

Móda a tělo

nejvýstižnější charakteristika vztahu člověka a oděvu v moderní a postmoderní společnosti

Bc. Denisa Nová

Diplomová práce
2010

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Kabinet teoretických studií

akademický rok: 2009/2010

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Denisa NOVÁ**
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Design oděvů**

Téma práce: **Móda a tělo**

Zásady pro vypracování:

Zpracování diplomové práce dle šablony – viz. směrnice rektora č. 12/2009.

Rozsah práce min. 45 – 50 stran A4 + obrazová dokumentace.

1. Teoretická část:

Móda a tělo – jejich vzájemný vztah, ovlivňování – vzájemný otisk, paměť.

Móda – jako fenomén zahrnující oděv, ale dalece jej přesahující.

Tělo – v oblasti módy výstižnější než člověk. Tělo, které nelze od "ducha, duše" oddělit. Tělo jako schránka s obsahem, nebo prázdná forma.

Rozsah teoretické části – min. 25 stran + obrazová dokumentace.

2. Praktická část:

Móda a tělo – inspirace, návrhy, obrazová dokumentace 10 modelů a představení konceptu kolekce formou performance. Deset ikonických modelů je předvedeno jednou modelkou. Nejsou si vzájemnou berličkou, ale silou sami o sobě.

Rozsah praktické části – min. 20 stran + obrazová dokumentace.

Rozsah práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

LIPOVETSKY, Gilles. Éra prázdnoty. Praha: Prostor, 2001

LIPOVETSKY, Gilles. Říše pomíjivosti (Móda a její úděl v moderních společnostech). Praha: Prostor, 2002

LIPOVETSKY, Gilles. Věčný přepych. Praha: Prostor, 2003

WOLF, Naomi. Mýtus krásy. Bratislava: Aspekt, 2000

Ústav odívání v Kjótu. Móda (Dějiny odívání 18., 19., 20. století)

SVENDSEN, Lars. Fashion A Philosophy. London: Reaktion Books, 2006

BARTHES, Roland. The Language of Fashion.

BARNARD, Malcolm. Fashion as Communication.

DAVIS, Fred. Fashion, Culture and Identity.

EVANS, Caroline. Fashion at the Edge (Spectacle, Modernity and Deathliness).

London: Yale University Press, 2003

JONES, Terry – MAIR, Avril. Fashion now – ID. Koln: Taschen, 2003

WILCOX, Claire. Radical Fashion. London: Victoria/Albert Museum, 2001

Vedoucí diplomové práce:

MgA. Mária Štraneková

Ústav designu oděvu a obuvi


Datum zadání diplomové práce:

1. prosince 2009

Termín odevzdání diplomové práce:

17. května 2010

Ve Zlíně dne 11. ledna 2010


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Markéta Dvořáčková
vedoucí katedry

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 5. 3. 2010

.....
Jméno, příjmení, podpis
DENISA NOVÁ

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 nevyděláčně 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 nahlédnutí 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 rozmnožení.

(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 vzdělávacího 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). Odírá-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 přihlídně k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Abstrakt

Ve své diplomové práci s názvem *Móda a tělo* se zaměřuji na člověka, který se stal ústředním tématem a prioritou designéra v postmoderní společnosti, kde se móda stává druhořadou.

Ve své práci jsem se pokusila poukázat na to, že celá řada osobností z oblasti teorie módy a teorie jiných společenských věd i z řad designérů na výše uvedenou skutečnost reaguje.

Moje diplomová práce se zabývá módou a tělem jako dvěma základními prvky vztahu člověka, oděvu a módy. Tato práce se soustředí na hledání řešení a východisek pro pojmy, jakými jsou identita, skutečná identita, přirozenost či její absence, bytostné já, hranice těla, polarizace oděvu z hlediska pohlaví či styl.

Klíčová slova

osobnost, tělo, oděv, móda, (lidská) identita, styl, přirozený, pravá/skutečná identita, porucha osobnosti, hranice těla, lidské (bytostné) já, psyché, polarizace

Abstract

The focus of my thesis titled *Fashion and the Body* is an individual, a person (a man or a woman) who has become the main central priority for a fashion designer in the post modern society. The clothes have become secondary.

In my thesis I have attempted to show that a number of professionals from both the field of theory of fashion design as well as its practical sphere have responded to this.

The thesis concerns fashion and the body as the main elements of the relationship of an individual and clothes. The thesis is related to a comprehensive search of solutions to notions of identity, true identity, feature of natural and unnatural, self, body boundaries, polarization of clothes with respect to genders, and style.

Key words

personality, body, clothes, fashion, (human) identity, style, natural, true identity, personality disorder, body boundaries, the Self, psyche, polarisation

Poděkování

Ráda bych poděkovala MgA. Marii Štranekové, paní Liběně Rochové za odborné vedení při mé magisterské práci, Denise Petrilákové za pomoc při překladech a všem za duchovní podporu, která mne při práci provázela, a doufám, že bude provázet i nadále.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou magisterskou práci vytvořila samostatně, bez cizí pomoci.

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

Obsah

ÚVOD

I TEORETICKÁ ČÁST

1 METODIKA PRÁCE	1
2 DEFINICE STĚŽEJNÍCH POJMŮ	1
3 FORMULACE ZÁKLADNÍCH OTÁZEK	1
3.1 CO JE TO MÓDA? SOUVISÍ A SOUVISELA MÓDA VŽDY S ODĚVEM?	1
SOUVISÍ MÓDA S IDENTITOU? JAK TUTO IDENTITU PŘETVÁŘÍ, MĚNÍ NEBO POMÁHÁ NALÉZT? JAKÁ JE FUNKCE MÓDY V POSTMODERNÍ SPOLEČNOSTI?	
3.1.1 Historický exkurz	1
3.2 OSOBNOSTNÍ IDENTITA A TĚLO	1
3.2.1. Existuje pravá/skutečná identita těla,	1
nebo pouze identita osobnosti (těla a vlastního já)?	
Pokud ano, jak ji oděv ovlivňuje? Pokud ne, jaká je role oděvu?	
Je oděv nutný pro nalezení lidské identity?	
3.2.2 Existuje pouze jedna jediná identita osobnosti?	1
Existuje vůbec v dnešní postmoderní době něco jako identita osobnosti?	
Oděv jako maska bez masky? Oděv a tělo jako identita bez identity?	
3.2.2.1 <i>Naše tělo je mapou naší moci a identity</i>	1
3.2.3 Jak zajistit, aby oděv lidskou identitu (identitu jednotlivce)	1
podpořil nebo mu ji pomohl najít a aby na ni neměl destruktivní vliv?	
3.2.3.1 <i>Destruktivní vliv oděvu</i>	1
3.3 KDE JSOU HRANICE MÓDY A KDE JSOU HRANICE TĚLA?	1
EXISTUJE NĚJAKÝ PRŮNIK? POKUD ANO, JAKÝ, KDE? POKUD NE, JE SYMBIÓZA MOŽNÁ?	
3.3.1 Definice stěžejních pojmů	1
3.3.2 Rámec základních vztahů	1
4 VÝCHODISKO VÝKLADU – MAISON MARTIN MARGIELA	1
5 VÝCHODISKO VÝKLADU – DENISA NOVÁ S/S 2009, A/W 2009/10	1
5.1 KOLEKCE S/S 2009	1
5.2 KOLEKCE A/W 2009/10	1

II PRAKTICKÁ ČÁST

6 KOLEKCE „0“	1
6.1 BAREVNOST KOLEKCE „0“ – BÍLÁ, ČERNÁ, TĚLOVÁ.....	2
6.2 VÝBĚR JEDENÁCTI IKONICKÝCH KUSŮ ODĚVŮ	2
6.2.1 Korzet.....	2
6.2.2 Nátělník.....	2
6.2.3 Košile	2
6.2.4 Svetr s výstřihem do tvaru písmene „V“	2
6.2.5 Rolák	2
6.2.6 Frak	2
6.2.7 Kalhoty.....	2
6.2.8 Kožená bunda.....	2
6.2.9 Malé černé.....	2
6.2.10 Šaty dlouhé svatební	2
6.2.11 Dlouhý kabát.....	2
6.3 Pracovní koncept předvedení kolekce.....	2
ZÁVĚR	52
ODKAZY NA ZDROJE.....	60
POUŽITÁ LITERATURA.....	64
SEZNAM PŘÍLOH.....	30

Úvod

Tématem této diplomové práce je **Móda a tělo** v kulturně-antropologickém kontextu moderní a postmoderní civilizované společnosti, a to zejména se zaměřením na ženy. Toto zaměření nevychází z žádné snahy o pozitivní diskriminaci, ani z dnes již zcela jasně a prokazatelně zastaralého názoru, že móda a oděv jsou výhradní doménou žen. Vychází pouze ze skutečnosti, že se z pozice oděvní návrhářky v rámci své tvorby soustředím většinou na ženy, a to nejen jako na cílovou skupinu klientek, ale také jako na zdroj inspirace v rámci procesu tvorby.

Hlavní otázkou, kterou se v rámci své diplomové práce budu zabývat, je **vzájemné propojení oděvu a lidské identity**. (Identity lidského psyché i identity těla, jelikož tyto dvě na první pohled možná zcela nejednotné identity tvoří lidskou osobnost a nelze je oddělit, a to ani prakticky, ani teoreticky. Na tom se naštěstí již dnes shodují jak specialisté v oboru fyziologie těla a interní medicíny, tak specialisté v oboru psychiatrie, psychologie a dalších interdisciplinárních oborů, které se vzájemnou provázaností těla a psyché zabývají.)

Ve své práci si nekladu za cíl najít exaktní vědecké praktické či teoretické odpovědi na několik základních otázek, které si pokládám. Snažím se pouze poukázat na skutečnost, že filozofie módy, která mohla být v minulosti opomíjena jako něco povrchního – neboť tak byla móda ještě donedávna vnímána –,dnes již zcela odůvodněně patří mezi oblasti, které spoluvytvářejí psychologické, kulturní, antropologické, sociologické, osobnostní, umělecké, ekonomické, politické, náboženské i sociální rysy moderní i postmoderní společnosti v kontextu lidstva.

V oblasti oděvní tvorby se aktivně pohybuji již řadu let. V rámci své tvorby, při níž jako zásadní nutnost pociťuji právě hledání odpovědí na otázky, kterých se ve své práci dotýkám, jsem musela dospět k tomu, že vědomá a cílená oděvní tvorba, kterou vnímám jako nedílnou součást již uvedených kontextů lidské osobnosti a moderní společnosti jako takové, se bez hledání odpovědí na tyto základní otázky neobejde, neboť bez nich, anebo alespoň bez pokusu na ně nalézt odpověď či množinu odpovědí, které kombinatoricky přinášejí řadu možných postojů, jak k těmto otázkám přistupovat, bude opravdu pouze zůstat na povrchu a nepohne se nikam jinam než k esteticky a subjektivně zaměřenému

výběru vhodných textilních materiálů a dezénů, k hledání nového tvarosloví, k technicky a technologicky novým řešením. Jinými slovy, bez pokusů nacházet možné odpovědi a vyhodnocovat je v souvislostech mnohem širších, než jsou souvislosti estetické, řemeslné, umělecké a technické, zůstane oděvní tvorba na povrchu bez ohledu na to, že se jí nabízí mnohem hlubší a zásadnější místo v rámci procesu hledání lidské identity, identity lidstva a lidského společenství.

Potřeba pokusit se ve své diplomové práci nacházet otázky, které s módou a módní oděvní tvorbou na první pohled souvisejí jen částečně, vychází také z historicky společenského postavení naší země. Musí se vyrovnávat s dlouholetou komunistickou minulostí, která módu jako buržoazní přežitek a zcela nepřínosnou záležitost, již nelze brát vážně a která je doménou homosexuálů či lehkých žen, nejenže odsouvala na vedlejší a podřadnou kolej, ale dokonce ji veřejně a dlouhodobě potírala celou řadou aktivních opatření. Módou sice pohrdala, ale zároveň zcela jasně dávala najevo, jak velkou důležitost přikládá individuálním projevům odlišného chápání módy, a tyto na celospolečenské úrovni potlačovala, penalizovala a pranýřovala jako společensky i lidsky nebezpečné.

Ve své diplomové práci, jak jsem již uvedla, nebudu nabízet konečná vědecká ani teoretická řešení. Pokusím se však o jasné vyjádření svých postojů v návaznosti na otázky, které si budu klást, a o materiální a umělecké ztvárnění těchto odpovědí v rámci projektu, kterým je kolekce vznikající v těsné blízkosti řady terminologicky velmi obtížně definovatelných pojmů, jež jsou však pro módní tvorbu stejně zásadní jako jednotlivé části této kolekce pro vyjádření mého jednoznačného postoje k těmto otázkám.

Základní postuláty:

1. Móda a oděv jsou přímým pokračováním těla.
2. Oděv přepisuje tělo, dává mu jiné tvary a jiný výraz.
3. Oděv by se neměl podřizovat tělu, ale tělo oděvu. (Elsa Schiaparelli)
4. Nahá kůže se v módě stala ústředním tématem.
5. Tělo je módou tvarováno, není o nic přirozenější než oděv.
6. Neexistuje univerzálně všeplatný ideál krásy.
7. Móda je důkazem lidského impulsu přiblížit tělo iluzivnímu nedosažitelnému ideálu.
8. Oděv se často prezentuje jako převlek.
9. Neexistuje nic takového jako pravá/skutečná přirozenost.
10. Oděv dává člověku/lidem antropologickou (rasa, původ, kultura), sociální a náboženskou identitu. (Mario Perniola)
11. Styl je fyziognomie ducha. (Arthur Schopenhauer)
12. Kůže je v módě. (Jennifer Saunders)
13. Věřím v plastickou chirurgii. (Andy Warhol)

(Svendsen, L., *Fashion A Philosophy*, London: Reaktion Books, 2006)

I TEORETICKÁ ČÁST

1 Metodika práce

V této kapitole bych ráda stručně popsala metodiku svého postupu při vypracování své magisterské práce.

Ráda bych zdůraznila, že moje cesta nebyla jednoduchá, nebyla otázkou několika měsíců, ale roků. Byla to cesta, která začala potřebou nalézt přesnější formulaci původně pouze intuitivně nastíněných otázek a témat, která mě hluboce zajímají. Současně musím zdůraznit, že cílem konečné podoby této práce bylo zhmotnění a definování původně intuitivních postojů a popisů, podložení těchto postojů argumenty, které se zakládají na definicích, přesně položených otázkách (a to i v případě, že jednoznačnou odpověď nelze nalézt).

Finálním cílem mé práce bylo propojit teoretickou formulaci těchto definic a otázek (v rámci historického a teoreticky platného kontextu) s uměleckým oděvním projektem – výstupem, který by naopak přinesl jednoznačnou odpověď na tyto otázky ve formě vize zhmotněné do kolekce, jež by představovala zásadní základní kámen něčeho, co lze nazvat jádrem mého tvůrčího kontinua.

Ve fázi kompilace podkladů mi velmi pomohly rozsáhlé každodenní zkušenosti z oblasti módní tvorby, v rámci kterých jsem denně nucena, ač nepřímo, řešit v praxi (ve styku se svými zákazníky) otázky polarit oděvů, otázky stírání nebo neexistence této polarit u jednotlivých kousků oděvů.

Dalším důležitým bodem souvisejícím s metodikou práce bylo rozhodnutí skutečně podrobně definovat jednotlivé základní pojmy, a vůbec všechny stěžejní části oděvů, koncepce, abstraktní, ale i konkrétní body, které tvoří kostru této práce. Metodicky totiž definice pojmů pomohla vytvořit vymežující rámec práce, a to tak, že práce vytvořená metodou kompilace a následné analýzy si udržuje jednotnou strukturu, i když obsahuje jak přísně objektivní, tak subjektivní a zcela osobní východiska řešení.

Fáze kompilace byla vystřídána fází analytickou, jelikož jsem k jednotlivým pojmům musela přiřadit také stručnou analýzu dopadu a jejich působení.

Ve své práci jsem se bohužel velmi často musela opírat o cizojazyčné zdroje, neboť potřebná literatura není v českém jazyce dostupná (viz seznam použité literatury). Zde jsem nejdříve ve fázi přípravy shromáždila potřebné zdroje, ale pro potřeby práce jsem využila také služeb profesionální překladatelky, jelikož má středně pokročilá znalost angličtiny je dostačující, abych zdroje správně pochopila a zpracovala, správná formulace výstupu pro potřeby přímé citace však již byla možná pouze se znalostí techniky překladu.

Celá diplomová práce se kromě otázek spojených s vlivem módy na fyzickou a psychickou identitu jedince – s vlivem módy na lidské tělo ve vztahu k jeho hranicím – zaměřovala také na otázku polaritu oděvu a v průběhu práce jsem se rozhodla tuto ještě v závěru (ve kterém argumentuji neexistencí skutečné identity jedince a stíráním polaritu oděvu ve vztahu k pohlavím) doplnit o matematické ztvárnění vztahu mezi jednotlivými veličinami, které spoluvytvářejí konečnou polaritu oděvu (nebo její absenci).

Na závěr bych chtěla podotknout, že na řadě míst své diplomové práce jsem se rozhodla opomíjet rigidní pravidla českého pravopisu týkající se interpunkce a členění textu. Činím tak vědomě s cílem umožnit textu, aby vyvolával dojem, který přesněji odráží tok myšlenek, jenž probíhal bez interpunkce, často bez zřetelného ukončení jedné myšlenky, kdy se plynule přelila v druhou.

Dalším rozhodnutím v rámci metodiky uplatňované při zpracovávání této práce bylo ponechání anglického názvosloví v textu práce, a to zejména v situacích, kdy český překlad zdrojové literatury neexistuje, a tam, kde zřetelně chybí výstižný překlad pojmu do českého jazyka (showroom, styling atd.). Na mnoha místech také v rámci definic používám historické odkazy na původní cizojazyčné názvosloví. Zastávám názor, že takovýto postup pomáhá uchopení daného pojmu vycházejícího z jeho původní, historické podstaty.

Jsem přesvědčena, že takovýto přístup je z hlediska dynamiky textu, u nějž jsem chtěla vytvořit pocitový soulad s obrazovou částí práce a s kolekcí, v případě mé diplomové práce nevyhnutelný.

Tímto také děkuji odborným čtenářům mé práce za porozumění a shovívavost při hodnocení uvedených aspektů.

2 Definice stěžejních pojmů

Ve své práci pokládám za zásadní snahu přistupovat k otázkám módy, těla a lidské identity způsobem analytickým. Je mi jasné, že módu a módní tvorbu nelze pokládat za vědu, lze však pomocí obecně platných definic stěžejních pojmů zajistit názorovou a kontextovou kontinuitu této studie.

Proto jsem se rozhodla ve vztahu k předmětu svého zkoumání definovat alespoň základní pojmy, které se v mé práci budou opakovaně vyskytovat a se kterými budu pracovat.

Při výběru definic jsem se omezila na profesně a odborně uznávané zdroje. Jako nejvhodnější se zdála být pro účely mé diplomové práce celonárodní lexikální databáze Ústavu pro jazyk český, ale také Slovník cizích slov vydavatelství ABZ.¹ V některých případech jsem však pro uspokojivou definici musela sáhnout do odborné literatury.

Ukázalo se, že pro potřeby mé práce je nutné definovat alespoň následující terminologii:

- **Osobnost:** -i f., souhrn vlastností typických pro osobu, obvykle po stránce duševní, svéráznost osoby, individualita, je individuální spojení biologických, psychologických a sociálních aspektů každého jedince, utvářena ve vztazích mezi lidmi, prostředím a společností.
- **Tělo:** -a n., hmotná část živých bytostí, celek fyzického ustrojení organismu, tělesná stránka člověka, *soma corpus humanus* – soubor orgánů a orgánových soustav člověka.
- **Oděv:** (někde též oblečení, odívání, oblékání, šat) je základním klíčem ke kultuře, třídní příslušnosti, osobnosti a náboženskému vyznání, projevem vlastního já.²

Označení pro výrobek nebo sadu výrobků z tkanin, látek, kůže, umělých hmot a dalších materiálů, které lidé používají pro ochranu nebo okrasu svého těla. Specifickým druhem oděvu jsou boty.

Účel a funkce:

- ochrana těla před klimatickými vlivy
- zakrytí nahoty
- hygienický doplněk³
- okrasa, zkrášlující funkce oděvu je archetypální funkce módy,⁴ která byla totálně zpochybněna ve 20. století
- ekonomická a komerční funkce
- estetická funkce spojená s erotickou
- společenská, reprezentační funkce⁵

• **Móda:** móda je sociálně-psychologický fenomén, jenž ovlivňuje různé lidské aktivity a myšlení. V přeneseném významu slova je móda obliba, zvyklost, obyčej, a to ve všech oblastech lidského chování.

Móda je obecná forma, která působí ve společenském celku. Móda nás obklopuje.

Určující působení módy: pomíjivost, svůdnost a marginální odlišení.⁶

• **Psýché:** duševno, psychika, mysl, vnitřní svět, duševno, souhrn duševních vlastností, procesů a stavů, vnitřní svět člověka.

• **Lidské (bytostné) já:** (též: Já, Ego) pojem označující v analytické psychologii archetyp psychické celosti a středu, odraz vlastní osobnosti v individuálním vědomí jedince, sebepojetí, sebevědomí, obraz o sobě samém.⁷

• **Hranice těla:** faktory, indikující omezení nebo hranice lidského jedince, jež mohou přesahovat skutečnou tělesnou stránku člověka a mohou být umístěny v jeho osobnostním prostoru. Ten antropolog Edward T. Hall definoval jako prostor, který jednotlivec (tato definice platí i pro některé druhy zvířat) zcela subjektivně vnímá jako fyzickou vzdálenost mezi svým tělem a osobností a tělem a osobností jiného jedince, kterou ještě pokládá za něco, co je jeho součástí, co mu výlučně náleží.⁸

• **Porucha osobnosti:** soubor trvalých povahových odchylek vytvářející nevyváženou a nenormální osobnost, u níž jsou některé její složky příliš zdůrazněny a jiné potlačeny.

• **Pravá/skutečná identita:** objektivní identita jednotlivce, jeho vlastnosti a soubor faktorů, které reprezentují to, jak je jedinec vnímán okolím v souladu s tím, jak vnímá sám sebe (viz bytostné já).

• **Přírozený/přírozenost:** podstata (řecky *fysis*, latinsky *natura*), trvalá struktura jsoucna. Stav, který je výsledkem přírody, stav bez vnějších umělých vlivů.

• **Styl:** (z lat. *stylus*, rydlo, sloh) označuje specifický způsob projevu nebo užití. Znamená určitý jednotný ráz. Zpravidla se pod pojmem styl rozumí spíše jednotící individuální, subjektivní výraz. V jazyce je však stylistika naukou o slovním a písemném vyjadřování obecně. Umělecký sloh pak značí konkrétní jednotu výrazových a strukturálních prvků ve smyslu nadindividuálním, jako svéráz doby, epochy.⁹

Kombinace výrazných rysů a vlastností, které napomáhají v odlišení daného objektu od jiných, zdánlivě podobných objektů; také způsob, jak lze objekty vytvářet, vyjadřovat či tvořit, nebo vyjadřovat a projevovat sebe sama.

• **Lidská identita:** souhrn postojů a procesů, prostřednictvím kterých lidé konstruují a rekonstruují sami sebe a svou příslušnost k sociálním či jiným skupinám a jevům.¹⁰

3 Formulace základních otázek

Jaká je role oděvu ve vztahu k lidské identitě?

Kde jsou hranice módy a kde jsou hranice těla?

Existuje průnik mezi hranicemi módy a těla?

Jestliže ano, tak za jakých okolností? Jak, kdy a kde?

Jestliže ne, je možná symbióza?

Jestliže ano, tak jaká?

Jestliže tato symbióza není možná, znamená to, že tělo a oděv jsou ve vzájemném rozporu?

Jak tuto skutečnost řešit?

Jak zajistit, aby oděv lidskou identitu podporoval, zdůrazňoval a pomohl ji najít a aby na ni neměl ničivý vliv, aby ji nerozkládal, zejména s ohledem na současnou civilizaci a vliv komerce?

Je to špatné, když někdo používá oděv k zamaskování své vlastní identity?

Existuje vůbec pravá skutečná identita?

Jestliže ano, je tato identita pouze identitou těla? Nebo nelze mluvit pouze o identitě těla a musíme mluvit o identitě osoby, která je za každých okolností nějakou harmonií nebo disharmonií přesto spojením identity těla a ducha?

Jestliže ano, jak na tuto skutečnost působí oděv, jaký má na ni vliv?

Jestliže ne, jaká je tedy role oděvu vzhledem k existenci nebo neexistenci skutečné identity lidské osoby?

3.1 Co je to móda? Souvisí a souvisela móda vždy s oděvem?

Souvisí móda s identitou? Jak tuto identitu přetváří, mění nebo pomáhá nalézt?

Jaká je funkce módy v postmoderní společnosti?

Móda (z francouzského *móde*, které vzniklo z latinského *módus* – míra, vzhled, způsob, pravidlo, předpis) je aktuálně upřednostňovaný způsob, jak se některé věci dělají nebo používají.

Tento způsob použití nebo řešení není trvalý, ale v čase se mění. S módou je tak spojen určitý duch doby, dobová obliba. Nejčastěji je pojem móda spojen s oblékáním, kde popisuje v daném období upřednostňovaný vzhled oděvu, úpravu vlasů a úpravu zevnějšku obecně.

Móda byla dlouho vnímána jako krátkodechý a povrchní společenský jev, který byl především předmětem kritiky. Móda je neracionální zátěž výroby i spotřeby.¹¹ (Bohuslav Brouk)

Móda ale především označuje určitý stav společnosti, který se vyznačuje zvláště krátkou životností a více či méně překvapivými zvraty. Nelze však pochybovat o tom, že až do 19. a 20. století s největší zřejmostí ztělesňovalo proces módy odívání. Po celé toto dlouhé období zabírala doména vnějšího vzhledu v dějinách módy klíčové místo. Neexistuje žádná teorie nebo historie módy, která by si kladla vnější vzhled za východisko a ústřední bod zkoumání. Odívání zahrnuje všechny nejvýznamnější rysy problému, a tvoří proto vhodnou oblast ke zkoumání podstaty systému módy.

Móda je svět vnějšího zdání – archetypální pól módy v aristokratickém věku.¹²

V dějinách módy hrály hlavní roli moderní kulturní hodnoty a významy, které povyšují nad ostatní hodnoty především novost a vyjádření lidské individuality. Právě ony umožnily zrod a prosazení systému módy v pozdním středověku.

V 17. století móda tedy znamenala především způsob života, a teprve přeneseně způsob oblékání, *móde de vie* – způsob života. Móda diktuje, co se má správně dělat, co se říkat, co se nosí a také potřebuje své arbitry (Ludvík XIV., Brummel, Baudelaire).

Dnes se již téměř nemluví o předmětu módy, ale používá se výraz produkt.

Organizovaný chaos, neustálé proměny, výnosné spojení náhody a nutnosti, umění a průmyslu, i potřeby obléci se a zároveň tak vyjádřit svůj postoj, nemůže mít souvislé dějiny – snad jen dějiny kostýmu, které ale nejsou úplně totožné s dějinami módy.

Móda vždy odráží společenské procesy. K zásadní změně odívání dochází teprve tehdy, je-li nutná vzhledem k vnějším vlivům.

Otázka hledání vlastní osobnostní identity je otázkou novověku, móda ve formě uceleného systému je také, jak již bylo řečeno, záležitostí novodobých dějin, tajemství módy spočívá v ojedinělosti tohoto fenoménu, ve vzniku a ustavení její vlády v moderním západním světě a nikde jinde.¹³

V dnešní postmoderní společnosti móda již předstihla ducha doby a není jen pouhým zrcadlem, nýbrž i křišťálovou koulí. Móda má díky svému přímému spojení s médii možnost neobyčejně rychle odrážet společenské procesy, i takové, které vznikají v menšinových skupinách. Od okamžiku, kdy je móda předána veřejnosti, s ní veřejnost něco provádí. Každý jedinec v daném okamžiku reaguje.

To znamená, že když návrhář předkládá novou myšlenku, říká více, než ví. A nikdy neví, zda to bude skutečně fungovat. To je jedna ze silných stránek módy.

A právě to ji ve 20. století činilo tak zajímavou pro všechny ostatní oblasti umění. Její jedinečné postavení, toto přímé spojení s médii a s veřejným zájmem, vytvořilo mnoho styčných bodů s filmem, literaturou a uměním. Katalyzátorem přitom byla často móda, což je vlastně nečekané, bereme-li v úvahu tradiční hierarchii druhů umění. Ale člověk chce definovat sám sebe a k tomu se mu móda hodí.¹⁴

3.1.1 Historický exkurz

Od poloviny 14. století do poloviny 19. století – tzv. aristokratické stadium

Móda již projevuje své nejcharakterističtější společenské a estetické rysy uvnitř velmi omezených skupin. Jedná se o nástupní období módy, během něhož se zrychlený rytmus frivolit a vlada fantazií systematicky a trvale prosadily.

Koncem středověku lze rozpoznat skutečnou strukturu módy, módu jakožto systém s neustálými změnami. Změny podoby se stávají světskou hodnotou, fantazie uplatňuje své vynálezy a výstřednosti ve vyšší společnosti, nestálost forem a ozdob se z výjimky mění v neustálé pravidlo.

Zrodila se móda.

Móda především označuje určitý stav společnosti, který se vyznačuje zvláště krátkou životností a více či méně překvapivými zvraty. Proces módy však obsadil v různé míře a v různém čase i další oblasti – nábytek a dekorativní předměty, jazyk a mluvu, společenské způsoby, vkus a myšlenky, umělce a kulturní výtvořy.

V odívání (v této viditelné sféře!) se uplatnila s největším ohlasem a radikalitou.¹⁵

Od poloviny 19. století do šedesátých let 20. století – tzv. móda jednoho sta let, móda v moderním smyslu

Móda v moderním smyslu slova se zrodila v průběhu druhé poloviny 19. století.

Objevil se doposud neznámý systém výroby a šíření, který se udržel po dobu jednoho sta let. Navzdory technickému pokroku i neustálým stylistickým zvrátům a „revolucím“ móda neunikla tomu, co bychom mohli nazvat dlouhodobou strukturou. Od poloviny 19. století až do šedesátých let 20. století (do doby, kdy systém začíná dostávat trhliny a postupně se mění) móda spočívá na stabilní organizaci (historický fenomén).

Móda jednoho sta let je první fáze v dějinách moderní módy – fáze hrdinská a vznešená, zakládající fáze, která nastolila nové uspořádání pomíjivosti a novou logiku moci – demokratická revoluce.¹⁶

Moderní móda

Moderní móda se vytváří kolem dvou nových typů výroby. Tyto typy výroby se ostře liší svými cíli a metodami, svými výrobky a prestiží. Na jedné straně stojí haute couture, na druhé průmyslová konfekce. Toto jsou dva hlavní směry módy v období století, ale tato struktura se víceméně zachovává až do současnosti.

Bipolární systém – na jedné straně stvoření přepychu a zabránění laciné výrobě, na druhé straně průmyslová reprodukce.

Současná móda se prezentuje diferenciací (ve vztahu k technologiím, ceně, renomé i cílům, jak to vyhovuje společnosti, která je sama rozdělena odlišnými aspiracemi).

Oba póly nevznikly zcela současně. Průmyslová konfekce předcházela nástupu haute couture. Počátkem dvacátých let 19. století se začíná prosazovat průmyslová konfekce, kolem roku 1840 vrcholí její skutečný rozkvět – ještě než vstoupí do věku mechanizace, kterou roku 1860 umožnil šicí stroj.

Podzim 1857–zima 1858: Charles-Frédéric Worth zakládá v Paříži vlastní krejčovský dům, první v řadě haute couture. Worth v přepychových salonech svého domu poprvé nabízí zákazníkům nevidané, předem připravené a často obměňované modely. Tuto revoluci v tvůrčím procesu doprovází zásadní inovace v komerčním uplatnění módy, jejímž původcem je opět Worth: modely jsou předváděny mladými ženami, budoucími manekýnami, v této době zvanými „sosies“ (dvojnice). Díky Worthovu podnětu móda vstupuje do moderní doby, stává se tvůrčím podnikem, ale také záležitostí reklamní podívané.¹⁷

Od šedesátých let 20. století do současnosti – tzv. otevřená móda a následně dovršená móda – postmoderní

Organizační, společenské a kulturní změny rozbořily předchozí stavbu do té míry, že lze právem hovořit o novém stadiu v dějinách moderní módy.

Ve své podstatě tato druhá fáze moderní módy rozvíjí a zobecňuje to, co móda předchozího stoletého období nastolila: byrokratickou produkci řízenou profesionálními tvůrci, sériovou průmyslovou logiku, sezonní kolekce a přehlídky manekýnek s

reklamními cíli. Tato ohromná organizační návaznost však nevylučuje stejně zásadní rozpad systému. Zhroutila se jednotná hierarchizovaná konfigurace.

Společenský a individuální význam módy se změnil stejně jako záliby a chování lidí.

Nástup nového systému ale v žádném případě neoznačuje historický zlom zbavený svazků s minulostí.

Otázkou je, kde móda začíná a kde končí v době exploze spotřeby a médií, reklamy a masových zábav. Exploze módy již nemá žádné epicentrum, není výsadou společenské elity. Všechny vrstvy jsou unášeny opilostí ze změny a podléhají vládě módy.

Jedná se o věk „dovršené módy“, o rozšíření jejího vlivu na další a další oblasti života.

Nepředstavuje již specifický a okrajový sektor, nýbrž obecnou formu.

Móda nás obklopuje.

Skoro všude a stále více se uplatňuje její trojí určující působení – pomíjivost, svůdnost a odlišení. Móda již není jen přepychový vzhled a nadbytek, nýbrž splývá se zmiňovaným trojčlenným procesem, který zásadně mění půdorys našich společností – rozpouštějí se velké prorocké vize, rozpadají se tradiční formy společenského styku.¹⁸

Od šedesátých let je povědomí o společnosti řízené procesem módy přítomno u všech teoretiků, kteří se zajímají o modernost. Kritikové zavrhuje a odsuzují nadvládu módy a zůstávají slepí k faktu, že radikálně odmítavý postoj se sám stal módou.¹⁹

3.2 Osobnostní identita a tělo

3.2.1 Existuje pravá/skutečná identita těla, nebo pouze identita osobnosti

(těla a vlastního já)? Pokud ano, jak ji oděv ovlivňuje? Pokud ne, jaká je role oděvu?

Je oděv nutný pro nalezení lidské identity?

Lze pozorovat, jak se tělo ve zvýšené míře stává klíčovým k pochopení vlastní identity jedince. Je tvarování naší vlastní identity v postmoderní době v zásadním smyslu slova projektem těla?

Vlastní ego se z velké části konstituuje přes prezentaci těla.

Tento vztah můžeme pozorovat v řadě postupů s celou řadou praktik, jako například askeze nebo držení diet, jež dříve měly ve značné míře zcela duchovní účel, ale dnes většinou výhradně souvisejí s tvarováním těla.

Aristokracie v helénské kultuře prosazovala střídmost v přijímání potravy, což mělo souviset nebo poukázat na vlastnosti jako sebekázeň a sebekontrola.

Podobným způsobem stál v centru pozornosti středověké křesťanské kultury půst, jenž měl poukázat na skutečnost, že duch je silnější než tělo.

Základním rozdílem však bylo, že tyto praxe do tak velké míry nesouvisely s tělem samotným, s tělem v oddělení od psýché, duše; spíše souvisely s duší a duchem a tělo bylo bráno jako schránka pro tuto duši.

Až v pozdně viktoriánském období (19. století) se lidé začali snažit pomocí diet dosáhnout estetického ideálu.

Touha a trend tvarovat tělo, a ne ducha, se od viktoriánského období nezměnil.

Jde-li o tradiční dualismus mezi duchem (psýché) a tělem, který lze nalézt v Platónových a křesťanských tradicích, tak identita těla bude s odvoláním na tyto tradice relativně nedůležitá, protože identita v těchto dobách a v těchto filozofiích primárně souvisela s duší a duchem, a ne s tělem.

Avšak stále více se tělo stává středem a středobodem v souvislosti s tvarováním lidské identity.

Jean Baudrillard píše, že tělo má nad duchem nadvládu nejenom morální, ale i ideologickou v roli předmětu spasení.

Oscar Wilde tvrdí: Chcete-li být středověkým, musíte nemít tělo, a když chcete být skutečně moderním, nesmíte mít duši a ducha.²⁰

Tělo se stalo něčím privilegovaným, stalo se předmětem módy.

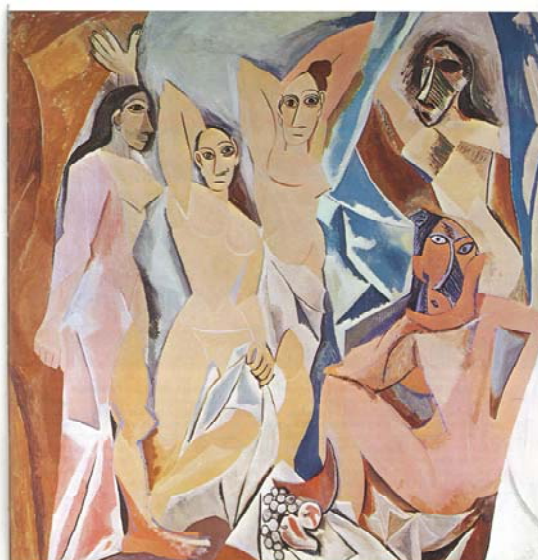
Dalo by se říct, že tělo se stalo něčím jakoby plastickým, co lze měnit a tvarovat dle dobové normy, módy a trendů.

Tělu lze vepsat cokoli.

Jak již Hegel zdůraznil, tělo a oděv jsou velmi výraznými znaky a musí jim být dovoleno, aby se svobodně rozvíjely.

Potřebou těla je oděv, což bylo následně vyvráceno objektivizací oděvu.²¹

Moderní průzkum těla a jeho identity lze vyložit pomocí Picassova obrazu Avignonské slečny (1906–1907) a kubistické tvorby, kde pomocí deformace mohou tvary lidského těla podkrýt svůj skrytý rozměr, novou horizontalitu vnímání: jsou výzvou k nahlédnutí za tělesný povrch, za jednostrannost jediného zorného úhlu. Kubismus otevřel cestu, jejímž cílem bylo „rozbití vnějšího tvaru, aby se změnila příliš snadno rozpoznatelná identita“.²²



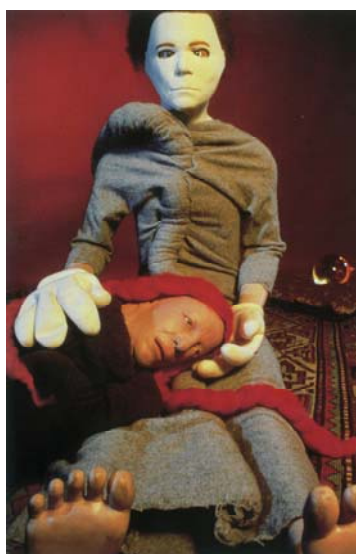
Obr. 1 Avignonské slečny, Pablo Picasso

3.2.2 Existuje pouze jedna jediná identita osobnosti? Existuje vůbec v dnešní postmoderní době něco jako identita osobnosti? Oděv jako maska bez masky? Oděv a tělo jako identita bez identity?

Současný německý filozof a estetik W. Welsch dokládá v eseji nazvaném *Identita na přechodu*, jak umělecká postmoderna dokáže vyjádřit tělesnou proměnu identity. Na fotografii Cindy Sherman *Bez názvu* (1984) můžeme vidět osobu s jejími problémy, s příznakem depersonalizace, jež se v mysli vzdaluje sobě samé. Výraz tváře má v sobě něco z masky. Zdá se, jako by v jejích rysech už téměř nepulzovala žádná duše, jež se klasicky pokládala za oživující princip jako takový. Oči působí jako černé otvory v masce.

Cindy Sherman neznázorňuje výraz jedné identické osoby. Jde spíše o iritující a pronikavou diagnózu, že tu v podstatě není žádná identita. Sherman ukazuje pozitivní možnosti nového chápání identity, jež už nejsou vázány na identitu osoby. Předvádí, jak jeden a týž člověk může přijímat a ztělesňovat nejrozličnější identity. Nejde o zdánlivou, vnější variantnost známé tváře, ale o autentickou tvorbu identity osoby, jež jako taková je zcela neznámá. Sherman experimentuje se svým tělem, jemuž dává pokaždé jiné oblečení, ale i výraz tváře a gesta, zachycuje je v odlišné pozici. Totéž tělo se stává vždy znovu jinou osobností a tvoří nové identity (totožnosti). Nejde tedy již o současnost různých pohledů na tutéž identitu, jakou nabízel kubismus, ale o existenci různých identit vázaných na jeden předmět, jímž je tu určité tělo.

Ani u obličeje nelze rozpoznat, že je vlastně týž. I v tomto smyslu usiluje postmoderní umění o přesah za vizualitu, u vnímání těla radikálně poukazuje k pluralitě jeho vlastních horizontů. Nepředstírají se zde pouze pečlivě ztvárněné a odlišené divadelní role jedné a téže herečky, nýbrž životní pluralita. Lze namítnout, že takové roztříštění osobnosti do mnoha identit je chorobným stavem, patologií. Touhle námitkou začíná diskuze zvažující, nakolik je pro život přijatelná postmoderní výzva, abychom se naučili s takovými jevy žít a za patologii je nepokládali.²³



*Obr. 2
fotografie Cindy Sherman*

Dnešní móda a oděv se často prezentují jako převlek, jako něco, co potlačuje přirozenost. Lars Svendsen si s tím dovoluje nesouhlasit a argumentuje tím, že dnes již nic jako podstata, skutečná přirozenost, neexistuje.

3.2.2.1 Naše tělo je mapou naší moci a identity

Our bodies; ourselves; bodies are maps of power and identity.²⁴ Donna Haraway

Hranice těla v rámci antropologické, sociální a fyziologické funkce posouvá nejen plastická chirurgie, hormonální terapie, společensky mnohem rozšířenější akceptace genderových odchylek (transvestitismus a transsexualismus), ale například i dnes již lékařsky zcela běžná terapie fertilitních problémů za pomoci takzvané náhradní matky, kdy je embryo (genetický materiál biologických rodičů, odebraný a zpracovaný v laboratoři) implantováno do dělohy náhradní matky, která plod donosí, porodí a poté předá opět biologické matce. Která z nich je matkou; jsou snad matky obě?

Kde končí tělo a identita jedné a začíná tělo a identita druhé matky? Je tohle přirozené? Lze to akceptovat? Nebo to přirozené není a musím se pomalu dokázat zříct pojmu přirozenost jako takového? Zůstává v současné moderní a postmoderní civilizaci „přirozenost“ pouze obsahově prázdným pojmem, který se postupně ztrácí? Podobnou gradaci by mohla mít celá řada otázek, které postmoderní společnost nastolila, jelikož lze bezesporu říci, že přirozenost tak, jak byla sociálně, antropologicky, filozoficky i jinak vnímána, zanikla, nebo změnila svou podstatu od základu. A to i s ohledem na adjektivum „přirozený“, které je definováno jako stav, jenž je výsledkem přírody, stav bez vnějších umělých vlivů.

Matka, která nosí dítě, k němuž není geneticky nijak připoutána, na druhé straně matka, která dítě koupí od jiné ženy navzdory tomu, že dítě zplodila se svým partnerem. Nový život vzniká v podmínkách zcela nepřirozených a bude tyto pokládat za přirozené, tělo, osobnost, člověk, který bude mít chápání a vnímání pojmu těla, hranic těla a i vnímání pojmu matky ve zcela jiné rovině. Vždyť „matka“, která jej přivedla na svět, je zcela přesvědčena, že toto „dítě“ není „její“, že s ním „nijak nesouvisí“, že „není jeho matkou“.

Závěr: Hranice těla se posouvají, nesouvisejí už dávno s fyziologickými hranicemi těla, jsou mnohem komplikovanější entitou, mnohem složitějším prvkem, pojmem, faktorem, jsou zkrátka něčím, co nelze definovat bez subjektivních detailů okolností dané situace.

3.2.3 Jak zajistit, aby oděv lidskou identitu (identitu jednotlivce) podpořil nebo mu ji pomohl najít a aby na ni neměl destruktivní vliv?

3.2.3.1 *Destruktivní vliv oděvu Móda obsahuje dvojaké zaměření:*

- sociální asimilace, adaptace a tendence k uniformitě (sociální adaptace související se společenským postavením, komercializací módy, sociální asimilace v různých kulturních prostředích)
- společenské diferencování a distancování

Módou se člověk zařazuje do určité skupiny tím, že se hlásí k jejímu momentálnímu vkusu, čímž se také odlišuje od jiných okruhů lidí a vyznačuje svůj odstup od jejich hodnot. Například teenager splňující mezi svými vrstevníky právě uznávaný způsob oblečení i celkové úpravy je jimi vnímán pozitivně, je „mezi svými“. Tohle celkové vnímání je estetickým přijetím. A touže automatikou vjemové informace je naopak vyloučen ten, kdo by zjevně zaostával nebo ignoroval módní trend (nastane estetické odmítnutí). V současné době je ostatně i tento trend sám více vnitřně diferencován. Na druhé straně se dnes situace komplikuje také tím, že se obecně a do jisté míry bezděčně ujala idolizace mládeže (spjatá s širšími příčinami: rychlý vývoj společnosti, techniky, vědění, snadnější adaptace dětí a mladých při práci s počítači a internetovou komunikací).²⁵ Diferenciace ve společnosti je zároveň prolamována unifikací.

Výzkumná zpráva:

Kulturní identita, oděv a běžné psychické poruchy – vědecká studie prováděná na britských školách mezi britskými a bangladéšskými adolescenty

Tato studie, probíhající na území celého východního Londýna, dokončená v roce 2007, zkoumala vliv rozdílných kulturních identit na riziko psychických poruch mezi bangladéšskými a bílými britskými studenty. Hodnocena byla kulturní identita žáků základních škol ve věku 11–14 let ve vztahu k jejich preferencím v oblasti volby a výběru přátel a oděvu – zda volí přátele a oděv vlastní kulturní skupiny, nebo jiných kulturních skupin. Žáci byli klasifikováni do skupin buďto jako tradiční (volí přátele i oděv vlastní kulturní skupiny), integrovaní (preferenci vyvážené), asimilovaní (volí přátele i oděv převládající kulturní skupiny) nebo marginální (preferenci volby přátel a oděvu byly nevyvážené a nevyhovující).

Následně byla provedena analýza kulturní identity jednotlivých skupin a jejich vlivů na pozdější psychické problémy nebo psychické zdraví jednotlivců.

Na rozdíl od výběru přátel, kde ani po dlouhodobém pozorování nebyl zjištěn vliv preferencí v závislosti na kulturní skupině na pozdější mentální zdraví kontrolních jedinců, tomu bylo u volby oděvu naopak. Bangladéští žáci, kteří preferovali oděv své vlastní kulturní skupiny (tradiční oděv), měli mnohem nižší pravděpodobnost výskytu psychických problémů a poruch ve srovnání s bangladéšskými žáky, kteří měli rovnocennou preferenci pro oděv své i cizí kulturní skupiny (integrovaná skupina). U bangladéšských studentů, kteří měli preference v rámci asimilované skupiny (jednoznačně preferovali oděv jiné kulturní skupiny) bylo riziko výskytu psychických poruch o něco nižší než u skupiny integrované, ale potvrdilo se.

Závěr: Kulturní identita vyjádřená volbou oděvu jednoznačně ovlivňuje psychické zdraví jedince, dopad se liší zejména v závislosti na pohlaví a etnické příslušnosti daného jedince.²⁶

(K. Bhui, Y. Khatib, R. Viner, E. Klineberg, C. Clark, J. Head, S. Stansfeld, Centre for Psychiatry, Barts & The London, University College London, London, UK)

Narcis = nulové sociálně

Narcismus se stal jedním z hlavních témat západní kultury.

Nástup (neo)narcismu na intelektuální scéně nebyl jen záležitostí módy a občasných karikatur; nutí nás zaregistrovat, že před našimi zraky dochází k zásadní antropologické „*mutaci*“, kterou všichni nějak, byť nejasně, pociťujeme. Nastává nové stadium individualismu: kapitalismu hedonického, kdy jedinec nabývá dosud nevídaného vztahu k sobě a ke svému tělu, k bližnímu, ke světu i k dnešní době.²⁷

Žít přítomností, jen a jen přítomností, bez ohledu na minulost a budoucnost – to je ona „*ztráta smyslu pro lidskou kontinuitu*“, ono setření pocitu sounáležitosti „s řadou po sobě jdoucích generací, vycházející z minulosti a směřující k budoucnosti“, kterým se podle C. Lasche narcistická společnost vyznačuje a z něhož vzniká.²⁸

Podobně, jako se dnes namísto chápání jinakosti bližního všichni lidé považují za identické, i tělo přestalo být vnímáno jako jinakost, jako něco materiálního a němého, a začalo být ztotožňováno s člověkem jako subjektem, s jeho osobou.

Tělo už neznamena nic zavrženého, ani pouhý stroj, nýbrž je znakem naší nejhlubší identity.

Tělo se stává prostorem, jakýmsi „*objektem i subjektem zároveň*“, kolísavou smíšeninou toho, co vnímá, a toho, co je vnímáno, jak řekl Merleau-Ponty.

Jeho hranice ustupují a začínají být nejasné. Místo objektivního těla tu máme tělo psychologické a sebeuvědomování si vlastního těla se stalo také jedním z cílů narcismu (jako příklad uveďme jógu, bioenergii a jiné praktiky).²⁹

Tělo a oděv se staly pro narcise hlavním nástrojem k nalezení vlastní identity, zpsychologizovaným činitelem, který nahradil osobní náboženství i jakoukoli životní filozofii.

Narcismus – „*nulové sociálně*“ – funguje jako nový způsob ovládnutí duší i těl, kde se jedním z ústředních prostředků ovládnutí stává i oděv.³⁰

Poruchy osobnosti související s oděvem a odíváním

Některé z těchto stavů a vzorců chování se objevují časně v průběhu individuálního vývoje jako výsledek konstitucionálních faktorů a sociálních zkušeností, jiné se získávají později v životě. Představují extrémní nebo významné odchylky od způsobů, kterými průměrný člověk v dané kultuře vnímá, myslí, cítí a zvláště utváří vztahy k druhým.

Poruchy osobnosti se liší od změny osobnosti dobou a způsobem jejich vzniku.

Zajímavé je, že v návaznosti na řadu poruch osobnosti, z nichž mnohé mají charakter závažné poruchy identity, je mezi symptomy, které jsou často jasným indikátorem přítomnosti poruchy osobnosti, kromě behaviorálních a vztahových symptomů přítomen právě charakter oděvu či celkového vzhledu osoby, postoj a přístup takovéto osoby, pravděpodobně trpící poruchou osobnosti, k oděvu.

Podíváme-li se na poruchy osobnosti v návaznosti na mezinárodní klasifikaci nemocí a přidružených zdravotních problémů MKN-10, nalezneme zde zajímavý zdroj informací.

Diagnóza F21 Schizotypální poruchy osobnosti uvádí kromě výstředního chování, poruch myšlení a afektu, které jsou podobné schizofrenním, také nápadné chování; tendenci k izolaci od společnosti, také excentrické chování projevující se mimo jiné excentrickým oděvem, celkový vzhled osoby s touto poruchou může působit neudržovaně, jednotlivé kousky oděvu se k sobě nejen „nehodí“, ale mohou být viditelně nevhodné velikosti, příliš malé či velké, dokonce značně znečištěné.

Další poruchou osobnosti, která se do značné míry může projevat zejména při svém vypuknutí změnou v přístupu k oblékání, je Narcistická porucha osobnosti (F60), která je kromě převládajících projevů přehánění a velkoleposti (ať už fantazijních či projevujících se ve skutečném chování), potřeby obdivu a výrazného nedostatku empatie na straně narušené osoby charakterizována také přehnaným až obsesivním přístupem ke svému

zevnějšku a tělesné schránce, nevhodným, provokujícím oděvem, jehož účelem je za všech okolností zajistit, aby byl nositel v centru pozornosti svého okolí.

Také mezi charakteristickými znaky diagnózy F60.4, označované jako Histrionská porucha osobnosti, nalezneme mezi hlavními indikátory a projevy této osobnostní poruchy kromě výrazných a nečekaných hraničních emočních projevů, hlubokého, pečlivě skrývaného pocitu méněcennosti, přehnaných reakcí na názory a chování okolí také přílišnou pozornost věnovanou svému zevnějšku, a to zejména oděvu a líčení, ale také velmi často sexuálně provokující a výstřední oděv a zevnějšek, nepatřičnou svůdnost ve zjevu nebo chování, nadměrné soustředění na fyzickou přitažlivost.

Oděv je v návaznosti na lidskou identitu dokonce sám o sobě symptomem osobnostní poruchy transvestitismu dvojí role (F64.1), která je definována občasným nošením šatů opačného pohlaví pro potěšení ze zkušeností dočasné příslušnosti k opačnému pohlaví, ale bez přání trvalejší změny pohlaví nebo korektivního chirurgického zásahu. Převlékání není doprovázeno sexuálním vzrušením, na rozdíl od fetišistického transvestitismu (F65.1) – nošení šatů opačného pohlaví především proto, aby se dosáhlo sexuálního vzrušení.³¹

3.3 Kde jsou hranice módy a kde jsou hranice těla? Existuje nějaký průnik?

Pokud ano, jaký, kde? Pokud ne, je symbióza možná?

3.3.1 Definice stěžejních pojmů

- **Fenomenologie:** (z řeckého *phainomenon* = jev) usiluje o popis obsahů (fenoménů) naší zkušenosti, uložených v mysli, o objevení logiky jejich životního smyslu. Jedním z jeho základních témat je lidská tělesnost.
- **Existencialismus:** filozofický směr, který se rozvinul ve 20. století, vychází z názoru, že lidskou individuální existenci nelze odvozovat z nějaké obecné lidské podstaty. Každý člověk si svou jedinečnou podstatu musí vydobýt vlastním životem, není předem nijak vymezený a je za tuto svou svobodu plně odpovědný.
- **Subjekt:** termín označující jednotlivého nositele nějaké vlastnosti nebo aktivity, samotného činitele. Pro jednu linii moderní filozofie je východiskem obsah mysli a prožitková oblast lidského subjektu.
- **Přirozený svět:** fenomenologický pojem (*Lebenswelt* = životní svět) označující běžný prožitkový obsah lidského života, který se liší od vědeckého obrazu světa, jenž vypovídá o struktuře a zákonitostech, s nimiž se v obvyklé žité realitě nesetkáváme.

3.3.2 Rámec základních vztahů

- **Vnitřní horizont těla**
- **Vnější horizonty těla** – horizont vztahu tělesnosti a věčnosti – ontogenetický horizont vnímání těla – sociálně-dějinný horizont vnímání těla = vnímání těla skrze oděv

Vidění je spjato s pohybem. Vidíme jen to, co pozorujeme. Viditelný svět a svět hybných projektů jsou totální částí téhož bytí.

Merleau-Ponty konstatuje, že tělo, pohybující se v prostoru, si nese v podvědomí jakousi pomyslnou mapu svých hybných možností.

Naše tělo je současně vidoucí a viditelné. Ten, kdo pozoruje všechny věci, dovede pozorovat i sebe sama a v tom, co vidí, může pak poznat „druhou stránku své vidoucí mohutnosti“. Vidí se jako vidoucí, dotýká se jako dotýkající, je viditelný a smyslově vnímatelný sobě samému. Je to konkrétní já, jež je sebou samým, nikoli svou průzračností jako myšlení, nýbrž je to já v důsledku konfuze, narcismu, inherentního sepětí vidoucího a viditelného, dotýkajícího se a dotýkaného, cítícího a pociťovaného – tedy já uprostřed věcí, já s tváří i zády, s minulostí i budoucností...

Moje viditelné a pohyblivé tělo je mezi věcmi, je jednou z nich jako část tkaniva světa. Jelikož se však mé tělo pohybuje a vidí, udržuje kolem sebe věci v kruhu, takže se jeví jako jeho doplněk nebo prodloužení, prostupují jeho tělesností. Lidské tělo je tu tehdy, jakmile mezi vidoucím a viděným, mezi dotýkajícím se a dotýkaným, mezi jedním a druhým okem, mezi rukou a rukou vytvoří zvláštní kontakt.

V prožitkové sféře běžného života (přirozeného světa) zakoušíme dvojakost tělesnosti: naše vlastní tělesné prožívání se doplňuje a dokonce spoluutváří nahlížením na těla druhých, kontaktem s nimi.

Pro vnímání těla ve smyslu, jak tělo vnímá samo sebe, ale i jak je vnímáno zevně, pozorovatelem, je podstatný pohyb. Tím se liší tělesnost od pouhé věcnosti, tělo od tělesa, život od neživé přírody. Tělo, bytostně spjaté s pohybem, trvale přešlapuje v horizontu své konečnosti.³²

V horizontu vlastní a cizí tělesnosti se prohlubuje utváření tělesné senzibility. Lidské tělo je probouzeno k životu dotykem, kontaktem mezi okem a okem, rukou a rukou, cítícím a pociťovaným. Druhá těla ovšem vnímám právě jen prostřednictvím zkušenosti s tělem svým, pomocí analogie. Zrcadlo analogie však mohu také obrátit: své tělo vnímám rovněž skrze druhé. Ontogeneze se nutně podílí na estetické výbavě a v případě vnímání tělesnosti je to obzvláště patrné. Podle toho, jak je kdo citlivý, probíhá více či méně dramaticky zvykání si na vlastní tělo a přijímání těla těch druhých.

Sociálně-dějinný horizont vnímání těla se uplatňuje v typu kultury a v kultuře epochy a střetávají se v něm rozdíly podle společenských vrstev i naopak unifikační, sjednocující tendence. V základních typech kultur se esteticky pozitivní ideál značně liší. To platí rovněž uvnitř určitého typu kultury v závislosti na době a sociálním okruhu (dobová gesta, způsob držení těla, chůze – není instinktivní, chůze je něco, co jsme se naučili –, a také mimika).

V takovém kontextu vystupuje další souvislost estetiky těla: spolu s estetickým ideálem nahého těla (měnícím se s dobou a sociální vrstvou, ale ve světě propojeném masmédií stále více po určitý čas unifikovaným) vnímáme tělo skrze oděv.³³

Oděv by neměl být adaptován na tělo, ale tělo by se mělo přizpůsobit a adaptovat oděvu. (Elsa Schiaparelli)

Stlačujeme si chodidla, aby se nohy dostaly do bot, které se nám líbí. Pierre Cardin (1986) a Vivienne Westwood (2000) navrhli boty, které mají podobu chodidel, aby zdůraznili ten velký rozdíl formy a tvaru mezi chodidlem a botou.

Pomocí módy se člověk snaží dostat za hranice toho, co mu bylo dáno přírodou. (Charles Baudelaire)

V estetice tělesného vzhledu a projevu se uplatňuje pomyslná hra zakrývání a odkrývání, jež rafinovaně způsobuje opak nabízeného (je známo, že náznakové zakrývání odhaluje více než nahota sama). Vědecká studie z roku 1994 (USA) prokázala, že submisivní ženy jsou mnohem častěji obětmi trestných činů, protože svým zevnějškem prokazují znaky zranitelnosti, mnohem víc se soustředí na kontrolu svého těla a pohybů, jsou oděny v oděvu, který jejich tělo zahaluje ve větším rozsahu, než zahalují svá těla dominantní ženy. Jak oděvem, tak pohybem tyto submisivní ženy mnohem méně definují hranice svého těla. Studie jednoznačně prokázala, že ženy mnohem více feminní mají mnohem definovanější hranice těla než ženy, které působí spíše androgenně.³⁴

Móda už od začátku poskytuje relativní svobodu v tvarování těla, ale tělo a oděv musejí být stále ve vzájemném dialogu, jak jsem již uvedla, neboť tvar těla výrazně ovlivňoval módu a naopak. My totiž hledáme identitu v těle a oděv/šaty jsou přímým, okamžitým pokračováním těla. A proto jsou pro nás tak důležité: jsou našemu tělu nejbližší, naše tělo uzavírají. Vnímání našeho těla je do značné míry ovlivňováno módou, která v dané době převládá.

Anne Hollander vrhla na tuto oblast trochu světla. Ve své knize *Seeing through Clothes*³⁵ demonstruje, jak portréty aktů a nahých lidí ukazují modelky, jako by byly oblečeny, i když je zcela zřejmé a jasné, že na těchto uměleckých dílech oděvy nejsou.

Na uměleckých dílech z období, kdy se často a důrazně používaly korzety, lze vidět, že se nahá lidská těla tvarují, jako by korzet měla, i když korzet absentuje, a dochází k tomu mnohem častěji, než by bylo možné vysvětlit pouhou skutečností, že korzet ovlivnil tvar těla fyziologicky.

Lze tvrdit, že to, jak vypadala forma oděvu v určitém období, ovlivňovalo tvar lidského těla.

Když se tedy nosily šaty se zdůrazněným, velmi štíhlým pasem, převládal tento tvar neboli typ postavy také na uměleckých dílech. Když se šaty stahovaly pod prsy (empírový střih), měly postavy na uměleckých dílech výrazné křivky v partiích břicha a boků.

Šaty tělo přepisují, přeformulovávají. Dávají tělu jiný tvar a výraz, a to platí nejen u těla oděného, ale také u těla neoděného. Tělo je jakoby vždy oděno. Naše vnímání těla vždy souvisí s tím, jaká se v daném období prosazuje móda, a naše vnímání módy závisí na vizuálních impulzech, které dostáváme z maleb, fotografií, uměleckých děl a jiných médií.

4 Východisko výkladu – Maison Martin Margiela

„20“ The exhibition, Antwerp, MoMu – Fashion Museum

Je třeba říci, že žádný jiný návrhář neměl větší dopad na světovou koncepci módy a na všechny systémy, které s koncepcí módy souvisejí.

Je také třeba říct, že nikdo jiný neměl takový vliv na naše názory, které se týkají módy, umění, historie, obchodu, autorství a inovace.

Martin Margiela je člověk, který představuje obrovskou výzvu pro všechny konvenční způsoby vnímání autenticity, pro všechny konvenční způsoby vnímání těla, iluze módy a toho, že tato iluze dokáže vytvořit standardizované tělo, které je vhodné pro masovou produkci oděvu.

Samozřejmě také staví na hlavu všechny konvenční názory týkající se role designéra.

Co je na něm tak neuvěřitelně zarážejícího, je bezmezná svoboda, se kterou Martin Margiela dovoluje sám sobě, aby radikálním způsobem pochyboval o všech parametrech, které módu určují a které ji definují jako uměleckou a komerční entitu, a aby tyto parametry v podstatě vymýšlel od základu. A to, co celé století platilo, tak Margiela převrací. A přece tato jeho svoboda nikdy nebyla překážkou, aby získal zcela ústřední pozici v oblasti módy a aby jeho módní dům tuto pozici zaujímal už 20 let.³⁶

Margiela, Martin (1957)

- umělec/módní návrhář, designér, teoretik
- konceptualista, dekonstruktivist
- diskrétní, neutrální, tajemný, matoucí, lakonický, citlivý a jedinečný
- viditelné švy, nepřesné obruby, řezané délky, systematická destrukce

- Anonymita
- Kolekce bez označení
- Zahalování tváří
- Oversize – nadměrná velikost – velikost bez velikostí
- Tělová barva
- Osobní šatník
- Bílá barva

Maison Martin Margiela patří do tzv. šestky antverpské školy, šestice známých návrhářů, jako jsou například Ann Demeulemeester a Dries Van Noten z Královské akademie půlmilionového města, kteří belgické módě vydobyli celosvětové uznání.

Margiela velmi kriticky reaguje na současný systém módy. Ostře se staví proměnlivosti, nestálosti, povrchnosti a hladu po senzaci, které móda přináší, odmítá být slavný. Neprezentuje svoji osobu, svoji tvář. Popírá také, že by tato skutečnost pramenila z nějaké strategie, popírá kalkul.

Margiela neposkytuje fotografie a rozhovory. S novináři komunikuje pouze prostřednictvím faxu.

„Je lepší, když je designér se svým týmem neviditelný a zviditelňuje pouze oděvy, které vytváří. Můj postoj určují osobní pocity – vyjadřujeme je tím, co tvoříme. Tak, abychom vyzvedli osobnost, ženu, její vlastní vkus.

Oproti hercům a zpěvákům nemá módní návrhář nutnost předvádět svou fyzickou osobu proto, aby vyjádřil myšlenku své práce.“

Jeho tvorbu musíme interpretovat jako jednolitě rozšířené kontinuum, kde jsou jeho myšlenky a koncepty dovedeny do extrému právě proto, aby posouvaly kreativní horizont.

Velmi výrazný výstup módního domu MMM nekritizuje metody jiných módních domů a ani se nepovyšuje nad současný design, formu komunikace a prodej módních prvků.

Na svých modelech nemá značku, jsou označeny pouze čistým štítkem.

Nebojí se prezentovat svoje starší modely předvedené již v minulých sezonách.

Recykluje.

V kolekci „Replika“ vytvořil kopie archetypálních kusů z druhé ruky, pocházejících z rozdílných stylových období. Na etiketě je uveden typ oděvu, místo a čas vzniku.

Margiela ukazuje jakoby vnitřek oděvu, jeho modely odhalují to, co móda úzkostlivě zakrývá a pokouší se zakrýt. Tato pracovní metoda, která vede ve výsledku k analýze systému a jakoby podtrhává módu, je přítomna ve všech aspektech práce módního domu MMM.

„Incognito“ (inkognito)

Strategie, filozofie „Incognito“ prezentace jednotlivých kusů i prezentace přehlídek. Modelky jsou vždy anonymní. Margiela téměř vždy zakrývá modelkám oči, jako kdyby chtěl chránit jejich identitu. Jeho modelky byly nuceny běžet po mole s mušelínovými závoji přes obličej, nebo byly nalíčeny výraznými tahy štětce přes oči. V roce 1996 a 1997

modelkám zakrývaly černé masky polovinu obličeje jako klobouk vrhající stín. Často jim také ukrývají oči, obličej a vlasy. Při fotografování dává modelkám a modelům černé pásky přes oči.

Zcela vědomě a záměrně nevyužívá topmodelek ani služeb profesionálních agentur zabývajících se výběrem modelek. Na molo posílá přátele, nebo dělá tzv. pouliční castingy. Kritéria výběru modelek se zakládaly spíše na osobnosti a charismatu modelky než na ideálních proporcích těla. V rámci kolekce – projekce „A Personal Wardrobe“ (osobní šatník) ukázal osobní skříň pravidelné zákaznice Karin, lékařky, která předvedla některé ze svých nejoblíbenějších kousků, a video, které ze zkoušení těchto modelů vzniklo, bylo natočeno v jí známém prostředí jejího domu v Antverpách. Jednalo se o modely nakoupené v letech 1992–1993. Vzniklo 40 siluet z rozdílných kolekcí s vlastním stylingem Karin.

Margiela odmítá zachovávat tradiční pojetí módních přehlídek a vše prezentuje v jedinečné vlastní režii.

Při jedné z prvních prezentací pokryl molo bílým plátnem (pro Margielu je bílá barva signifikantní – stěny, nábytek jeho ateliérů a předváděcích studií, showroomů, jsou přetřeny bílou barvou a zahaleny bílým bavlněným plátnem, prodavači se v interiérech pohybují v bílých pracovních pláštích – veškerá pozornost je zaměřena na samotný oděv) a modelky v bílých ponožkách, nasáklých červenou barvou, zanechávaly krvavé stopy.

Modely byly nedokončené, rozpárané (vznik pojmu „aggressive tailoring“ – agresivní krejčovina). Margiela dostává nálepku dekonstruktivisty, který miluje kontrasty. Jeho modely jsou velice precizně zpracované a současně nedokončené, jako umělecké dílo, do kterého může divák/zákazník zasahovat a přetvářet jej.

Myšlenka, příběh jsou pro MMM prvořadým elementem.

Jeho zákazník nekupuje pouze oděv, ale především myšlenku, poselství, které se MMM snaží převyprávět prostřednictvím módy.

V kolekci s názvem 9 – 4 – 1615 nakazil osmnáct modelů z minulých kolekcí bakteriemi a plísněmi a nechal je čtyři dny ve speciálním skleníku. Bakterie daly paradoxně oděvu nový život a formu. V průběhu výstavy se oděvy měnily, zůstávaly zničené a vybledlé.

Margiela srovnává přirozený cyklus času a tvorby s úpadkem konzumního kruhu nákupů a znehodnocování.

V kolekci XXL boří zažitou estetiku proporcí a tvarosloví.

V prosinci 1999 byla vydána zpráva, že MMM po dvaceti letech opouští vlastní značku. Víze Maison Martin Margiela jsou pro mě jedním z východisek ze současné situace v módě a změny přístupu k ní. Stejně jako Margiela nejsem zastáncem prvoplánové módy a stejně jako on miluji mimořádný a tajemný vzhled – viz P1 (životopis Maison Martin Margiela.)



Obr. 3
originální krejčovská figurína
USA 1930, inspirace pro MMM



Obr. 4 kolekce XXL

5 Východisko výkladu – Denisa Nová S/S 2009, A/W 2009/10

Robert Altman, film „Prêt-à-porter“ (1994) – nahota něco říká pouze tím, je-li dialogem s oděvem.

Nahá kůže = ústřední téma v módě

Padesátá léta ukazují obvykle modelku kolem dvaceti let ze středostavovského prostředí – oděv je v centru zájmu.

Šedesátá léta – prosazuje se element mládí, stále více se začíná odhalovat kůže a tento trend stále více nabírá na intenzitě.

Oděv samotný se v oblasti nejen umělecké, ale i módní fotografie posouvá do pozadí. Spíše než prezentování oděvu se v oblasti módní fotografie začíná uplatňovat prezentování celkového obrazového dojmu, prezentování obrazu (image), kdy se tělo modelky stává nositelem symbolických hodnot a nahé tělo opravdu nelze v žádném případě pokládat za něco, co je od hodnot osvobozeno, a to zejména od těchto symbolických hodnot.



Obr. 5

fotografie Steven Meisel, Vogue USA

A to nám musí být jasné, protože už na počátku lidstva se nahota stala něčím pochopitelným (viz biblickou knihu Genesis – Adam a Eva snědli jablko poznání). Náhle byla lidskému tělu připsána symbolika studu, zostuzení a hanby. Adam s Evou se snažili svoji nahotu ukrýt pod fíkový list ještě předtím, než jim Bůh dovolil zahalit tělo zvířecí kůží a vytvořit tak oděv, který tělo skryl.

Co nahé tělo znamená, se neustále mění a liší.³⁷

Nahé a oděné tělo

Význam nahého lidského těla se různí. Ve starořeckém kontextu se například otroci a atleti pohybovali nazí, aniž by někoho pohoršovali.

Nahota byla celkem neproblematickou záležitostí téměř až do konce 16. století, kdy se začíná vytvářet jakási hranice studu.

Od konce 16. století je vyžadováno, aby se lidské tělo vždy zahalovalo.

Mario Perniola jde tak daleko, že poukazuje na obrovský posun hranic v nedávné době.

Oděv dnes dává lidem antropologickou, sociální a náboženskou identitu. Nahotu lze tedy chápat jako jistou formu deprivace.³⁸

5.1 Kolekce S/S 2009

Kolekce byla počátečním otevřením dialogu módy s tělem.

To, co mne nejvíce zajímá na práci módního návrháře, je člověk/žena.

Jaké jsou její potřeby? Co cítí? Jak žije? O čem přemýšlí? Chci, aby byla ryze současná (což možná znamená – v předstihu před ostatními; vždy mě zajímali hybatelé – lidé první a lidé na okraji).

Definuji si svoji ženu pro danou sezonu.

Inspirace pro vybranou kolekci – delší dobu také přemýšlím o funkci oděvu a lidské osobnostní identitě. Oděv je pro mě absolutním dotvořením, vyjádřením vlastního „já“, jak se cítím, jak žiji. Mohu mluvit potichu a vyjádřím mnoho. Vše mám vepsáno do svého těla. V této kolekci jsem začala oddělovat oděv a člověka – nevrstvila jsem, ale odkládala (oděv i líčení). Pokusila jsem se definovat oděv a módu pomocí nahého lidského těla, které je s oděvem v minimálním kontaktu.





*Obr. 6–9 Denisa Nová kolekce S/S 2009,
fotografie Karin Zadrick*

5.2 Kolekce A/W 2009/10

V této kolekci jsem si poprvé položila otázku: Je možné uvést oděvní kolekci bez fyzické přítomnosti oděvu?

Je možné pouze přesným výběrem ženy, oděvu, prostoru a času představit kolekci bez pomoci produktu, ale pomocí konceptu prezentovaného novým médiem?

Expozice modelu, 6× video, 2009.

Oslovila jsme šest modelek. Úkol zněl: nepokusily byste se najít takovou životní situaci, kterou byste chtěly znovu inscenovat? Tyto situace se staly podkladem pro výběr modelů a finálních záběrů. Prostředí nebylo jakkoliv dodatečně upravováno. Režie se kromě stanovení rámce natáčení vyvarovala jakéhokoliv vedení. Scény obsahují jen první a konečný střih.



Obr. 10 Denisa Nová kolekce A/W 2009/10, videoinstalace Designblok 2009

II PRAKTICKÁ ČÁST

6 Kolekce „0“

Vzniká kolekce s nulovou polaritou z hlediska podtrhnutí sexuality (ať už mužské, či ženské), kterou si osobnost (sama o sobě výsledek módního tvarování) přizpůsobuje v návaznosti nebo závislosti na prostředí, náladě, introvertní či extrovertní povaze, okamžitým citovým či intelektuálním rozpoložením.

Samotná kolekce opouští svůj nepolaritní charakter a začíná mít vzhledem k nositeli (či uživateli) a jeho identitě vypovídající povahu až na základě komunikace s tělem a psyché daného jedince.

Módní návrhář by měl ve vztahu k nositelům svých modelů přistupovat uvolněně, neměl by se na nich dopouštět násilností ani vyvíjet tlak, měl by naopak k identitě svých uživatelů přistupovat otevřeně a být připraven k dialogu. Pouze na základě dialogu pak módní návrhář, který identitu svých „objektů“ a jedinců respektuje, probouzí jejich danou či rozvíjející se individualitu a jedinečnost (a to i v případě, že je jedinec v procesu hledání své individuality a jedinečnosti nebo že jeho jedinečnost a individualita je mnohotvará) a podtrhne jejich jinakost.

Z tohoto vzájemného oboustranného dialogu vychází návrhář rovnocenně obohacen a prostřednictvím oděvu reflektuje osobnost jedince či skupiny v určitém čase a prostředí.

Módní návrhář vlastní citlivostí a intuicí předkládá i obraz budoucí.

6.1 Barevnost kolekce „0“ – bílá, černá, tělová

Bílá

Sílu a jedinečnost bílé barvy se pokusím vyjádřit prostřednictvím Maisona Martina Margiely.

Pro Margielu je typické konzistentní používání bílé barvy, a to ve všech jejích odstínech. Módní dům MMM používá bílou barvu jednak v ateliérech, buticích a ve studiích, ale do bílé barvy také halí své zaměstnance a spolupracovníky, kteří se v bílých interiérech pohybují v bílých pláštích.

Proces stárnutí se na modelech a interiérech módního domu podepisuje a vštěpuje jim jedinečnou patinu a současně pocit zastavení a zamrznutí času v nátěrech bílé barvy.

Bílá vyjadřuje sílu křehkosti a křehkost plynutí času. Preference spočívá na matných odstínech bílé, takže proces stárnutí je na povrchu zcela evidentní. Margiela historii nepopírá, demonstruje ji prostřednictvím bílé barvy jako zcela nepostradatelný prvek, jako

něco, co se současná móda snaží předstírat, že dokáže udělat. Současná móda se stárnutím a se smířením se s vlastní historií nepočítá.

Bílou lze abstrahovat styl, barvu a čas.

Černá

Černá barva patří (spolu s červenou, žlutou a modrou) mezi čtyři základní barvy z hlediska psychologie. Studie Angely Wright, britské psycholožky, která se v rámci celosvětově proslulé organizace ColourAffects již od roku 1970 zabývá psychologií a dynamikou barev ve vztahu k lidské osobnosti a provádí psychodiagnostiku metodou využití psychologických vlastností barev, označuje černou za barvu všech barev. Mezi její pozitivní konotace řadí inteligenci, luxus, bezpečí, emoční bezpečí, soběstačnost a absolutní podstatu. Mezi negativní řadí chlad, tíhu a potlačování.

Wright uvádí, že černá tvoří bariéry, pohlcuje energii vysílanou směrem k nositeli této barvy a primárně zahaluje nositele. Komunikuje poselstvím zřetelnosti, jasných postojů bez zbytečných nuancí.³⁹

Černá je začátek všeho, nulový bod, obrys, nádoba – teprve potom obsah. Bez jejího stínu, jejího reliéfu a její podpory by v mnoha případech mohla být vyvolána iluze, jako by jiné barvy neexistovaly. Zároveň je černá úhrnem všech barev. Je kolísavá, rozdílná, nikdy není totéž. Existuje množství černých odstínů: jemná černá průsvitnosti, matná a tristní černá smutečního flóru, hluboká královská černá sametu, příliš bohatá černá taftu nebo přísná čern „faille“ (přírodního hedvábí), splývavá černá saténu, veselá a oficiální černá laku.

Vlna připomíná uhlí, bavlna působí rustikálně a všechny nové látky rozjasněně, když jsou černé. Nemám vztah ke sněhu, nemám rád mléko, mé nevěsty jsou spíš barevné. Jedině vápenný nátěr středozemních domů mi činí potěšení z bílé. K tomu je třeba říci, že černá je opěrným pilířem jihu, uklidňující přítomnost, něco očividného. Často jsem již hovořil o subtilních nuancích černé (jako na obraze od Franse Halse nebo Velázqueze), o sluncem rozdílně patinovaných látkách, které nosily Arlésanky mého dětství – dokonce bych tvrdil, že černá má vůni, která se na slunci odpařuje z barviv. Na rozdíl od bílé je černá „penetrovaná“. Je v ní hustota, je v ní smyslnost, celý svět je v malé černé skvrně. Je těžké odolat kvaši, vytlačenému z tuby, uhelně černé akrylové barvě přetékaající z plechovky nebo čínskému inkoustu vystříknutému z flakonu. Člověk má chuť se této barvy dotknout, rozetřít ji velkorysími tahy štětce, nebo dokonce rukama. Černá je právě tolik hmotou jako barvou, je světlem, jakož i stínem (na nějž pěl chvalozpěv i Barthes). Není ani smutná, ani veselá, nýbrž perfektní a nevyhnutelná. Člověk jí odolá právě tak málo jako

nocí. Děti by se neměly bát černé, protože i když vám její mysterium nahání strach, přesto obsahuje i odpověď. (Christian Lacroix)⁴⁰

Tělová

Antropologové, ale i další obory lidských činností, běžně až do nedávna (kdy se takovýto postup začal pokládat za politicky nekorektní) používali binární extrémní barev (černá – bílá) pro identifikaci příslušníků jednotlivých ras. Tato forma redukcionismu a generalizace není podle Romana Mainholda, antropologa a vědce z univerzity v Lesothu,⁴¹ ničím jiným než zjednodušenou snahou o polarizaci, která již dávno není zapotřebí. Mainhold vyzdvihuje existenci tělové nebo béžové jako barev, které skutečně odrážejí barvu lidského těla v závislosti na množství kožního pigmentu.

Tělová barva, která bývá často označována jako béžová (poprvé v roce 1887 v Anglii, ale etymologicky pochází její název z francouzštiny), často symbolizuje absenci polarizace, absenci extrémů, stírání hranic, zaoblování, obrušování hran a ostrých, vyhraněných elementů.

Bohužel bývá také často označována za nudnou. Již fakt, že ve výtvarném umění se rozlišuje velké množství odstínů béžové, nasvědčuje, že tomu tak není.

Její povahu podle mne nejlépe vystihl Erich Conrad, zakladatel celé řady newyorských klubů, přítel umění i umělců, když v rozhovoru pro časopis Esquire v roce 1997 řekl: „Běžová je jako Martini mezi barvami – tichá, ale zároveň neuvěřitelně toxická.“⁴²

6.2 Výběr jedenácti ikonických kusů oděvů

Výběr těchto ikonických kusů oděvů se zakládá pouze na mé osobní volbě.

Následující oděvní ikony jsem si vybrala nejen s ohledem na jejich historii, ale hlavně sílu a intenzitu, s jakou se zapsaly do historie módy. Udivující je, že většina těchto oděvních ikon, které dnes vnímáme jako bezpolaritní a unisexové, byla v počátcích svého zrodu silně feminní nebo maskulinní a vždy se vyvinula z oděvů, které se v počátcích – ve chvíli zrodu – nacházely na extrémním bodu osy, ať už z hlediska polarity či využití – sloužily buď vrstvám nejnižším jako pracovní oděv, nebo jako oděv formální pro členy vybrané společnosti.

Pomocí těchto z hlediska postavení velmi výrazných oděvů, které však současně navzdory svému silnému podtextu mohou většinou působit neutrálně z hlediska genderového (neplatí u všech vybraných oděvů), jsem se pokusila zjistit a současně vyjádřit vztah mezi lidskou osobností, její vlastní identitou a oděvem neboli módou.

6.2.1 Korzet (tři stříhové varianty)

- barva tělová, připomínající nahou lidskou kůži
- korzet jako pocta oděvu, úcta k řemeslné ruční práci, úcta k tradici
- touha po ztraceném ženství, krásě, křehkosti, jasných životních rolích

Definice a historický exkurz

Oděv a nástroj zároveň, řadí se mezi součást ženských intimních oděvů. Byl vymyšlen a zkonstruován tak, aby chránil, poskytoval oporu a narovnával ženské tělo, ale také aby zejména zdůraznil nové tvary ženského těla, které móda přinesla a diktovala tělu.

Korzet je součástí ženského šatníku od období klasicismu – s výjimkou několika krátkých období – již celá století. Variace korzetu byly někdy méně, a někdy naopak více omezující, poskytovaly větší či menší zdůraznění objemu v trendu čím dál většího násilí, se kterým móda zakročila vůči přirozeným tvarům ženského těla. Absolutního maxima dosáhl tento trend v prvních třech desetiletích 19. století, než se ustálila podoba korzetu, která více či méně převládá až do dnešního období. Změnu přinesl francouzský designér Paul Poiret, který dle vlastních slov „ženský hrudník osvobodil“. Právě jeho tvorba představovala hranici mezi oděvem, který měl tělo zahalovat, schovávat a potlačovat jeho přirozenost tak, aby bylo formováno v souladu s určitými eroticko-estetickými normami, a volným oděvem ženy, která se již neomezovala pouze na pobyt za uzavřenými zdmi domácnosti.

Od římského pojmu *fasce* (znamenajícího obvaz, svazování) přes *bliaut* (tuniku, která se nosila ve středověku), kazajku, která bývala vyztužena velrybí kostí a byla součástí renesančního oděvu, a ostře tvarovanou šněrovačku, která se nosila doplněna obrovskou sukni, se dostáváme ke korzetu s výztuží z velrybí kosti, který se používal za jediným účelem – aby zdůraznil tvar těla tak, jak to vyžadovala móda v letech kolem roku 1700.

V období po francouzské revoluci sice korzet na krátký čas upadl do nemilosti, ale jen proto, aby byl s ještě větším zápletem využíván v období po roce 1810 – tehdy byl zredukován na jednoduchý korzet, jehož účelem bylo vyčlenit ňadra jako zdůrazněnou část postavy. ňadra nabývala pomocí korzetu na objemu a pas se stahoval – zejména v případě, kdy se využíval stahovací korzet a byl utahován tkaničkami. Tvrdé rybí kosti, které tělo

stahovaly až po boky, činily z této verze korzetu skutečný mučicí nástroj. Navzdory tomu to byla opět móda, a ne obavy z anatomické deformace lidského těla nebo případných negativních dopadů na zdraví, co způsobilo definitivní ústup zvýrazněných hrudníků a korzetů.

Šaty rovného střihu, které přinesla dvacátá léta 20. století, prosazovala stahovací korzetový pás, který prsa naopak zatahoval, pokračoval směrem dolů a upevňovaly se na něj podvazky, které držely punčochy.

Po 2. světové válce došlo k redukci spodního prádla jak v kvalitě, tak v kvantitě. Toto období spíše dává přednost podprsenkám v kombinaci s podvazkovými pásy a stahovací korzetové pásy schvaluje pouze u větších velikostí.

V pozdějším období, zejména díky punčochovým kalhotám, si své místo vydobyl trikot, velmi lehká, celé tělo obepínající část oděvu, která mu poskytovala oporu od krku až ke kotníkům. Tento oděv byl vyroben z nových syntetických materiálů. Ale navzdory všemu se jak korzetům, tak korzetovým stahovacím pásům, ať už vyrobeným z krajky nebo z jiných materiálů, dostává v proměnlivém světě módy opětovných chvil slávy. Buď opět plní svou původní funkci (jako například v Diorově kolekci z roku 1947), nebo jsou využívány díky jejich podtextu svůdnosti.⁴³

6.2.2 Nátělník

– barva bílá

– konceptuální přístup (výběr sepraného, silně obnošeného a děravého pánského podvlékacího trika, ve kterém autorka několik let spala)

Definice a historický exkurz

Pleteninový trupový oděv bez límce, původně pouze s funkcí spodního oděvu. Nosil se původně pouze na těle, pod košilí, halenkou nebo šaty. Pochází ze spodního oděvu, který se oblékal přes hlavu nebo měl vepředu zapínání po celé délce. (Ještě starší verze, která se vyvinula z dámského spodního prádla, byla v roce 1868 patentována jako projev „emancipace vespod“, představovala něco na způsob pánského trikotu, vepředu zapínání po celé délce trupu, původní barva byla červená, později pouze bílá.) Postupně se nátělník proměnil v oděv, který neměl rukávy a oblékal se přes hlavu. Obvyklé provedení bylo v barvě bílé.

Současná forma nátělníku z žebrované bavlny se vyvinula z oděvu stejného tvaru, který v roce 1933 vymyslel a zkonstruoval Henrik Brun, velící důstojník norské armády. Zaujaly

ho vlastnosti rybářských sítí a sešitím dvou sítí přes sebe získal spodní oděv neuvěřitelných termoizolačních vlastností. Oděv se stal tak populárním, že jej okamžitě ocenil i norský král a do několika let se vyráběl ve velkém – samozřejmě ne z rybářských sítí, ale ze zátěžové, pot absorbující bavlny na speciálně upravených pletacích strojích. Britská armáda tento oděv od roku 1955 oficiálně poskytovala vojákům jako součást uniformy. Vznikly další varianty – z hladké nebo žebrované bavlny, provedení převládalo bílé.

I když byl tento kousek oděvu spojován s armádou a dělnickou třídou (nosili jej horníci, manuálně pracující dělníci), v šedesátých letech 20. století se z bílého nátělníku stala denní uniforma jamajských černochů a postupně začal být symbolem soulu a později reggae.

Bílý nátělník bez rukávů proslavila celá řada osobností; mezi nejznámější patří například britský komik Rab C. Nesbitt nebo komiksová postavička Andy Capp.

I když byl nátělník nejdříve kouskem oděvu, který měl chránit před horkem a odvádět nadměrný pot, Carol Tulloch, kurátorka výstavy „Černý britský styl“ spojené s přehlídkou, pořádané v roce 2005 ve Victoria & Albert Museu v Londýně, vyzvedla jiné kvality tohoto ikonického kousku. V rámci uvedené výstavy byl bílý nátělník, zakoupený na slavném londýnském trhu Dalston Market, klíčovým exponátem. Carol Tulloch řekla: „Máte-li úžasné tělo a chcete jej ukázat, umožní vám to. Když se z nátělníku stal symbol reggae, začaly jej nosit ženy přes podprsenku jako svrchní trupový oděv – bavilo je hrát si s myšlenkou, že zahaluje tělo a zároveň jej odhaluje.“

V sedmdesátých letech se nátělník stal symbolem punku. Oblékala jej i Siouxsie Sioux. Nosila jej s vojenskými šněrovacími kotníkovými botami ze slavného londýnského butiku Seditonaries, kde se zrodila Vivienne Westwood.⁴⁴

V osmdesátých letech, kdy se nátělník stával nepopulárním u dělnické třídy, zamilovali se do něj módní stylisté. Tulloch tvrdí, že tento ikonický oděv, který v průběhu své poměrně krátké existence splňoval celou řadu různých kulturních rolí, představuje „definující prvek kulturní historie“, zejména od chvíle, kdy jej Edward Enninfel (dnes šéfredaktor americké verze časopisu Vogue) zveřejnil na obálce časopisu The Face – oblékl jej na černého modela v kombinaci s klasickými pánskými kalhotami úzkého střihu, ze zadní kapsy jim vyčníval bílý kapesník.

Nátělník se stal populárním i u hip-hoperů, a dokonce u amerických popových princezen: nosí jej Kylie i Madonna. A samozřejmě nesmí chybět na žádné gay diskotéce. Nelze se divit, že mu neodolala ani přehlídková mola. John Galliano od Diora je jedním z mnoha módních tvůrců, kteří jej zařazují do svých prêt-à-porter kolekcí.

6.2.3 Košile

– barva bílá

– tuhá, škrobená, nedotknutelná

Definice a historický exkurz

Trupový oděv, který se vyvinul z původního spodního oděvu, jež nosili především muži.

Nejstarší lněná košile (archeologický nález) pochází z roku 3000 před našim letopočtem a byla objevena v egyptské hrobce. Košile byla až do začátku dvacátého století pouze spodním oděvem pro muže. Ze začátku byla zcela zakryta svrchním oděvem, ale postupně se začala odhalovat, zejména u pastevců a dělníků. Koncem sedmnáctého století byla odhalená košile prvkem s erotickým podtextem, asi jako dnes odhalená ramínka podprsenky. V osmnáctém století platilo, že muži, jenž nenosí košili na noc jako úbor na spaní, jsou neslušní a vulgární.

Ještě v roce 1879 byla zcela odhalená košile, bez svrchního oděvu, považována za nevhodnou. Byla tolerována pouze u příslušníků dělnické třídy, a to pouze pro pracovní příležitosti. Až 20. století přineslo změnu, kdy se košile začaly nosit běžně (asi rok 1920), aby v osmdesátých letech byly nejběžnějším mužským oděvem v západní společnosti vůbec a začaly se vyrábět v různých barvách (ještě v roce 1860 byla pánská košile v jiné barvě než bílé, například v modré nebo žluté, pokládána za naprosto skandální).

Ženy v Evropě i v Americe začaly košile nosit v roce 1861, kdy se jedna s názvem „Garibaldiho halenka“ (stříhově řešená podle hasičů z dob Giuseppa Garibaldiho) stala módním hitem. Dnes nechybí v šatníku žádné ženy.



Obr. 11
obraz košile, autor neznámý

Dvořan – muž, který je zobrazen s odhalenou částí své košile (spodního prádla). Nepochybně erotický podtón by dnes zůstal pozorovatelem zcela nerozpoznán.

6.2.4 Svetr s výstřihem do tvaru písmene „V“

– barva černá

– děravý, velký, vytahaný

Definice a historický exkurz

Trupový oděv, který zahaluje trup, někdy i dolní končetiny, byl původně materiálově zpracován z vlny pletením (někdy tkaním, nebo háčkováním).

Později byl vyráběn i ze syntetických materiálů nebo bavlny.

První pletené součásti oděvu představovaly ponožky a jejich vznik se datuje do 11. století našeho letopočtu. Technika pletení vznikla v oblasti Středního východu a odtud se dostala až do Evropy.

Pletené svetry původně vznikaly v 17. století jako oděv pro rybáře zejména na ostrovech kolem Skotska, protože přírodní oleje, které vlna obsahovala, poskytovaly mnohem lepší ochranu před chladem, vlhkem a jinými nepříznivými vlivy počasí než jiné dostupné materiály. Navíc ovčí vlna byla v těchto končinách poměrně běžnou komoditou.

Pletené svetry jako módní ikonický kousek opět proslavila Coco Chanel, a to díky velmi zajímavým okolnostem.

Jako dívka dělnického původu s velmi pochybnou minulostí se přes jednoho ze svých movitých milenců dostala k pronájmu malého obchůdku ve výhodně položené obchodní budově v Paříži. Její nájemní smlouva stanovovala podmínku, že ve svém obchůdku, kde zamýšlela původně prodávat zejména klobouky, které sama vytvářela, nesmí prodávat „zboží a módní oděvní artikly z módních textilních materiálů“, protože majitel se chtěl vyhnout konfliktu s provozovatelem jiného couture obchodu, který již v budově byl zřízen. Coco zjistila, že pletenina, která se používala pro svetry francouzských námořníků, nepatří mezi módní textilní materiály, a začala z ní vyrábět oděv, protože takový ve svém obchodě mohla prodávat bez porušení smlouvy. Tento materiál (zvaný „žerzej“) se stal základem oděvů, které prodávala od první světové války až do dvacátých let.

Coco jednou provždy vynesla pletáž z podřadného místa mezi materiálem pro pánské dělnické oděvy do nebeských výšin haute couture, kde zůstal dodnes.

Svetr s výstřihem ve tvaru „V“ se stal velmi populárním zejména díky vzrůstající popularitě sportů jako tenis a golf v období kolem roku 1860.

Tento typ pleteného oděvu proslavil například slavný herec Steve McQueen, který mu propůjčil maskulinní razantnost v kombinaci s ležérností. Monica Bellucci naopak patří mezi ženské osobnosti, které opakovaně dokazují, že tento kousek oděvu je neuvěřitelně femininní.

Podle slavné britské stylistky Stace Beattle je svetr „s věčkem“ oblíbeným kouskem, který je k vidění například na slavném současném moderátorovi Dermotu O’Learym nebo na populárním britském mladém komikovi Simonu Amstellovi. I rockové hvězdy z alternativní kapely Kasabian nosí svetr s věčkem a vůbec jim nevadí, že stejný oděv proslavila svého času Coco Chanel.⁴⁵

6.2.5 Rolák

- barva černá
- s komíny vycpávek
- přímočarý, lakonický, jednoduchý a sebevědomý

Definice a historický exkurz

Svetr, nebo pulovr, který má zvýšenou část obepínající krk. Původně byl zamýšlen jako pracovní oděv pro námořníky a manuální dělníky právě díky své praktičnosti – obepínal tělo, nevedl při práci a poskytoval tepelnou ochranu citlivé oblasti krku. Kromě toho byl také využíván jako velmi pohodlný pro provozování zimních sportů, kdy se často nosil pod větrovku nebo bundu. Časem se stal společensky přijatelným jako forma oděvu pro neformální příležitosti, a to i pro příslušníky vyšších společenských tříd, ale byl omezen pouze na mužskou populaci.

Proslavil se i jako ikonický kousek například ve Felliniho filmu *La Dolce Vita*, kdy jej měl na sobě Marcello Mastroianni. Další výraznou osobností, která rolák proslavila, byl francouzsko-italský herec a šansoniér Yves Montand. Byly to americké feministky, které se, kromě jiných převratných společenských změn, zasloužily o to, že se z roláku stal oděv, který byl nakonec akceptován jako vhodný pro obě pohlaví – tzv. unisex.

V padesátých letech 20. století se stal černý rolák symbolem a nepsanou uniformou všech zastánců hnutí existencialismu. A konečně ve druhé polovině 20. století dochází k dalšímu výraznému posunu – černý rolák nahrazuje kravatu a stává se módním řešením pro všechny, kteří chtějí otevřeně dát najevo své pohrdání nebo odpor k tradičním formálním košilím s kravatou, které považují za příliš snobské nebo svazující. Černý rolák se mění v méně formální, rebelskou variantu formálního oděvu.

Mezi slavné osobnosti, které černý rolák preferovaly (a nahrazovaly jím košili s kravatou) patřili například americký senátor Ted Kennedy, světově proslulý pianista Vladimir Ashkenazy, stejně slavný dirigent Seiji Ozawa nebo vědec Carl Sagan. V dnešní době nosí místo slavnostní košile a kravaty (nebo motýlka) černý rolák i generální ředitel společnosti Apple Steve Jobs.⁴⁶

6.2.6 Frak

- barva černá
- neměnnost, tajemství, mystérie
- frak jako úcta k tradici, úcta k řemeslné ruční práci

Definice a historický exkurz

Část oděvu, která patří mezi mužský oděv pro velmi formální a ceremoniální příležitosti. Francouzský pojem, který se pro frak používá (*queue de morue*), znamená v překladu „vlaštovčí ocas“. Existuje však i trochu jiná verze, které se říká *queue de pie* – ocas straky. Frak je vždy černý, klopý a límec jsou obvykle z hedvábí. Klopý jsou krátké, odhalují bílou piketovou vestu, která je vyšší než obvyklé pánské oblekové vesty. Košile má většinou škrobenou náprsenku a límec, dvojitě manžety na manžetové knoflíčky a nosí se s bílým vázacím motýlkem. Frak se nosí s kalhotami, které mají po vnějších stranách všité saténové pruhy. Tento oděv je často k vidění jako „uniforma“ dirigentů.

Vznik fraku spadá do období kolem roku 1700, kdy byl součástí vojenského stejnokroje. Lord Brummel, slavný anglický Dandy a ikona mužské módy, zapříčinil, že se frak začal kolem roku 1800 nosit jako každodenní oděv. V polovině dvacátého století se však role fraku změnila a začal se nosit téměř výhradně jako pánský výsostně slavnostní oděv.

Časopis *Mode et Costume* v roce 1840 napsal: „Frak je symbolem moderní civilizace, je uniformou, kterou musí kulturní muž oblékat do vybrané společnosti a u slavnostních příležitostí. Kdykoliv se mají radosti života brát vážně, oblékají frak žebráci, kmoťři, mužové držící smutek, tanečníci, všichni, kdo míří na ples, obdivovatelé hereček a zrudění mužové, kteří popíjejí svůj obligátní večerní šálek čaje. Frak je vnější manifestací tajemství a mystérie, a i když móda dokáže změnit jeho tvar a formu, ve své podstatě zůstává nezměněn.“ Luigi Settembrini a Chiara Boni ve své slavné knize o oděvu *Vestiti che usciamo* píše: „Chcete-li se naučit, jak nosit frak, podívejte se na kterýkoliv starý film, v němž hraje Fred Astaire. Jeho eleganci se totiž nikdy nikdo nevyrovnal.“

Frak, podobně jako smoking, má poměrně častá a opakovaná období popularity. Od dvacátých let 20. století se frak vrací do módy i jako část oděvu určená ženám. Je často reinterpretován a znovuobjevován, přizpůsobuje se fantazii a kreativitě designéra.⁴⁷

6.2.7 Kalhoty

- barva černá
- z klasické vlny
- XXL, velké, nepadnoucí

Definice a historický exkurz

Kalhoty představují oděv zahalující dolní část těla, skládají se ze dvou částí, z nichž každá zahaluje jednu nohu (nohavice), které jsou spojeny v oblasti spodní části trupu.

Kalhoty vymysleli nomádští jezdci z Íránu a historicky nejstarší nález kalhot pochází ze čtvrtého století.

Kalhoty se nosily ve všech kulturách, ale jejich využití se lišilo (v Číně je například nosili jen vojáci).

V západních civilizacích se kalhoty jako nedílná součást pánského oděvu vyskytují od 15. století, a to mezi maďarskými pastevci. Zbytek Evropy kalhotám přízeň střídavě poskytoval i odepíral, s konečnou platností si jej podmanily v 16. století, a to díky postavičce jménem Pantalone (italsky kalhoty) z Commedia dell'arte.

Kalhoty se vyvíjely postupně: ze začátku byly spojeny v zadní a později v přední části trupu, ale dlouho byl ponechán otvor v oblasti třísel a hýždí, a to zejména z hygienických důvodů. Když se pánské tuniky začaly zkracovat, museli si muži zakrývat genitálie páskem, na kterém byl přidělán díl suknice. Tento oděv se od 16. století stává součástí kalhot, začíná se do nich vsívat a kalhoty se začínají podobat své dnešní podobě. Od té doby prošly pánské kalhoty celou řadou proměn, změn a úprav.

Dlouhou dobu však zůstávaly pouze mužskou doménou; ženy je začaly nosit asi v polovině 19. století – ženy, které v anglickém kraji Wigan pracovaly v povrchových dolech, začaly nosit oděv, který jejich mužští kolegové nosili běžně, a vyvolaly v konzervativní viktoriánské společnosti obrovský skandál, i když přes ně nosily ještě sukne – ty si totiž vyhrnovaly vysoko do pasu, aby jim při práci nepřekážely. Méně kontroverzně působily první Američanky, které si kalhoty oblékaly ve stejné době, když pracovaly na farmách a potřebovaly jezdit na koních.

Začátkem 20. století začaly kalhoty nosit ženy pracující v letectví a i v jiných profesích, které tradičně patřily spíše mužům.

Mezi kulturní velvyslankyně kalhot patřily spisovatelka George Sand (nosila i další součásti pánského oděvu a kouřila dýmku) a herečka Marlene Dietrich (k pánským kalhotám nosila i pánské sako a klobouk).

Před druhou světovou válkou začaly kalhoty nosit i ženy, které nechtěly působit rebelantsky nebo kontroverzně, chtěly jen pohodlně pracovat v zahradě.

Převrat způsobila druhá světová válka, kdy kvůli nedostatku šatů (vše bylo na přiděl) začaly ženy běžně nosit oděv svých mužů.

Kalhoty se pro ženy staly přijatelnými i díky sportu.

V šedesátých letech představil francouzský návrhář Andre Courreges kalhoty jako módní kousek, který ženy pozvedne. Jeho myšlenka se později proměnila v kulturu kalhotových kostýmů a následovala džínová revoluce. V konečném důsledku došlo k postupnému boření společenských omezení při nošení kalhot pro ženy a dívky jak ve školách a na pracovištích, tak při společenských příležitostech a v drahých restauracích.⁴⁸

6.2.8 Kožená bunda

– barva černá

– symbol rebelantství, divokosti a svobody

Definice a historický exkurz

Kožená bunda představuje oděv, který se svým materiálovým provedením vrací do samých počátků lidstva. Ať už se budeme přiklánět k názoru, že se lidé halí do oděvu přibližně po dobu 650 000 let, nebo k názoru, který s předchozím tvrzením polemizuje a prosazuje spíše mínění, že oděv je mnohem mladší a že jeho vznik se datuje do doby neolitické (nové doby kamenné), nezle než vzít jako danost, že kůže (společně s kožešinou) představovala materiál, který lidstvo pro tvorbu oděvu využívalo od prvních pokusů své tělo zahalit.

Kůže se díky svým zcela výjimečným vlastnostem a zejména díky odolnosti vůči vlivům počasí, opotřebení a vůbec díky své nenáročnosti na údržbu (není potřeba prát) řadí mezi materiály, které se i v moderní společnosti využívají hojně. Původně sloužila k výrobě oděvů pro dělníky a pro profese, v nichž se od oděvu vyžadovaly maximální trvanlivost a minimální nároky na údržbu. Prvním ikonickým kusem oděvu vyrobeným z kůže v moderní době (který se mimochodem stal symbolem mužství) byly kovbojské chapsy

(ochranné návleky na kalhoty, využívané pro jízdu na koni). S ústupem koní a nástupem techniky však i kožený oděv, který na sebe převzal symboliku síly, rebelantství, mužství a výsostného postavení, alternoval. Kožená bunda, do které se oblékali průkopníci mezi piloty, doplněná o koženou „přilbu“ a kožené rukavice, se stala symbolem doby, symbolem člověka, který byl moderní, ovládal techniku, symbolem člověka, který pokořil nebe.

Kožená bunda se však nezastavila s dobou. Když se pilotování letadel stalo běžným, začala kožená bunda propůjčovat uniformní identitu společenství rebelů, které představovali motorkáři.

Nejslavnějším (protože byl první) nositelem kožené bundy byl Marlon Brando ve filmu *Divoch* z roku 1953. A kdo by neznal slavný film *Jízda* (Easy Rider) s Dennisem Hopperem z roku 1969, v němž je jako jeden ze dvou hlavních hrdinů oděn do hnědé hippies kožené bundy a jeho protějšek Wyatt (Peter Fonda) do kožených tělo obepínajících kalhot a do černé kožené bundy. A kdo by si v té chvíli spojoval ideály svobody, rebelantství proti tradiční společnosti a ideály vzpoury s něčím jiným, než právě s koženou bundou, s oděvem, který všichni, kdo jen trochu toužili vzepřít se, museli mít.

V letech 1974 až 1984 byl Fonz (Alfred Herbert Fonzarelli) – filmová postava, kterou hrál Henry Winkler v americkém seriálu *Šťastné dny* –, téměř v každém dílu viděn v černé kožené bundě, která se dnes nachází v muzeu Smithsonian a představuje významný exponát z hlediska kulturologického i historického.

Když doba hippies pominula, děti přestaly snít o tom, že se stanou motorkáři, a začaly snít o dráze kosmonauta, rebelové existovat nepřestali. Jen místo jízdy na motorkách a nošení korálků chtěli hrát rock nebo heavy metal. V černých kožených bundách. Osmdesátá léta znamenala opět obrovský boom pro svrchní oděv vyrobený z kůže. Přibýly cvočky a jiné kovové ozdoby. A další filmy s koženou bundou v hlavní roli, ať už to byl kultovní film *Top Gun* nebo *Terminátor*.

Ani postmoderní doba, doba vegetariánů, veganů, ochránců zvířat, biopotravin a odmítání nošení oděvů z kůže na základě náboženského či filozofického přesvědčení a světonázoru, černou koženou bundu neuvrhla do zapomnění.

Keanu Reeves v kultovním filmu *Matrix* i Brad Pitt ve filmu *Klub rváčů* opět dokázali, že černá kožená bunda ikonou byla, je a bude, bez ohledu na módnost názorů, které jsou v přímém rozporu s jejím využitím. Řečeno slovy Alberta Einsteina: „Dlouhé vlasy nosím, abych minimalizoval náklady na holiče, bez ponožek se obejdu a všechny kabáty a saka nahradí kožená bunda.“⁴⁹

6.2.9 Malé černé (tři tvarové a stříhové varianty)

- barva černá
- interaktivita, proměnlivost a praktičnost

Definice a historický exkurz

„Malé černé“ je zkratkovité označení pro oděv zahalující trup a horní část dolních končetin, označení pro šaty, představující společenskou uniformu pro večerní příležitosti, které svou úrovní formálnosti nevyžadují dlouhou večerní róbu, nebo pro pozdně odpolední večírky či společenské události (odtud také synonymický název „koktejlky“).

Před rokem 1920 byla černá barva často využívána zejména pro smuteční příležitosti. Byla-li osoba oděna do černé barvy bezdůvodně, byla takováto událost pokládána za společensky nepřijatelnou. Malíř John Singer Sargent zobrazil na svém obraze z roku 1884, který nazval „Portrét Madame X“, skutečnou osobu, Američanku, která se přestěhovala do Paříže a provdala za movitého pařížského bankéře. Tato dáma nechvalně proslula svou výstředností, nepřizpůsobivostí a četnými neskrývanými nevěrami a aférami. Malíř ji zobrazil v černých dlouhých šatech, které, jak sám uvedl, „odhalují i zahalují zároveň“.

Viktoriánská éra byla k vdovám velmi přísná a ve vztahu k období, které uplynulo od smrti manžela, uznávala šest stadií, která se vyznačovala velmi striktními požadavky v souvislosti s oděvem vdovy a barvami a doplňky, jež mohla žena nosit. Jejich nedodržení mělo za následek společenskou kritiku a odsouzení, kterým byla takováto rebelka vystavena. A následující éra edwardiánská k černým šatům přistupovala podobně. Kdokoliv jejich symboliky zneužil, riskoval, že bude společensky pranýřován.

Coco Chanel to nevadilo a v roce 1926 zveřejnila v časopise Vogue obrázek jednoduše střižených černých šatů, sahajících ke kolenům.

Časopis Vogue jej přirovnal k automobilu Ford a prohlásil, že se tento oděv brzy stane uniformou a nutností pro všechny ženy. Zdůraznil dokonce, že MČ (anglicky LBD – Little Black Dress) se stane zkratkou, kterou bude znát celý svět. Díky své univerzálnosti, flexibilitě a relativně nízké nákladnosti se „malé černé“ skutečně brzy staly oděvem, který nosily ženy všech společenských vrstev bez ohledu na příjmy či povolání.

V průběhu a v období po 2. světové válce se černé šaty staly také nepsanou uniformou pro pracující ženy, staly se alternativou mužského obleku.

Dior vrátil v padesátých letech „malé černé“ zpět k jejich kořenům a oblékl do nich ikonickou femme fatale.

V šedesátých letech je zpopularizovala slavná Audrey Hepburn ve filmu *Snídaně u Tiffanyho*.

V sedmdesátých letech popularita „malých černých“ mírně ustoupila, diskotékové královny a rebelky preferovaly zářivé barvy.

Ale léta osmdesátá a populární uvolněný, ale jednoduchý styl, stejně jako kultura „grunge“ devadesátých let opět vynesly „malé černé“ do nebetyčných výšin, na výsluní módního zájmu.

Mezi slavné advokátky tohoto ikonického oděvu patří slavná šansoniérka Edith Piaf, která téměř v ničem jiném nevystupovala, a také vévodkyně Wallis Simpson (manželka britského následníka trůnu, který abdikoval, aby si ji mohl vzít). Ta prohlásila: „Když jsou malé černé správně ušité, neexistuje nic na světě, co by je nahradilo.“⁵⁰

6.2.10 Šaty dlouhé svatební

– barva tělová

– velká forma, teatrální hra, slavnost

Definice a historický exkurz

Šaty jsou druhem oděvu, u kterého je jeho trupová část použita jako pevná součást sukně. Výsledným efektem je dojem jednoho celistvého kusu oděvu, jelikož se pro obě jeho části obvykle používá stejný materiál. Šaty v západních kulturách slouží jako oděv pro ženy, dívky a děvčata již od útlého věku. Část šatů, zakrývající dolní končetiny, může sahat až na zem, nebo naopak zakrývat pouze malou část stehů.

Kromě různých druhů šatů z hlediska tvaru a zpracování (košilové šaty, pouzdrové šaty, svetrašaty) se liší také účelem, ke kterému jsou společensky určeny.

Mezi nejformálnější varianty patří společenské šaty, které již tradičně určuje společenský trend jako dlouhé, a také svatební šaty, u nichž je běžná bílá barva nebo některý z jejích odstínů.

Svatební obřad se v historii západních civilizací stal významným již ve středověku, jelikož kromě spojení dvou mladých lidí představoval také spojení dvou rodin – měl implikace kulturní, historické, společenské, antropologické, ale i ekonomické.

Dlouhé šaty byly pro svatební obřad historicky běžnou volbou, protože i v dobách, kdy se délka dámských šatů zkracovala, představovaly slavnostní variantu, která měla zdůraznit důležitost

obřadu. Navíc u církevních obřadů délka šatů také podtrhovala neposkvrněnost nevěsty a vyhovovala rigidním požadavkům církve na zahalení těla.

Bílá barva se však jako barva svatebních šatů rozšířila zejména díky svatbě anglické královny Victorie v roce 1840, kdy se provdala za prince Alberta Saxe-Coburg. Šaty daly vyniknout krajkám, které královna vlastnila a bohatě jimi nechala šaty vyzdobit. Dodnes není jasné, zda si bílou barvu, do té doby pro svatební šaty používanou jen velmi zřídka, zvolila jako výraz extravagantnosti, nebo aby ještě zdůraznila své tak často prosazované názory nutnosti sexuální čistoty. I když barvou čistoty a neposkvrněnosti byla historicky barva modrá, bílá byla symbolem křesťanské lásky, křtu, čistoty a celibátu. Bílé šaty se do té doby hojně využívaly při církevních obřadech křtu a prvního přijímání.

Zajímavé je, že i v mnoha východních, asijských a afrických zemích se ženy vdávají v dlouhých šatech nebo oděvech sahajících až na zem.⁵¹

6.2.11 Dlouhý kabát

- barva černá
- z kašmírové vlny
- sexuálně provokující

Definice a historický exkurz

Svrchní trupový oděv, který se nosí přes běžný oděv jako ochrana před chladem a nepřízní počasí. Obvyklá délka je pod kolena nebo níž. Kabáty (které se terminologicky i funkcí liší od „svrchníků“, které jsou kratší – sahají jen ke kolenům nebo těsně nad ně a jsou z lehkých látek, jako je například gabardén) jsou obvykle z těžších materiálů: převládá vlna a kašmír.

Kabát se v mnoha zemích současného moderního světa nosí již celá staletí. Většinou symbolizoval společenské postavení, nebo se nosil při slavnostních příležitostech. Kromě uvedených příkladů se kabát hojně využíval v armádě, pro vojáky, jako pracovní uniforma. V 17. století se z kabátu stal oděv, který byl masově využíván a přizpůsobován potřebám, možností i vkusu všech společenských tříd.

Od té doby kabát v různých variacích a provedeních (jedno- i dvouřadový) představuje součást šatníku téměř každého muže v moderní společnosti, je-li v dané geografické oblasti alespoň pár chladnějších dní v roce.

Kabát jako součást vojenského stejnokroje se v Evropě i Americe přestal využívat.⁵²

6.3 Pracovní koncept předvedení kolekce

Paměť ve smyslu otisku.

Jak jsem již mnohokrát uvedla, na módě mě zajímají dva aspekty: oděv a člověk.

A jelikož se věnuji ženskému oděvu, tak člověk – žena.

Kolekce zkoumá jejich vztah, paměť, svébytnost a také, jak se vzájemně ovlivňují. Nejen, že oděv mění ženu, ale zcela určitě také žena vytváří oděv. Styl, koncept návrháře nebo oděvní značky se ztotožní s určitým typem a osobností ženy. Negativním dopadem tohoto ztotožnění je komercializace značek a pozitivním podpora jedinečnosti, individuality, subkultur.

Kolekce čerpá inspiraci z historie (ve většině případů nedávné), je odrazem současnosti, ale je silně zaostřena na budoucnost.

Jelikož jsem se nechtěla věnovat pouze hledání nového tvarosloví, není vhodnou formou prezentace klasická módní přehlídka. Hlubší zamyšlení a podporu celého konceptu nabízí forma performance, kdy je jedenáct modelů předvedeno jednou modelkou, jejíž tělo, styl a duši dobře znám a jako člověk je mi blízká.

Model a modelka si nejsou vzájemnou berličkou, ale silou sami o sobě.

Modelka předvádí každý model jednotlivě, některé na svém těle, některé pouze přenáší jako svůj otisk, některý model na mole svléká a odchází ve spodním prádle tělové barvy – nahé lidské tělo, ale ne přirozené, ale tvarované vlastním životem, povahovými rysy, hlubokou citlivostí a inteligencí.

Lidské tělo a osobnost modelky se stávají modelem a samotný model (šaty) zůstávají jako stacionární otisk na mole.

Po přehlídce na mole zůstává několik modelů, jako stopa, jako sochy bez žen.

ZÁVĚR:

Analytické řešení – rovnice

Na závěr své práce bych se chtěla vrátit k bodu jejího vzniku. Jak jsem již zmínila v úvodním popisu aplikované metodologie a metodiky práce, ačkoliv jsem měla pocit, že mé intuitivní řešení otázek spojených s identitou lidské osobnosti, s posláním návrháře, s velmi rozsáhlými změnami, kterými móda a postoje současných návrhářů následně procházejí, je správné, uvědomovala jsem si, že se chci snažit nejen o umělecké, intuitivní a kreativní řešení.

Od začátku jsem věděla (a tento názor mi potvrdila celá řada renomovaných osobností ze všech sfér kulturního i vědeckého života), že móda, barevnost, stříhová řešení, polarita oděvu z hlediska pohlaví nositele či jeho příslušnosti k určité společenské třídě, všechny tyto faktory jsou spolu propojeny mnohem komplexněji než prostřednictvím pouhé intuice návrháře.

Je proto dle mého názoru na místě pokusit se v této práci, v rámci níž jsem nabídla jak filozofická, historická a kreativní řešení, o řešení, které je analytické povahy a odráží pouze náčrt vztahů jednotlivých veličin.

Lineární rovnice je taková rovnice, která vyjadřuje míru závislosti dvou náhodných veličin.

Můžeme upravit na tvar $ax + b = 0$.

Snažíme-li se o vyjádření vztahu mezi neznámou nositelky oděvu **F** (ve funkci proměnné) a mezi neznámou, kterou lze velmi zkráceně definovat jako vnější a vnitřní okolnosti ovlivňující oděv a nakládání nositelky s ním, **X** a oděvem **C** ve vztahu k výsledné polaritě oděvu, pak polarita může být buď nulová (ambisexuální dojem, bez důrazu na femininní či maskulinní dojem), femininní (1) či maskulinní (-1).

Rovnici bychom měli být schopni zapsat následovně:

1. vztah vedoucí k nulové polaritě

žena, nositelka \times X1 (okolnosti a další vnější faktory) C (oděv) = nulová polarita

2. vztah vedoucí k femininní polaritě

žena, nositelka \times X2 (jiné okolnosti a další vnější faktory) C (oděv) = femininní polarita

3. vztah vedoucí k maskulinní polaritě

žena, nositelka \times X3 (zcela jiné okolnosti a další vnější faktory) C (oděv) = maskulinní polarita

Platí tedy:

$$F \times X1C = 0$$

$$F \times X2C = 1$$

$$F \times X3C = -1$$

Vyjádření vztahu konstanty oděvu při identických okolnostech, ale jiné nositelce
(nositelka 1 = F1, nositelka 2 = F2, nositelka 3 = F3)

Může platit:

$$F \times X1C = 0$$

$$F1 \times X1C = 1$$

$$F2 \times X1C = -1$$

Výsledkem vztahu je obdélníková matice:

$$F \quad X \quad 0$$

$$F \quad X2 \quad 1$$

$$F \quad X3 \quad -1$$

nebo matice:

$$F1 \quad X \quad 0$$

$$F2 \quad X2 \quad 1$$

$$F3 \quad X3 \quad -1$$

Může však nastat situace, kdy konstanta oděvu (C) v kombinaci s dalšími oděvy může opět vést ke změně polarity,

příčemž:

$$F \times X1C + X1C1 + X1C2 = 0$$

nebo

$$F1 \times X1C + X1C1 + X1C2 = 1$$

$$F2 \times X1C + X1C1 + X1C2 = -1$$

Polarita oděvu

Polarita oděvu není pevně daná: zjednodušeně by se dalo říct, že polarita oděvu se mění pouze v závislosti na vnitřních a vnějších okolnostech.

Tyto okolnosti lze vnímat jako neznámou v naší rovnici. Když však tento vztah matematicky znázorníme, zjistíme, že polarita oděvu se za zcela identických vnitřních i vnějších okolností může měnit v závislosti na nositelce, takže zjistíme, že zatímco vnější a vnitřní okolnosti jsou v postavení neznámé, osobnost nositelky je v postavení proměnné a konstantou v naší rovnici se jeví oděv.

Základní vzorec však nabouráme, připustíme-li, že konstanta oděvu v kombinaci s dalšími, byť zdánlivě nepolaritními oděvy, může opět vést ve výsledku ke změně polarit.

Prostý lineární vztah již nestačí, musíme ji dál řešit jako kombinatorickou rovnici. Na základě těchto prostých matematických operací, kdy jednotlivé faktory, které ovlivňují polaritu oděvu, představují jednotlivé elementy rovnice, jasně dospějeme k závěru, že oděv, který je ztvárněn designérem v čase a prostoru v určité materiální podobě, v podstatě sám svou polaritu nepotřebuje.

Tato polarita je vytvářena buďto nositelkou, a to vědomě za určitých okolností vnitřních anebo vnějších, to je samozřejmě případ více žádoucí. Může však docházet i k méně žádoucímu případu, kdy polaritu oděvu propůjčují vnitřní a vnější okolnosti, nad kterými nositelka nemá kontrolu.

Z toho lze odvodit, že není zapotřebí, aby vznikaly oděvy s maskulinní a femininní polaritou, kterou vytvářejí jednotlivé znaky designu zakomponované do oděvu na základě tradic a společenských norem. Oděv bude získávat polaritu jinými způsoby, než je fyzická forma oděvu.

Postmoderní rozmanitost a pluralitu identit je možné zmírnit a zharmonizovat pomocí nepolaritních oděvů, ale není možno ji popřít a zabránit vzniku mnoha dalších identit osobnosti.

Svůj závěr však nechci opírat pouze o své teoretické dedukce nebo o praktické ztvárnění svého kreativního pojetí. Chtěla bych se ve svých závěrech odvolat na průlomové dílo vědce a psychologa Charlese Winicka, který v sedmdesátých letech působil na newyorské univerzitě.

Tento odborník v oboru psychologie, sociologie a lidského chování se ve své knize *The Beige Epoch (Běžová Epocha)* neboli *Depolarizace pohlaví*⁵³ obšírně zabýval řadou faktorů, které ovlivňují lidskou identitu, chování a společenské zařazení. Už v roce 1968 ve zmíněné knize zcela jasně naznačuje, že „mezi nejzřetelnější a nejpřesvědčivější rysy současné epochy patří depolarizace pohlaví, jak zevnějšek, tak křestní jména a povaha aktivit, které osoby mužského i ženského pohlaví podnikají, to všechno je mnohem méně vyhraněné vzhledem k jednotlivým pohlavím a ztrácí svou přesně vymezenou polaritu“. Charles Winick opakovaně zdůrazňuje, že stírání hranic mezi pohlavími v rámci moderní (a zejména postmoderní⁵⁴) společnosti se odráží zejména „v oděvu a ve vzezření jednotlivců, které se stávají čím dál víc ambisexuálními, [...] extrémy jsou mnohem méně časté a nevyhraněnost se stává běžnou i v barvách“.

Trend, který Charles Winick definoval v roce 1968 a o němž řekl, že „jeho implikace do budoucna jsou nedozírné“, pokračuje a zejména v oblasti módy jej nelze ignorovat – stává se totiž stěžejní myšlenkou a podtextem současné módní tvorby.

Výstup z focení – kolekce „0“

Jinakost lidského těla, která byla v moderní a postmoderní společnosti setřena, přímo souvisí s oděvem. „*Interaktivní oděv*“, který není tvarově přesně uzavřen a definován, s nekonečnou pluralitou variant, která odpovídá mnoha tělesným typům, přestal okamžitě fungovat výběrem několika ikonických kusů oděvu, které jsem do kolekce „0“ zařadila, jako například korzet a korzetové šaty.

Způsobem práce, kdy návrhář na módní přehlídce připravuje modely unifikované velikosti 34–36, se ukázal jako nemožný u korzetového typu oděvu. Z deseti téměř totožných modelek seděl pouze jediný. Ve vysoké krejčovně, u které se prosazuje (byť již v menší míře) individuální přístup a vysoký podíl ruční práce, se ukázalo, že použití korzetu bez

předešlého výběru nositele a bez tvorby oděvu pro konkrétní objekt – postavu – je takřka nemožné.

Pro focení kolekce jsem ale záměrně vybrala modelku, které korzet a korzetové svatební šaty neseděly. Korzet bylo nemožné sešněrovat a zapnout do původně dané podoby. Šněrování tedy zůstalo povolené a háčky jsem nezapínala.

Celkovému vzezření oděvu to ale vůbec neubralo na síle výrazu, ba naopak, volná historická replika korzetu dostala současný, až futuristický vzhled.

Závěr: Některé kusy oděvů by měly být z kolekcí zcela vyloučeny, nejsou-li vytvořeny na míru těla nebo nejsou-li použity jinak, nově, novátorsky.

Z toho vyplývá, že například korzetové svatební šaty vytvořené konfekčním způsobem nemohou z pohledu estetického vnímání vyznít pozitivně, použijí-li se (obléknou) v klasické podobě na několik, i když nepříliš odlišných těl. Jako extrémně přesný příklad lze uvést vzhled nevěst a lidí využívajících služeb konfekčních oděvních značek společenských a svatebních oděvů.

Osobně mě tento poznatek utvrdil ve správnosti způsobů tvarování, které používám, a pomohl mi tento způsob a intuitivní záměr přesně definovat.

Odkazy:

- 1 Databáze
Lexiko – Webové hnízdo o novodobé české slovní zásobě a výkladových slovnících (databáze on-line). Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd české republiky (2005–2010, citace 3. března 2010). Přístup z internetu: <http://lexiko.ujc.cas.cz/heslare/>
- 2 The Collection of the Kyóto Costume Institute, Koln: Taschen, 2002 (přední strana obálky, str. 21)
- 3 Databáze
Lexiko – Webové hnízdo o novodobé české slovní zásobě a výkladových slovnících (databáze on-line). Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd české republiky (2005–2010, citace 3. března 2010). Přístup z internetu: <http://lexiko.ujc.cas.cz/heslare/>
- 4 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 13)
- 5 Vaněk, J., Způsoby estetického prožívání, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009 (str. 240, 241)
- 6 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 239)
- 7 Databáze
Webster Dictionary – Webová slovníková databáze Merriam Webster (databáze on-line). New York: Merriam Webster (2010, citace březen 4., 2010). Přístup z internetu: <http://www.merriam-webster.com>
- 8 Hall, T. E., Hidden Dimensions, New York: Anchor, 1990 (str. 52)
- 9 Vaněk, J., Způsoby estetického prožívání, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009 (str. 185)
- 10 Weinrich, P., Identity Exploration, London: Routledge-Taylor, 2003 (str. 77)
- 11 Vaněk, J., Způsoby estetického prožívání, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009 (str. 240)
- 12 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 31)
- 13 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 30)
- 14 Seeling, CH., Mode, Das Jahrhundert der Designer, Cologne: Konemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999 (str. 614)
- 15 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 29–33)

- 16 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 102)
- 17 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 105–106)
- 18 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 239)
- 19 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 242)
- 20 Svendsen, L., Fashion A Philosophy, London: Reaktion Books, 2006 (str. 76)
- 21 Svendsen, L., Fashion A Philosophy, London: Reaktion Books, 2006 (str. 76)
- 22 Vaněk, J., Způsoby estetického prožívání, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009 (str. 245)
- 23 Vaněk, J., Způsoby estetického prožívání, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009 (str. 246)
- 24 Haraway, D., Simians, Cyborgs and Women: London: Routledge, 1991 (str. 95)
- 25 Vaněk, J., Způsoby estetického prožívání, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009 (str. 240)
- 26 Bhui, K. – Khatib, Y. – Viner, R. – Klineberg, E. – Clark, C. – Head, J. – Stanfeld, S., Ethnicity, social deprivation and distress, in: British Journal of Psychiatry, sborník on-line, London Centre for Psychiatry, 2004, přístup z internetu:
<http://bjp.rcpsych.org/cgi/content/abstract/185/3/233>
- 27 Lipovetsky, G., Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti, Praha: Prostor, 2002 (str. 69)
- 28 Lipovetsky, G., Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu, Praha: Prostor, 2003 (str. 71)
- 29 Lipovetsky, G., Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu, Praha: Prostor, 2003 (str. 84–86)
- 30 Lipovetsky, G., Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu, Praha: Prostor, 2003 (str. 88)
- 31 Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders of American Psychiatric Association, 4. vydání, Washington, DC: American Psychiatric Association, 2000
- 32 Vaněk, J., Způsoby estetického prožívání, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009 (str. 120, 121)
- 33 Vaněk, J., Způsoby estetického prožívání, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009 (str. 126, 127)

- 34 Richards, L. – McAlister, L., Study of Medical Institute, Oklahoma State University, College of Human Environmental Sciences, Stillwater. Přístup z internetu: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/7932293>
- 35 Hollander, A., Seeing Through Clothes, California: University of California Press, 1993 (str. 27–30)
- 36 Catalogue, Martin Maison Margiela „20“ The Exhibition, Antwerp: MoMu – Fashion Museum, 2008 (str. 3)
- 37 Svendsen, L., Fashion A Philosophy, London: Reaktion Books, 2006 (str. 79)
- 38 Svendsen, L., Fashion A Philosophy, London: Reaktion Books, 2006 (str. 80)
- 39 Wright, A., The Beginner's Guide To Colour Psychology, vydáno nakladatelstvím ColourEffects, 1998 (str. 134)
- 40 Seeling, Ch., Století módy 1900–1999, Cologne: Könemann Verlagsesselshaft, 1999 (str. 120–121)
- 41 Mainhold, R., Symbolic Implication of Aesthetic Polarization, University of Lesotho, 2007 (str. 1–3)
- 42 Beirut, M. – Heller, S., Looking Closer at Designe, London: Allworth Press, 2002 (str. 117)
- 43 Verdani, G., Fashion Dictionary, vydáno Baldini Castoldi Dalai, 2006 (str. 300)
- 44 Tullochová, C., Předmluva, Informační bulletin vydaný u příležitosti výstavy Black British Style, UK, Londýn: Victoria and Albert Museum, 2005
- 45 Boucher, F. – Deslandres, Y., 20,000 Years of Fashion The History of Costume and Personal Adornment, vydáno Harry N. Abrams, 1987 (str. 237–240)
- 46 Boucher, F. – Deslandres, Y., 20,000 Years of Fashion The History of Costume and Personal Adornment, vydáno Harry N. Abrams, 1987 (str. 423–436)
- 47 Verdani, G., Fashion Dictionary, vydáno Baldini Castoldi Dalai, 2006 (str. 1024)
- 48 Databáze: Encyklopedie Wikipedia (databáze on-line). New York, 2002–2010 (citace 3. dubna 2010). Přístup z internetu: <http://www.wikipedia.com>
- 49 Farren, M. A., Black Leather Jacket, Plexus Publishing, 2008 (str. 19–123)
- 50 Holman Edelman, A., The Little Black Dress, London: Simon&Schuster, 1997 (str. 18–35, 129–136)
- 51 Databáze: Encyklopedie Wikipedia (databáze on-line). New York, 2002–2010 (citace 3. dubna 2010). Přístup z internetu: <http://www.wikipedia.com>

- 52 Databáze Souborný katalog Asociace průmyslu oděvu a textilu (databáze on-line), New York 2006–2010 (citace 12. dubna 2010). Přístup z internetu:
http://www.apparesearch.com/Definitions/Clothing/CLOTHING_definition.htm
- 53 (Winick, C., The Beige Epoch – Depolarization of Sexes, vydáno American Academy of Political and Social Science, 1968, str. 10–15)
- 54 poznámka autorky práce

Použitá literatura:

- Beirut, M. – Heller S., *Looking Closer at Designe*, London: Allworth Press, 2002
- Bhui, K. – Khatib, Y. – Viner, R. – Klineberg, E. – Clark, C. – Head, J. – Stanfeld, S., *Etnicity, social deprivation and distress*, in: *British Journal of Psychiatry*, sborník on-line, London Centre for Psychiatry, 2004, přístup z internetu: <http://bjp.rcpsych.org/cgi/content/abstract/185/3/233>
- Boucher, F. – Deslandres Y., *20,000 Years of Fashion The History of Costume and Personal Adornment*, vydáno Harry N. Abrams, 1987
- Catalogue, *Martin Maison Margiela, „20“ The Exhibition*, Antwerp: MoMu – Fashion Museum, 2008
- Databáze : *Lexiko – Webové hnízdo o novodobé české slovní zásobě a výkladových slovnících (databáze on-line)*. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd české republiky (2005–2010, citace 3. března 2010). Přístup z internetu: <http://lexiko.ujc.cas.cz/heslare/>
- Databáze : *Webster Dictionary – Webová slovníková databáze Merriam Webster (databáze on-line)*. New York: Merriam Webster (2010, citace 4. března 2010). Přístup z internetu: <http://www.merriam-webster.com>
- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders of American Psychiatric Association*, 4. vydání, Washington, DC: American Psychiatric Association, 2000
- Dolce vita*, časopis, Praha, 2009/12
- Encyklopedie Wikipedia (databáze on-line)*. New York (2002–2010, citace 3. dubna 2010). Přístup z internetu: <http://www.wikipedia.com>
- Fashion Now' 1*, Terry Jones & Avril Mair, Taschen 2003
- Farren, M. A., *Black Leather Jacket*, Plexus Publishing, 2008
- Hall, T. E., *Hidden Dimensions*, New York, Anchor, 1990
- Haraway, D., *Simians, Cyborgs and Women*: London, Routledge, 1991
- Hollander, A., *Seeing Through Clothes*, California: University of California Press, 1993
- Holman Edelman, A., *The Little Black Dress*, London: Simon&Schuster, 1997
- Lipovetsky, G., *Říše pomíjivosti, Móda a její úděl v moderní společnosti*, Praha: Prostor, 2002
- Lipovetsky G., *Éra prázdnoty, Úvahy o současném individualismu*, Praha: Prostor, 2003
- Maison Martin Margiela, „20“ The Exhibition*, Museum of the Province of Antwerp, 2009
- Mainhold, R., *Symbolic Implication of Aesthetic Polarization*, University of Lesotho, 2007 (str. 1–3)
- Richards, L. – McAlister, L., *Study of Medical Institute*, Oklahoma State University, College of Human Environmental Sciences, Stillwater. Přístup z internetu: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/7932293>

- Radical Fashion, Claire Wilcox, V&A book, 2001
- Seeling, CH., Mode, Das Jahrhundert der Designer, Cologne: Konemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999
- Seeling, Ch., Století módy 1900–1999, Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, 1999
- Souborný katalog Asociace průmyslu oděvu a textilu (databáze on-line), New York (2006–2010, citace 12. dubna 2010). Přístup z internetu:
http://www.apparesearch.com/Definitions/Clothing/CLOTHING_definition.htm
- Svendsen, L., Fashion A Philosophy, London: Reaktion Books, 2006
- The Collection of the Kyóto Costume Institute, Koln: Taschen, 2002
- Tullochová, C., Předmluva, Informační bulletin vydaný u příležitosti výstavy Black British Style, UK, Londýn: Victoria and Albert Museum, 2005
- Tvůrci světové módy, Věra Hrubá, Nava 2000
- Oficiální webová stránka Martina Maisona Margiely (databáze on-line), Paris (2005–2010, citace 11. dubna 2010). Přístup z internetu: <http://www.maisonmartinmargiela.com/>
- Vaněk, J., Způsoby estetického prožívání, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009
- Verdani, G., Fashion Dictionary, vydáno Baldini Castoldi Dalai, 2006
- Weinrich, P., Identity Exploration, London: Routledge-Taylor, 2003
- Winick, C., The Beige Epoch – Depolarization of Sexes, vydáno American Academy of Political and Social Science, 1968
- Wright, A., The Beginner's Guide To Colour Psychology, vydáno nakladatelstvím Colour Effects, 1998

Seznam obrázků

Obr. 1	Avignonské slečny, Pablo Picasso	24
Obr. 2	fotografie Cindy Sherman	25
Obr. 3	originální krejčovská figurína USA 1930, inspirace pro MMM.....	38
Obr. 4	kolekce XXL	38
Obr. 5	fotografie Steven Meisel, Vogue USA.....	39
Obr. 6–9	Denisa Nová kolekce S/S 2009, fotografie Karin Zadrick	40–41
Obr. 10	Denisa Nová kolekce A/W 2009/10, videoinstalace Designblok 2009	42
Obr. 11	obraz košile, autor neznámý.....	51

Seznam příloh

Příloha P 1: životopis Maison Martin Margiela (*zivotopis.pdf*)

Příloha P 2: inspirace Mood-board (*inspirace.pdf*)

Příloha P 3: kresby (*kresby.pdf*)

Příloha P 4: kolekce „0“ – produktové fotografie (*produktove.pdf*)

Příloha P 5: kolekce „0“ – módní fotografie (*modni.pdf*)

Příloha P 6: kolekce „0“ – odklizení mrtvých ptáků – volné fotografie (*volne.pdf*)