhy.



Obrázek 71: Model č. 9, nedokončen-Postup, reference, textilní experiment

Tento model nebyl dokončen, ovšem vnímám jej jako další cestu vývoje pro mou kolekci. Tvary tu více abstrahují, docilují větších objemů a asymetričnosti. Referuji tím také k tvorbě Craig Greena či kostýmní tvorbě Pabla Picassa. V koláži je také patrný opětovný pokus o hledání nových textilií.

III. PROJEKTOVÁ ČÁST

3 FOTODOKUMENTACE

Foto: Radka Korandová

Modelka: Sára Skopalová

Asistence: Natálie Vencovská, Mirka Nováková



























ZÁVĚR

Vývoj kolekce a zkoumání tématu, které jsem si vytyčila zdolat, pro mě byly velmi zajímavá a poučná cesta. Jednak jsem mohla pracovat se spoustou zajímavých myšlenek a témat, jednak jsem o něco více vyprofilovala sebe sama coby oděvního designéra.

Téma mě naprosto pohltilo, každý nový podnět jsem automaticky vnímala v kontextu „svého“ konceptu. Musím však uznat, že takový obširný přístup mi ve výsledku kladl více překážek. Chvillemi jsem se topila v množství informací a bylo pro mě obtížné informace selektovat a koncentrovat se na jednu vyabstrahovanou linii researche.

V praktické části jsem zahrnula hodně z toho, co jsem původně zamýšlela a posunula jsem se ještě dál. Vždy jsem inklinovala ke konstrukčně náročným oděvům a teď při tvorbě bakalářské práce jsem toto plně realizovala a mnohé jsem se tím naučila. Vytvořit objekt, který, jako by měl vlastní život, pro mě byla velká výzva. Myslím, že jsem se zbavila strachu z toho, že nějaký pokus nebude fungovat a jednoduše jsem si dala za cíl nalezení cesty k tomu, aby fungoval, aby se mi objekt nezbortil. Ve výsledku jsem dokázala rychleji a efektivněji odhalovat konstrukční chyby.

Kromě konstrukčního řešení jsem se také snažila mít oděvy technologicky promyšlené tak, aby byla možná jejich případná produkce ve větším množství.

Korzet je stále relevantním prvkem oděvu, i když se občas může zdát přežitkem. Věřím, že po formální stránce skýtá ještě spoustu možností, které nebyly prozkoumány. A já osobně jsem přesvědčena, že tady má cesta zkoumání možností korzetu nekončí. Od tradice se tedy dostávám k budoucnosti módy.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] ARNOLD, Rebecca. "Vivienne Westwood's Anglomania." In *The Englishness of English Dress*. Edited by Christopher Breward, Becky Conekin, and Caroline Cox. Oxford: Berg, 2002.
- [2] BALDWIN, Frances Elizabeth. *Sumptuary Legislation and Personal Regulation in England*. Vol. 44: *Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1926.
- [3] BENHAMOU, Reed. *Regulating the Académie: art, rules and power in ancien régime France*. Oxford: Voltaire Foundation, 2009. SVEC, 2009:08. ISBN 9780729409728.
- [4] BENTHALL, Jonathan. a Ted. POLHEMUS. *The Body as a medium of expression: essays based on a course of lectures given at the Institute of Contemporary Arts, London*. London: Allen Lane, 1975. ISBN 0-7139-0774-6.
- [5] BOWMAN, Karen. *Corsets and codpieces: a social history of outrageous fashion*. Barnsley, South Yorkshire: Pen & Sword History, 2015. ISBN 1781593396.
- [6] BUXBAUM, Gerda. *Icons of fashion: the 20th century*. New York, NY: Prestel Pub., 2005. ISBN 978-3791333120.
- [7] CAMPHAUSEN, Rufus C. *Return of the tribal: a celebration of body adornment: piercing, tattooing, scarification, body painting*. Rochester, Vt.: Park Street Press, c1997. ISBN 0892816104.
- [8] CAROLINE EVANS & MINNA THORNTON. *Women & fashion: a new look*. London: Quartet, 1989. ISBN 9780704326910.
- [9] CARTER, Michael. *Fashion classics from Carlyle to Barthes*. Oxford [u.a.]: Berg, 2003. ISBN 9781859736012.
- [10] CUNNINGTON, C. Willett a Phillis Emily CUNNINGTON. *The history of underclothes*. New York: Dover, 1992. ISBN 0486271242
- [11] ELGER, Dietmar. *Dadaism*. Germany: Taschen, 2016. ISBN 978-3836505628.
- [12] FLUGEL, J. C. *The psychology of clothes*. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1930.
- [13] HOLLANDER, Anne. *Seeing through clothes*. Berkeley: University of California Press, 1993. ISBN 978-0520082311.
- [14] J. ANDERSON BLACK, MADGE GARLAND, J. Anderson Black, Madge Garland a UPDATED AND REVISED BY FRANCIS KENNETT. *A History of fashion*. 2nd ed. London: Orbis, 1980. ISBN 9780856132056.

[15] KODA, Harold. *Extreme beauty: the body transformed*. 3. printing. New York: Metropolitan Museum of Art, 2003. ISBN 9780300103120.

[16] KUNZLE, David. *Fashion & fetishism: corsets, tight-lacing & other forms of body-sculpture*. Stroud: Sutton, 2004. ISBN 978-0750938082.

[17] LAVER, James. *The concise history of costume and fashion*. New York: Scribner, 1979. ISBN 9780684135229.

[18] MCDOWELL, Colin. *Jean Paul Gaultier*. London: Cassell, 2000. ISBN 9780304358793.

[19] PAGE, Christopher. *Foundations of fashion: the Symington collection : corsetry from 1856 to the present day*. Leicester: Leicestershire Museums, 1981. ISBN 978-0850220896.

[20] POLHEMUS, Ted. a Lynn PROCTER. *Fashion & anti-fashion: anthropology of clothing and adornment*. London: Thames and Hudson, c1978. ISBN 9780500271186.

[21] POLHEMUS, Ted. *Body styles*. Luton, Beds: Lennard Pub. in association with Channel Four Television Co., 1988. ISBN 9781852910082.

[22] POLHEMUS, Ted. *The Body reader: social aspects of the human body*. New York: Pantheon Books, c1978. ISBN 0394733193.

[23] RICHARDSON, J., KROEBER, J. *Three centuries of womans dress fashion: A quantitative analysis*, Los Angeles: University of California Press 1940

[28] SEELING, Charlotte. *Fashion, 150 years: couturiers, designers, labels*. English ed. Potsdam: h.f. ullmann, 2012. ISBN 9783848001217.

[24] STOLLER, Robert J. *Observing the erotic imagination*. New Haven: Yale University Press, c1985. ISBN 9780300034240.

[25] WAUGH, Norah. *Corsets and crinolines*. Reprinted. New York: Routledge/Theatre Arts Books, 1994. ISBN 9780878305261.

[26] WOOD, Ghislaine. *The surreal body: fetish and fashion*. London: V & A Publications, Victoria and Albert Museum. London: Victoria & Albert Museum, 2007. ISBN 9781851775026.

Internetové zdroje:

[27] ARNOLD, Rebeca. Vivienne Westwood. Love to know. [cite 2.2. 2018] Dostupné z: <https://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-clothing-industry/fashion-designers/vivienne-westwood>

[28] GLENN, M. Allen Jones. Artmuseum. [cit 18. 2. 2018] Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=111

[29] High Museum of Art, Atlanta. Iris van Herpen. Google Arts&Culture. [cit 22. 4. 2018] Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/exhibit/iris-van-herpen-transforming-fashion/DwJibe0AS9KOLQ>

[30] Nick Cave. Artsy. [cit 5. 5. 2018] Dostupné z: <https://www.artsy.net/artist/nick-cave>

[31] THE ART STORY. Marcel Janco. The Art Story. [cit 12.1. 2018] Dostupné z: <http://www.theartstory.org/artist-janco-marcel-artworks.htm>

[32] WINGE, M. Theresa. History of Scartification. Love to Know, [cit 20.3.2018] Dostupné z: <https://fashion-history.lovetoknow.com/body-fashions/scarification>

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

Atd. A tak dále

Č. Číslo

Např. Například

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Jean Paul Goude, Toukie.....	22
(http://saute.moi.au.cou.over-blog.com/article-jean-paul-goude-une-histoire-de-gros-derrieres-98412330.html)	
Obrázek 2: Obrázek 2:Hans Bellmer, La Poupée	24
(https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poupée-5)	
Obrázek 3: André Masson	25
(http://billyjane.tumblr.com/search/denise+bellon)	
Obrázek 4: Dorothea Tanning.....	26
(https://www.dorotheatanning.org)	
Obrázek 5: Schiaparelli, The shoe hat	27
(http://www.palaisgalliera.paris.fr/en/work/shoe-hat-elsa-schiaparelli-collaboration-salvador-dal)	
Obrázek 6: Schiaparelli, The skeleton dress	28
(https://www.pinterest.co.uk/pin/367747125792593665/)	
Obrázek 7: Schiaparelli.....	28
(https://cz.pinterest.com/pin/314407617707405240/?lp=true)	
Obrázek 8: Helmut Newton	30
(https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1077-1/135-helmut-newton.html)	
Obrázek 9: Mini Crini.....	31
(http://www.qqtd.com/uncategorized/Vivienne-Westwood-Mini-Crini30hwtxkytd/)	
Obrázek 10: Blonde Ambition Tou	32
(https://www.backstagetales.com/madonna-voices-disapproval-biopic-blonde-ambition)	
Obrázek 11: Jean Paul Gaultier, oděv inspirovaný tvorbou Richarda Lindnera	32
(<i>zdroj:</i> https://cz.pinterest.com/pin/294000681897379171/?lp=true)	
Obrázek 12: Cowboy Look: Thierry Mugler.....	33
(https://cz.pinterest.com/pin/550987335638850001)	
Obrázek 13: Stomacher 18th century.....	37
Obrázek 14: Hedvábné bodice , cca 1660. Zaoblená silueta trupu díky "spadeným" ramenům.....	38
Obrázek 15: : Stays 1730-174, Francie. Hedvábní tkané s „weft-float“ vzorování. Stomacher vlo-žen pod šněrování. Na zadní části je vidět podpurný „roll“	38
Obrázek 16: Stays, pozdní 1700's.....	39

Obrázek 17: „Robes françaises“, 1804-1814.....	40
Obrázek 18: Lněný corset, 1790–1810.....	40
Obrázek 19: Saténový corset, 1830s. Propracované Quiltování a výšivka, zpevněno vrchním ste-hem.....	41
Obrázek 20: Crinoline/bustle, 1870s.....	41
Obrázek 21: S-silueta, 1895-1914.....	42
Obrázek 22: Železný korzet ze 17. století.....	43
Obrázek 23: Miyake 1983.....	43
(https://cz.pinterest.com/pin/356628864221524151)	
Obrázek 24: Alexander McQueen, 1999.....	44
(http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/coiled-corset-the-overlook)	
Obrázek 25: Thierry Mugler, 1995.....	44
(https://cz.pinterest.com/pin/333477547380716907/?lp=true)	
Obrázek 26: Chalaya.....	45
(https://theredlist.com/wiki-2-23-1185-1196-view-conceptual-2-profile-hussein-chalayan.html)	
Obrázek 27: Junko Koshino, 1992.....	45
(https://cz.pinterest.com/pin/515380751101856824/?lp=true)	
Obrázek 28: Vizuál projektu.....	47
Obrázek 29: Moodboard, počáteční inspirace, reference.....	48
Obrázek 30: Detail moodboardu, ukázka komunikace mezi jednotlivými, zdánlivě nesouvisejícími tématy.....	49
Obrázek 31: Nick Cave.....	50
Obrázek 32: Allen Jones.....	51
Obrázek 33: Dora Maar.....	52
Obrázek 34: Hannah Höch.....	52
Obrázek 35: George Grosz.....	53
Obrázek 36: Imogene Wilson, 1920.....	54
Obrázek 37: Craig Green.....	54
Obrázek 38: Iris van Herpen, Couture FW17.....	55
Obrázek 39: Marel Janco.....	56
Obrázek 40: Koláž č.1.....	57
Obrázek 41: Koláž č.2.....	58
Obrázek 42: Koláž č. 3.....	58

Obrázek 43: Koláž č. 4	59
Obrázek 44: Koláž č. 5	59
Obrázek 45: První skici forem k projektu.....	60
Obrázek 46: Studium a vývoj tvorby.....	61
Obrázek 47: Vývoj formy	62
Obrázek 48: Vývoj formy 2	63
Obrázek 49: Nejširší spektrum forem.....	64
Obrázek 50: Finální řada forem	64
Obrázek 51: Textilní experimenty	65
Obrázek 52: Textilní experiment 2	66
Obrázek 53: Textilní experiment v koláži	66
Obrázek 54: Textilní experiment v koláži č. 2.....	67
Obrázek 52: Model č. 1- Proces, Skici, Reference, Vnitřek oděvu, Výsledná forma.	68
Obrázek 53: Model č.1- Moodboard.....	69
Obrázek 57: Model č.1- Technický náčrt	69
Obrázek 58: Model č. 2- Proces, vnitřek oděvu, detaily, výsledná forma.....	70
Obrázek 59: Model č. 2- Technický náčrt	70
Obrázek 60: Model č. 3- Proces, vnitřek oděvu, detaily, reference, výsledná forma.	71
Obrázek 61: Model č. 3- Technický náčrt	72
Obrázek 62: Model č. 4- Postup, detaily, experimentální výšivka, výsledná forma ..	73
Obrázek 63: Model č. 4- Technický náčrt	73
Obrázek 64: Model č. 5: Postup, vnitřek oděvu, výsledná forma.....	74
Obrázek 65: Model č. 5- Technický náčrt	Chyba! Záložka není definována.
Obrázek 66: Model č. 6- Postup, vnitřek oděvu, moodboard, výsledná forma	76
Obrázek 67: Model č. 6- Technický náčrt	77
Obrázek 68: Model č. 7- Postup, reference, výsledná forma.....	78
Obrázek 69: Model č. 7- Technický náčrt	78
Obrázek 70: Model č. 8, nedokončen	Chyba! Záložka není definována.
Obrázek 71: Model č. 9, nedokončen-Postup, reference, textilní experiment	Chyba! Záložka není definována.

SEZNAM PŘÍLOH

CD-ROM

