

Dekonstrukce v konstrukci

Tereza Mašlaňová

Bakalářská práce
2010



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav designu oděvu a obuvi
akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Tereza MAŠLAŇOVÁ**
Osobní číslo: **K08290**
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Design oděvů**

Téma práce: **Dekonstrukce v konstrukci**

Zásady pro vypracování:

1. Rešerše
2. Storyboard
3. Skici
4. Kaliko - modelace oděvu
5. Výběr materiálů
6. Zhotovení modelů
7. Fotodokumentace
8. Portfolio

Rozsah bakalářské práce: viz zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

Gerda Buxbaum: Icons of fashion, The 20th century
Erika Stalder: Fashion 101, A crash course in clothing
Mairi Mackenzie: ...ismy, Jak chápat módu

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Mária Štraneková, ArtD.**
Ústav designu oděvu a obuvi
Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2010**
Termín odevzdání bakalářské práce: **16. května 2011**

Ve Zlíně dne 1. února 2011


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. Mgr. Ivan Titor
ředitel ústavu

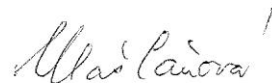
PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně 9.3.2011

Tereza Mašláňová
Jméno, příjmení, podpis



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

(1) Vysoká škola nevýdělečně 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 rozmnoženiny.

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

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

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

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

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

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit 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 jim 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 přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Ve své bakalářské práci se zabývám pojmy konstrukce a dekonstrukce v oděvu. Teoretickou část jsem logicky rozdělila na dva oddíly. První se týká konstrukce, kdy popisují zejména historické události a pravidla ve spojitosti s krejčovským řemeslem, vývoj stříhových konstrukcí a jejich dostupnost. Další část je pak věnovaná principům dekonstrukce, které se uplatňují v oboru filosofie, architektury a hlavně módy, kde zmiňuji významné návrháře související s tímto tématem. Praktická část obsahuje realizaci vlastní kolekce, kde se snažím naplnit myšlenku dekonstrukce v konstrukci. Přikládám také technické kresby a popisy pro lepší orientaci ve výsledné kolekci a popisují barevnost a výběr materiálů pro jednotlivé modely. Projektová část pak obsahuje fotografie mé bakalářské kolekce.

Klíčová slova: konstrukce, dekonstrukce

In my bachelor thesis I deal with the concepts of construction and deconstruction in garment. I logically divided the theoretical part in two sections. The first concerns the construction, where I describe especially historical events and rules in connection with the tailoring, the development of pattern construction and their availability. Another section is given to the principles of deconstruction, which are applied in the field of philosophy, architecture and first of all in fashion, where I mention famous designers related to this topic. The practical part includes the realization of my own collection, where I am trying to fulfill the idea of deconstruction in construction. I attach the technical drawings and descriptions for better orientation in the final collection, and describe colors and choice of materials for each model. The project part contains photographs of my bachelor collection.

Key words: construction, deconstruction

Motto:

Dalajláma říká, že se máme nejprve naučit pravidla, abychom později věděli, jak je správně porušit.

Děkuji vedoucí ateliéru Mgr.art Márii Štranekové, Art.D za odborné vedení v průběhu tvoření mé bakalářské práce, své rodině za podporu ve chvílích zaváhání, svým spolužačkám za jejich pomoc a povzbuzení a v neposlední řadě děkuji paní Syptákové za její ochotu a cenné rady při zhotovování mé výsledné kolekce.

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

OBSAH

ÚVOD	8
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 KONSTRUKCE	10
1.1 HISTORIE STŘIHOVÝCH KONSTRUKCÍ.....	10
2 DEKONSTRUKCE	15
2.1 DEKONSTRUKCE VE FILOSOFII.....	15
2.2 DEKONSTRUKCE V ARCHITEKTUŘE.....	16
2.3 DEKONSTRUKCE V MÓDĚ.....	19
2.3.1 Počátky dekonstrukce v módě.....	19
2.3.2 Martin Margiela a Antverp Six	25
II PRAKTICKÁ ČÁST	32
3 FILOSOFIE KOLEKCE	33
4 TECHNICKÝ NÁKRES A POPIS	35
III PROJEKTOVÁ ČÁST	49
5 FOTODOKUMENTACE	50
ZÁVĚR	63
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	64
SEZNAM OBRÁZKŮ	66

ÚVOD

Během svého studia v ateliéru Designu oděvu jsem měla neustále pocit, že mi při navrhování i samotném vytváření modelů chybí jakýsi pevný základ. Tímto pevným základem mám na mysli perfektní znalost konstrukcí a celé technologie oděvu.

V knize *The fundamentals of fashion design* se píše: „Konstrukce oděvu je výchozí bod oděvního a módního návrhářství a je důležité, aby každý módní návrhář rozuměl tomu, jak je oděv vytvářen. Jen pokud znáte pravidla, můžete je porušit, abyste dosáhli inovace.“¹

V dnešní době se často setkávám s názorem, že designérovi stačí mít vize a realizaci za něj udělají jiní. Já si však myslím, že právě vize návrháře mohou být dokonalejší, pokud jsou opřeny o pevné základní znalosti. Ty spatřuji právě ve správném konstruování střihu a jeho následném sestavení. Návrhář tak umí promítat své nápady do dvojrozměrného i trojrozměrného měřítka. Získává tak větší rozhled. Ví, co bude fungovat, a co fungovat nebude.

Stále větší pocit omezení při tvorbě mně tak automaticky přinesl téma mé bakalářské práce. Je však pravda, že tato tematika by v mé výsledné kolekci nepřinesla nic nového. Jak tedy vytvořit něco zajímavého a přitom nezahodit původní myšlenku své bakalářské práce? Odpověď mi dala vedoucí ateliéru slečna Mária Štraneková. Upozornila mě, že někteří návrháři tvoří tak, že záměrně narušují zavedené konstrukční principy v oděvu. Nazývají se dekonstruktivisté. Objevila jsem tak novou fascinující tvorbu návrhářů, kteří neustále a bez rozmyslu posouvají hranice všeho zavedeného.

Teoretická část bakalářské práce mi poskytla prostor pro odpovědi na otázky, které mě již dlouhou dobu zajímaly. Obsahuje však i veškeré potřebné informace pro mou praktickou část, kde se již na základě získaných znalostí věnuji vytváření závěrečné kolekce.

¹ SORGER, Richard; UDALE, Jenny . *The fundamentals of fashion design*. Singapore : AVA Publishing SA, 2006. 176 s. ISBN 2-940373-39-6.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 KONSTRUKCE

V této kapitole se zabývám stříhovou konstrukcí, která je základem pro správné vytváření oděvů. Stříhová konstrukce je metoda vytvoření stříhu, kdy postupujeme podle zavedených pravidel a výpočtů. Konstruujeme plošný stříh (stříhové části), který pak sestavujeme do trojrozměrného oděvu- přesněji konstruovaného oděvu.

V následujících řádcích se snažím zodpovědět otázky, které mě ve spojitosti s tímto tématem zajímaly.

Kdy se objevují první snahy o konstruování stříhu?

Jak se vyvíjelo krejčovské řemeslo a pozice samotného krejčího?

Jak se vyvíjela metodika v krejčovství?

Jelikož i já sem začínala s oděvem jako samouk, zajímaly mě odpovědi i na následující otázky.

Existovaly v historii publikace informující o stříhu oděvu?

Kdy se objevují první knihy se stříhovými předlohami a instrukcemi, jak si oděv sám zhotovit?

Co zapříčinilo vytvoření velikostního systému?

1.1 Historie stříhových konstrukcí

V období antiky a raného středověku ještě nelze vůbec hovořit o konstruovaném oděvu. Šat se na tělo jen aranžoval, popř. existovaly jakési tuniky skládající se z tvarově jednoduchého předního a zadního dílu, které byly sešity v oblasti ramen a na bocích. Oděv se sice začal postupně více formovat na tělo, ale zatím jen pomocí vybírání nebo přidávání látky. Až ve 12. století se na postavě zkoušely kousky látek, čímž vznikly jakési první stříhové předlohy.

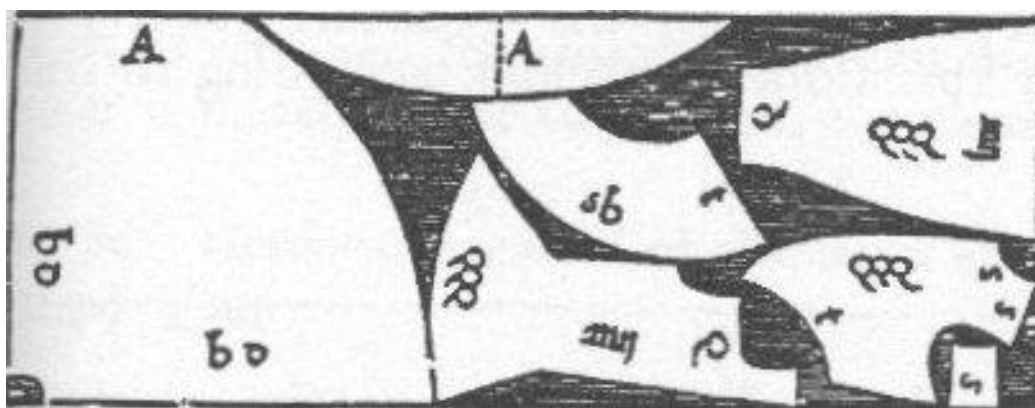
Veškeré znalosti a dovednosti v krejčovském řemesle se v nejstarších dobách přenášely ústně z generace na generaci. Ve 13. století, v období, kdy se řemeslníci začali sdružovat v cechy, to byl již mistr, jenž veškeré informace předával svým učňům.

Jakkoliv se to dnes může zdát zvláštní, krejčovské řemeslo původně náleželo pouze mužské populaci. Muži šili pánské i dámské oděvy. Ženy zpravidla vykonávaly jen drobnější

práce jako šití límečků, košilí, okruží a zejména vytvářely nákladné výšivky, které se staly nedílnou součástí oděvu.

První díla, která pojednávala přímo o krejčovství a obsahovala i nákresy střihů, se dochovala v místech dnešního Německa a Rakouska. Další kniha, která zřejmě patřila milánskému krejčímu a která kromě schématických střihů obsahuje i jeho vlastní nákresy, je dnes uložena v knihovně Querini-Stampalia v Benátkách. Mnoho dokumentačního materiálu máme také od dvou anglických krejčí Waltera Fyshe a Williama Jonese, kteří šili pro královnu Alžbětu I. Nejlepší a nejpodrobnější informace z této doby však získáváme v publikacích španělského původu.

Prvním španělským dílem o střihu oděvu je *Libro de Geometria, practica y traça* z roku 1580, respektive 1589, kdy bylo publikováno druhé vydání. Autorem je Juan de Alcega, španělský krejčí a mistr střihu. V publikaci radí, jak správně vypočítat spotřebu materiálu a názorně zaznamenává polohový plán střihových částí, aby došlo k minimálnímu plýtvání materiálem. Nenalezneme zde však podrobné pokyny, jak tyto střihy vykonstruovat či jak je zmenšit a zvětšit.



Obr.1

Ukázka polohového plánu z knihy Juana de Alcegy

Dalšími literárními díly ve Španělsku byly *Geometria, y traça para el oficio de los sastres* z roku 1588 od Diega de Freyle, nebo *Geometria y trazas perteneciente al oficio de sastres* z roku 1618 od Francisca de la Rocha Burguen.

S vládou krále Ludvíka XIV. se centrem módy stala Francie. Jeho záliba ve výstřednostech, hýření a také módě přinesla mnohé změny. Roku 1675 se Ludvík XIV. rozhodl dát právo zhotovovat oděvy i ženám, které, jak jsem již zmínila, zatím dělaly jen drobnější krejčovskou práci. Ludvík za tímto účelem vytvořil jakousi společnost s názvem *Les Maîtresses Couturieres* a dal tak ženám oficiální status, který jim umožňoval tvořit dámské oděvy a oděvy pro děti do věku osmi let. Šití pánských oděvů však stále příslušelo pouze mužům.

Dalším neočekávaným krokem krále Ludvíka XIV. bylo vydání prvního módního časopisu *Mercure galant*, který pomocí ilustrací popisoval, co je módní. V té době se používaly i panenky oblečené podle poslední módy, které se posílaly ke dvorům, aby tak informovaly o oděvních novinkách. Z dnešního pohledu byl však „vynález“ Ludvíka XIV. mnohem praktičtější a rozhodně i velkým krokem vpřed. Ačkoli *Mercure galant* obsahoval jen ilustrace, jsem přesvědčena, že i z nich mohl leckterý krejčí „vyčíst“ střih konkrétního oděvu.

Knihy, které by poskytovaly základní informace o střihu a jeho zhotovení se až do konce 18. století objevují stále jen v malém počtu. Po významných španělských publikacích se roku 1671 zrodila kniha *La Tailleur Sincere*. Z druhé poloviny 18. století se pak dochovaly dvě publikace, které podávají již zajímavější informace, schémata střihu i instrukce k nim; knihy *L'Art du Tailleur* a *L'Art de la Lingere*. Období 18. století nám také přináší univerzální základní střih, kterému se říkalo *Modrý patron*. Udává pravidla pro správný tvar průramku nebo nasazení rukávu.

Nejen Francie a Španělsko nám však poskytly knihy, jenž jsou zdrojem informací, a díky kterým dnes máme povědomí o vývoji oděvů. Práce Jamese Bonneta přibližuje i situaci krejčovského řemesla v Anglii. Jeho spis z roku 1805 obsahuje střihy ve zmenšeném měřítku a na rozdíl od Juana Alcegy přináší pokyny jak brát míry, což je podstatnou složkou pro tvorbu dobře padnoucího oděvu.

Na určování tělesných rozměrů se až do počátku 19. století metr neobjevuje. Krejčí používali proužky papíru nebo pergamenu, na kterých si v okraji dělali zářezy. Pro každého zákazníka se tento proužek papíru uchovával, takže si krejčí nemusel nic zapisovat.

Pokud 18. století nebylo příliš bohaté na publikace a návody, jak si zhotovit oděv, aniž bychom museli být přímo profesí krejčí, 19. století je v tomto ohledu přínosnější. Již v třicátých letech je v anglických a francouzských módních časopisech běžná příloha se střihem, který měl podobu listu s natištěnými střihovými částmi v reálném měřítku. Každá

stříhová část pak byla vyznačena několika různými čarami, které odkazovaly na velikost. Skutečnost, že stříh nejmódnějších oděvů byl nyní velmi lehce dostupný, zapříčinila obrovskou oblibu domácího šití u středních vrstev, které si nemohly dovolit nechat šít veškeré šatstvo u profesionálních krejčí. Oděv podle poslední módy už tedy nebyl jen výsadou bohatých. Pro správnou představu je však nutno říci, že se obecně až do roku 1860 šilo pouze ručně.

Vynález šicího stroje znamenal obrovskou revoluci v krejčovství a následný rychlý vývoj stříhu oděvu a s tím i módy samotné. První šicí stroj byl patentován ve Washingtonu roku 1846. Vynálezcem byl Elias Howe, kterého roku 1851 následoval Isaac Singer. U nás se šicí stroj poprvé objevil roku 1862 díky Vojtěchovi Náprstkovi, který jej přivezl z Londýna.

Období 19. století bylo nejen plné nových vynálezů, ale i jejich rychlých zdokonalení. Během osmdesátých let byla výkonnost šicího stroje přibližně osm set stehů za minutu, čímž nahradil 15 až 20 švadlen a v 90. letech výkon stoupl díky pohonu parou či plynem až na tři tisíce stehů za minutu. Možnost rychlejší produkce přímo vybízela ke standardizaci velikostního systému a následnou konfekční výrobu.

Couturierům, jejichž postavení začínalo vzrůstat, zase šicí stroj umožnil vytvářet náročnější stříhy nebo složitější tvary stříhových dílů. Své modely již označovali svým jménem a jejich ilustrace se pravidelně objevovaly v módních časopisech, což opět dalo méně majetným lidem možnost nechat si ušít zdařilé napodobeniny.

Stále také existovaly magazíny s vyobrazenými módními oděvy a stříhovými přílohami, podle nichž si každá žena mohla konkrétní oděv sama lehce zhotovit. Dokonce se objevují firmy specializované přímo na službu papírových stříhů. Byla to např. společnost *Butterick*, od které bylo možné si objednat stříhy z celé Ameriky. *Butterick* vydával měsíčník *The Metropolitan* a čtvrtletně pak katalog *The Butterick Pattern Book*, který byl roku 1959 nahrazen *The Butterick Home Catalog*. Tato společnost posílala objednané stříhy v obálce s podrobnými instrukcemi (patentováno roku 1910 jako *Sewing Guide*).

2 DEKONSTRUKCE

Pojem „dekonstrukce“ znamená rozklad, bourání. Snažíme se jít až k samotné podstatě věci. Tato myšlenka se proplétá mnoha obory, které spolu vzájemně komunikují, doplňují se a navazují na sebe.

Největší pozornost věnuji kapitole o dekonstrukci v módě, ale ve zkratce zmiňuji i principy dekonstrukce ve filosofii a architektuře, které tvoří jakési podhoubí a základ pro další vývoj.

2.1 Dekonstrukce ve filosofii

Pokud chceme plně porozumět určité problematice a pochopit veškeré souvislosti, musíme jít až k samotnému zrodu jejich myšlenek. V tématu dekonstrukce jsou pevně spjaty s významnou osobností francouzské filosofie, Jacquesem Derridou.

„Francie v něm dala světu jednoho z největších současných filozofů, jednu z velkých postav intelektuálního života naší doby,"² uvedl po Derridově úmrtí bývalý francouzský prezident Jacques Chirac

Jacques Derrida se narodil v roce 1930 do židovské rodiny na předměstí Alžíru. Po studiu v Paříži přednášel na École Normale Supérieure, Sorboně či Harvardu a roku 1984 se stal prvním ředitelem nově založené badatelské instituce Collège International de Philosophie.

Dekonstrukce je podle Jacquese Derridy pojmem kritického myšlení, kdy se snažíme prozkoumat hloubku a najít více rovin textu. Zjednodušeně řečeno jde o jakési kritické čtení textu. Používá přitom strategii hry. Rozumu jsou neustále kladeny nástrahy a to přesouváním nebo problematizováním zavedeného. Například se pokouší převrátit klasickou hierarchii slovo/písmeno, kdy slovu vždy příslušelo prvenství před písmenem.

² Novinky.cz [online]. 10. září 2004 [cit. 2011-05-17]. Kultura. Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/41566-zemrel-francouzsky-filozof-jacques-derrida.html>>.

Jeho metoda dekonstrukce neustále zpochybňuje zdánlivě jednoznačný jazykový význam. Kniha *Dějiny psychologie* uvádí, že texty podle Derridy vždy nabízejí četné souvislosti, vazby a kontexty takže mohou nést další významy, které dekonstrukce pomáhá odkrýt. Myšlenky Jacquese Derridy měly vliv nejen na teoretické obory, jako je samotná filosofie nebo literární teorie, ale pronikly i do sféry umění, které je přetvořilo do hmatatelné formy.



Obr.3

Jacques Derrida

2.2 Dekonstrukce v architektuře

Jacques Derrida měl ve velké oblibě architekturu, není tedy divu, že jeho myšlenky se projevily zejména v této sféře umění. K důležitým momentům patří rozhovor Jacquese Derridy s architektem Bernardem Tschumim o parku La Villete v Paříži, jenž měl být parkem 21.století.

Bernard Tschumi vyhrál soutěž a vytvořil „nesouvislý stavební prvek, který se rozpadá do množství uzlových bodů a je rozprostřen po celé krajině.“³ Tento architektonický počín se stal symbolem dekonstruktivistické architektury.



Obr.4

Stavba v parku La Villete v Paříži, Bernard Tschumi

Dekonstruktivisté však nevycházeli jen z teorií zmíněného francouzského filosofa. Ovlivnil je i ruský konstruktivismus, který využíval tvarové experimenty a zcela odsunul ornament.

O další vývoj dekonstrukce v architektuře se postarala výstava Deconstructivist Architecture v New Yorku, kterou roku 1988 zorganizoval Philip Johnson. Kurátor výstavy Mark Wigley o ní napsal: „Forma sama se deformuje. Ale tato vnitřní deformace formu neničí. Forma paradoxně zůstává nedotčena. Je to architektura vychylování z rovnováhy, odklonů, přesunů, rozevirání, nikoliv demontáže, destrukce, rozpadu a dezintegrace. Struktury neničí, ale přesunuje. Na tom je vzrušující právě to, že forma nejen přežívá toto mučení, ale

³ LEUTHÄUSER, Gabriele; GÖSSEL, Petr. *Architektura 20.století*. Praha : Taschen / Nakladatelství slovar s.r.o., 2006. 608 s. ISBN 80-7209-814-4.

dokonce tím vypadá ještě posilněna. Možná právě tím se forma vytváří. Náhle není jasné, co bylo dříve, zda forma, nebo její deformace, zda hostitel, nebo parazit... žádný lékaský zákrok nemůže formu osvobodit, nelze učinit ostrý chirurgický řez. Odstranění parazita by znamenalo zabít hostitele. Tvoří symbiotickou entitu.“⁴

Tato citace zcela jasně vyjadřuje, jaké jsou principy dekonstrukce v architektuře. Dekonstruktivistické stavby působí labilním dojmem, který je vyvolán díky stavebním deformacím jako natáčení částí, posouvání povrchů, rozbíhání linií nebo rotace. Tím také často vznikají velmi nápadné a expresivní formy. Zdánlivě nelogické konstrukce jsou však produkovány na základě dokonalých znalostí konstrukčních principů v architektuře.

Z architektů je nutné zmínit Franka O. Gehryho, který stojí za řadou staveb, které jsou naprostým ztělesněním principů dekonstruktivismu. Jeho dílem je u nás již notoricky známý Tančící dům, na němž spolupracoval s Vladem Miluničem.

Výraznější a mě osobně bližší je ale přestavba jeho domu v Santa Monice, kde dovršuje koncept jakési „narušené dokonalosti“.



Obr.5

Dům v Santa Monice, Frank O.Gehry

⁴ FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura : Kritické dějiny*. Praha : Academia, 2004. 456 s. ISBN 80-200-1261-3.

Další výraznou osobností dekonstruktivistů je londýnská architektka iráckého původu Zaha Hadid. Je autorkou mnoha světově uznávaných staveb. Mně však byla inspirací spíše v jejím přístupu k tvorbě. Zaha Hadid neustále posouvá hranice architektury, vše staví na hlavu, nic pro ni není nemožné.

2.3 Dekonstrukce v módě

Výše zmíněná filosofie, kterou pokládám za naprostý počátek myšlenek dekonstrukce, asi módu neovlivnila takovým přímým způsobem jako architekturu. Nicméně nastolila určitou atmosféru tehdejší společnosti a nově vznikající stavby zrcadlily její principy. Každý umělec si všímá, co se děje kolem něj a svým způsobem se přizpůsobuje a začleňuje do stávajícího prostředí. Proto si myslím, že tehdejší architektura či jiná forma umění musela ovlivnit i svět módy.

Vznik trendu dekonstrukce v oděvu, známý také jako dekonstrukcionismus, datují kostýmní kurátoři Richard Martin a Herold Kolda do osmdesátých let dvacátého století. Pojem dekonstrukcionismus je definován jako doslovné rozložení oděvu až na „dřeň“. Jsou odhaleny švy a vnitřní struktura. Tradiční konstrukce oděvu je svržena a přetvořena. Stejně jako dekonstruktivistická architektura zpochybňuje vše zavedené a posunuje do jiného kontextu.

2.3.1 Počátky dekonstrukce v módě

První dekonstruované oděvy však kupodivu nepředstavili Evropané, ale dva návrháři japonské avantgardy -Yohji Yamamoto a Rei Kawakubo. Roku 1981 ukázali pařížské módní scéně, že oděv nemusí splňovat jen ochrannou a estetickou funkci. Oděv se stává odrazem myšlenek návrháře. Jakoby dali oděvu duši a nechali ho ožít.

Jejich nekonstruované a zahalující modely s roztřepenými okraji v monochromatické či černé barvě, které se absolutně vymykaly tehdejšímu trendu fatální ženy s útlým pasem vyvolaly samozřejmě vlnu kritiky, nepochopení a údivu. Jejich móda byla označena jako „žebrácký vzhled“ či „styl bezdomovkyň“ a módní kritici si marně lámali hlavu, kam tento styl zařadit. Časopis GQ shrnul v roce 1984 tento styl následovně: „, Japonská móda je jiná.

Toto oblečení neodpovídá žádným módním standardům. Snaží se odstranit a zničit tvar. Visí na těle volně v předdimenzovaných a neobvyklých liniích.“⁵

Přestože Yamamota a Kawakubo neoznačujeme přímo za dekonstruktivisty, jejich přístup k oděvu ohromně napomohl k rychlejšímu rozšíření a prosazení dekonstrukčních principů v Evropě. Přinutili nás se probudit a popohnali kupředu.

Potvrzuje to výrok dnes asi největšího dekonstruktivistického návrháře, Martina Margiely, po debutu Antverpské šestky roku 1985. Tehdy řekl: „ Jsme dětmi japonských návrhářů, děti Rei Kawakubo a Yohji Yamamota.“⁶

Díla japonské avantgardy se mohou pyšnit nejen neustálou nadčasovostí, ale i dokonalým řemeslným zpracováním. Jejich modely, které na těle volně visí nebo jsou zvláště překroucené v nelichotivé tvary, mohou u laika vyvolat dojem, že návrhář nemá absolutně znalost o tvarech těla a o správném konstruování oděvu. Opak je však pravdou.

Právě Yohji Yamamoto je znám jako mistr střihu a dokonalého řemeslného zpracování odkazující na haute couture, čímž pro mě představuje největší ikonu a vzor. Přestože sám sebe často nazýval pouze krejčím, svět ho považuje za architekta šatů, který každou sezónu představuje náročné a nadčasové kolekce. Tvorba Yohji Yamamota je neuvěřitelně hravá, přitom ve svém jádru dokonale promyšlená a krejčovsky zpracovaná. Jeho oděvy odráží jeho nadhled a nebojácnost dělat věci jinak. Vždy se distancoval od sexy stylu a ženu vyobrazoval jako zdrženlivou, neutrální. Přináší tak volné oděvy v abstraktních siluetách, obuv na nízkém podpatku a stále přítomnou černou barvu.

⁵ MACKENZIE, Mairi. *...Ismy, jak chápat módu*. Praha : Nakladatelství Slovart, s.r.o., 2010. 162 s. ISBN 978-80-7391-399-1.

⁶ SEELING, Charlotte. *Století módy: 1900-1999*. Praha : Nakladatelství Slovart s.r.o., 2000. 656 s. ISBN 80-7209-247-2.



Obr.6

Současná výstava tvorby Yohji Yamamota ve V&A museum v Londýně



Obr.7

Šaty z kolekce jaro/léto 1993



Obr.8

Svatební šaty, rok 2000

Odvaha a odhodlání Yamamota nechybí ani jeho krajanec, Rei Kawakubo, která každou sezónu nekompromisně uskutečňuje své vize. Tam kde Yohji Yamamoto chce být mistrem střihu, vidí Rei Kawakubo mnohem přímočařejší cíl. Své výtvořky chápe jako záležitost konceptu.

Rei Kawakubo po studiu literatury na tokijské univerzitě Keio začala pracovat v textilní firmě Asahi Kasei. Roku 1969 založila svou vlastní značku Comme des Garçons a stala se tak nezávislou módní návrhářkou.

Její modely lze považovat za samostatná umělecká díla. Na první pohled nepochopitelné díry ve svetrů jsou výsledkem inovace a dokonalého řemeslného zpracování, nahodile narysovaný oděv vzbuzuje dojem neznalosti tělesných proporcí, nezvyklé umístění vycpávek vyvolává pocit jakýchsi hrbů, ačkoli je to výsledek silné myšlenky vztahu těla a šatů.



Obr.č.9

Kolekce *Body meets dress, dress meets body*, Jaro/léto 1997



Obr.10

Kolekce podzim/zima 2009

Kawakubo si neustále hraje s divákem. V její tvorbě se téměř nepřetržitě objevují oděvy, které vypadají jako sešité ze dvou různých. Myšlenku iluze však dovádí k dokonalosti v kolekci z roku 2009, kdy opravdu není vše, jak se zdá.

Také v marketingu a prodeji přináší Kawakubo neustálé invence. Comme des Garçons nedělá žádné reklamní kampaně a prodejní místa se každoročně stěhují v noci a to do neznámých opuštěných obchodů, kde si je sami zákazníci musí najít.

Určité znaky a prvopočátky principů dekonstrukce můžeme vidět i u výrazné návrhářky a osobnosti Vivienne Westwood a její tvorby v duchu punku, která vykazuje určité paralely s výše zmíněnými japonskými návrháři.

Móda Vivienne Westwood je plná neotřelých kombinací. Oděvy jsou často roztrhané nebo rozstříhané a zahalující silueta, typická svým vrstvením přímo odkazuje k japonské avantgardě. Ostatně termín postpunk se při popisu japonské avantgardy opravdu objevuje.



Obr.11

Punková móda Vivienne Westwood

2.3.2 Martin Margiela a Antwerp Six

Na počátku 80. let, jak jsem již zmínila v předešlé kapitole, přichází japonská avantgarda a svým designem tak přináší Evropě nový vítr do plachet. Ten zřejmě zavál i do belgického města Antverpy a ovlivnil pohled na módu v tamější škole- Královské akademii výtvarného umění. Objevuje se šest velmi talentovaných mladých návrhářů, kteří si po úspěchu v Londýně roku 1986 vysloužili označení The Antwerp Six⁷.

Do této legendární skupiny oficiálně patří Walter van Beirendonck, Ann Demeulemeester, Marina Yee, Dries Van Noten, Dirk Bikkembergs a Dirk van Saene. Ačkoliv všechny spojuje láska k avantgardě a neustálému posouvání hranic v módě, každý uplatňuje své vlastní osobní vize. Můžeme také říci, že všichni tvoří v duchu dekonstrukce, kterou lze v širším slova smyslu chápat jako bourání všeho zavedeného. Návrhář, který však myšlenky dekonstrukce dovedl, podle mého názoru, k dokonalosti je Martin Margiela, známý jako „anonymní“ návrhář.

Martin Margiela také vystudoval Královskou akademii výtvarného umění v Antverpách a je často mylně označován jako člen Antverpské šestky. Svým úspěchem ale rozhodně přispěl minimálně stejnou měrou k proslavení Antverp, které jsou dnes označovány jako další módní metropole.

Margiela se roku 1982 přesunul do Paříže, kde asistoval Jean-Paulu Gaultierovi. Později, v roce 1989, představil svou první kolekci, kterou na sebe přitáhl pozornost módního světa. Jeho modely byly rozpárané, vybledlé s odhalenými švy a roztřepenými konci, čímž si vysloužil definitivní označení „dekonstrukcionista“.

V době, kdy Galliano navrhoval pro Diora a setrval pevně v tradici couture domů, luxusních látek a technik jako je výšivka, Margiela přetvářel existující předměty do nových formací. Staré vojenské ponožky vytvořily svetr, kdy patní části jsou použity v oblasti hrudníku a ramen, aby tak zajistily pohodlnost. Kožené rukavice byly sešity v top s vázáním kolem krku; balerínky se staly novou kabelkou.

⁷ Antverpská šestka



Obr.12

Top sešitý z rukavic, jaro/léto 2001



Obr.13

Vesta z porcelánových talířů



Obr.14

Kabelka z rukavice, 1999

Téma recyklace a rekultivace je u Margielových návrhů stále přítomné. Přestože módní svět křičí po neustálé změně a novosti, Margiela se nebojí vytvořit kolekci, která recykluje tu předešlou.

Ve svých kolekcích se také ptá na logiku krejčovství, stříhu a konstrukce oděvu. Ve své kolekci z roku 1997 poukazuje na to, jak oděvní průmysl rozdělil lidská těla do několika velikostí. „Margielovo sako přesně převzalo původní tvar krejčovské panny Stockman, z nějž doslova křičí tvrdá realita: konfekce současnosti naprosto ignoruje osobité rysy každé postavy.“⁸ Oděvy v této kolekci jsou zhotoveny z hrubého plátna a jsou potištěny stejně jako Stockman figuríny. Na jednom živůtku předvedl Margiela i jakousi „studii“, když na polovinu předního dílu naaranžoval šaty z hedvábného šifonu. Ačkoliv vytvořil vlastně nositelný oděv, vypadá spíše jako v procesu výroby.



Obr.15

Stockman mini sukně, 1997

⁸ *Móda: Z dějin odívání 18., 19. a 20. století.* Praha : Taschen/ Nakladatelství Slovart, 2003. 734 s. ISBN 3-8228-2624-3.

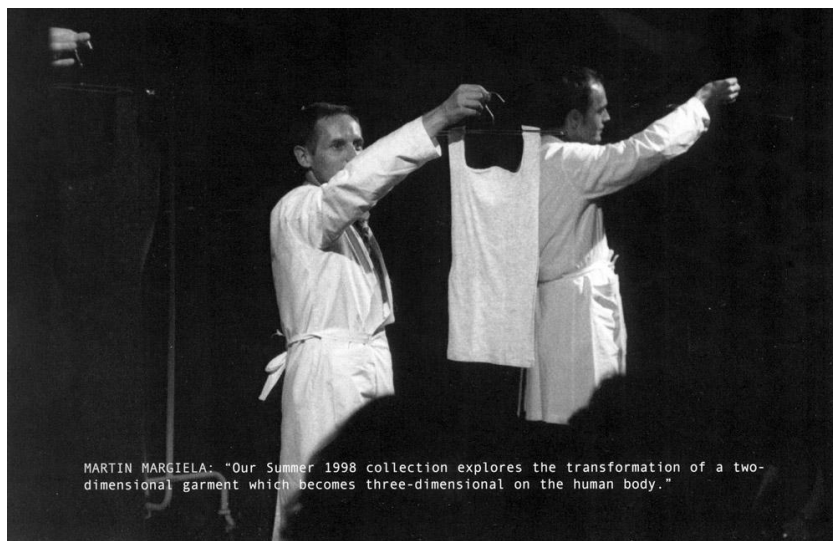


Obr.16



Obr.17

Margiela neustále posouvá i hranice střihu oděvu. Důkazem jeho geniality je jeho kolekce *Flat garments*, kdy jednotlivé oděvy mají plošný tvar a při obléknutí se rozvinou do trojrozměrného.



Obr.18



Obr.19

Košile z kolekce *Flat garments*



Obr.20

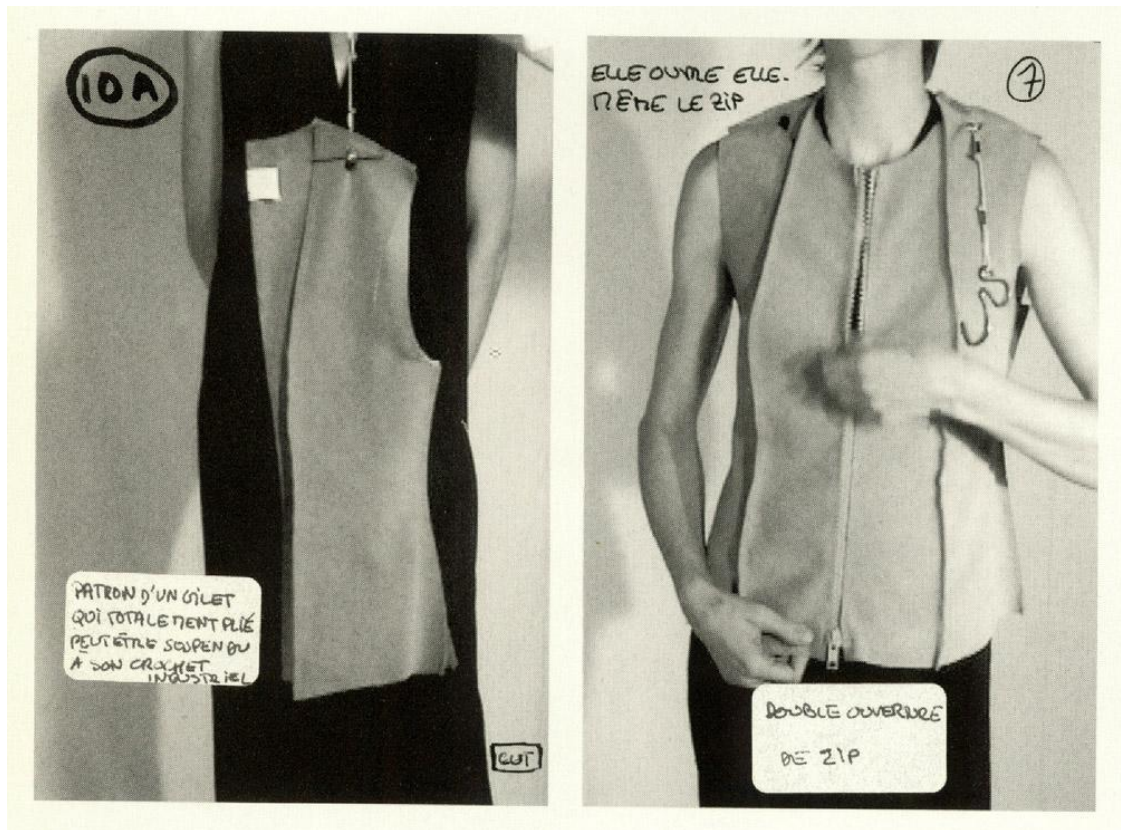
Sako z materiálu tyvek s potiskem
papírového stříhu



Obr.21

Kožené kalhoty

Ukázky, jak se při obléknutí stane z dvourozměrného oděvu trojrozměrný.



Obr.22



Obr.23

Martin Margiela je návrhářem, který se staví proti všemu zavedenému. Neustále vše zpochybňuje a podkopává. Jeho značka Maison Martin Margiela tak představuje spíše konceptuální, uměleckou a vizionářskou podobu oblékání. Neprodává jen oblečení, ale hlavně silnou myšlenku a koncept.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 FILOSOFIE KOLEKCE

Filosofii mé kolekce bych vyjádřila mottem:

Dalajláma říká, že se máme nejprve naučit pravidla, abychom později věděli, jak je správně porušit.

Motto bych doplnila ještě o výrok Vivienne Westwood: „Učíme se činností“⁹.

Právě samotným vytvářením kolekce jsem mohla vstřebat a uložit si do paměti veškeré informace o správném konstruování oděvu. Jedním z hlavních cílů bylo tedy dokonalé zpracování každého modelu.

Pro svou kolekci jsem si vybrala základní typy oděvu, jako je košile, kalhoty, sako nebo kabát. Ke každému oděvu jsem pak přistupovala individuálně, protože každý má jiné charakteristické prvky, které jsem se snažila následně posunout do jiného kontextu.

U své kolekce jsem se nechala inspirovat atmosférou tvorby japonské avantgardy, zejména pak tvorby Yohji Yamamota. Všechny modely jsou tak v uvolněné siluetě.

MATERIÁLY

Při výběru materiálů jsem se držela klasiky. Volila jsem tedy tradiční materiály pro každý typ oděvu. U košilí používám bavlněný popelín. Pro kalhoty a kabát jsem zvolila vlnu. Přestože mám osobně raději přírodní materiály, objevují se v kolekci i směšové materiály, které jsou velmi příjemné na dotek i samotné nošení. Pro zjemnění kolekce jsem v závěru použila hedvábí.

⁹ SEIVEWRIGHT, Simon. *Módní návrhářství: Inspirace a tvorba*. Brno : Computer Press, a.s., 2010. 176 s. ISBN :978-80-251-2971-5.

BAREVNOST

V barevnosti jsem se taktéž nepouštěla do experimentů a vše jsem ponechala v nevzorovaných materiálech v kombinaci černé, šedé a bílé barvy. Jedinou výjimkou je pruhovaná bílo-šedá podšívka, kterou jsem použila do kalhot a kabátu.

Tyto neutrální barvy jsem zvolila záměrně, aby nic nenarušovalo hlavní myšlenku mé kolekce.

4 TECHNICKÝ NÁKRES A POPIS

Abychom dovedli oděv do finální podoby, je třeba znát kromě stříhových konstrukcí i oděvní technologii. Ta nám předkládá pravidla, jak postupovat při realizaci konkrétního oděvu. Důležitou součástí technologické dokumentace je technický popis a technické nákresy.

Kniha *Módní návrhářství: Inspirace a tvorba* podává dokonalý výklad toho, co technická kresba znamená.

„Pracovní obrázky, označované také jako specifikace neboli technická kresba, jsou detailní diagramové kresby návrhů. Jedná se o názorný, srozumitelně nakreslený popis modelu znázorňující veškeré konstrukční detaily, jako jsou švy, záševky, kapsy, zapínání a obšívání. Specifikace se kreslí bez postavy, v měřítku a jednoduše, bez vyznačení barev, textury či formy. Zobrazují přední i zadní díl modelu, na což se v návrhářských skicích často zapomíná. Pracovní obrázky se používají jako technická podpora elegantnějších a umělečtějších skic a vždy musí být provedeny ve správných tělesných proporcích, protože podle této dokumentace bude stříhač vytvářet stříhy- návrhářská skica má totiž často nepřesné proporce.“¹⁰

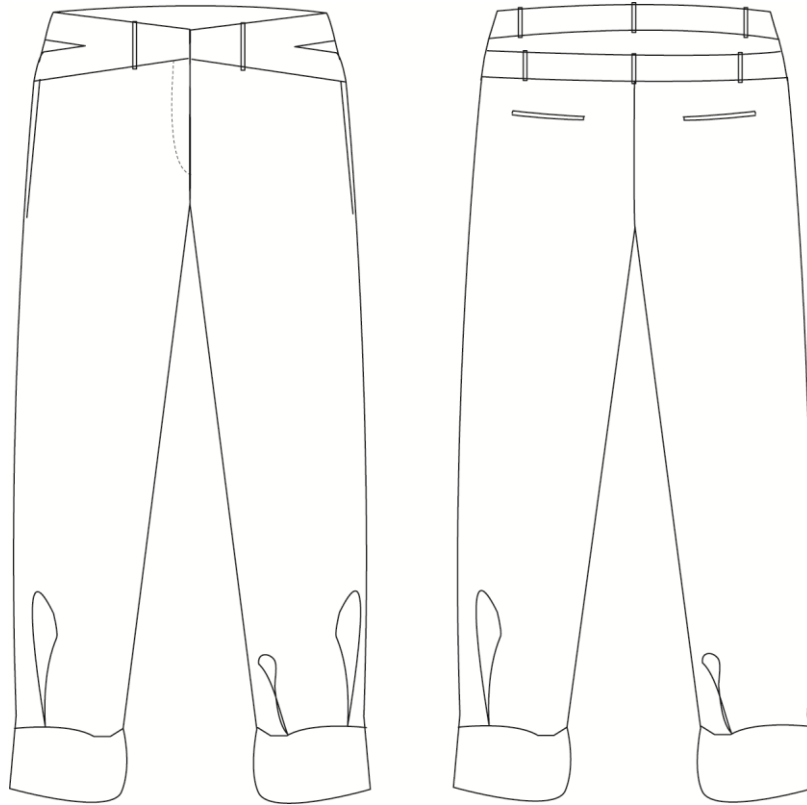
Technické nákresy se mi při tvorbě závěrečné kolekce velmi osvědčily. Pomáhají udržet přehlednost a také snadno ukazují, zda je kolekce kompaktní.

Vhodnou součástí každého technického nákresu je technický popis, což je vlastně slovní vyjádření nákresu. Popisuje tvar, celkový vzhled, členění a zpracování výrobku z vnější i vnitřní strany.

¹⁰ SEIVEWRIGHT, Simon. *Módní návrhářství: Inspirace a tvorba*. Praha : Computer Press, a.s., 2010. 175 s. ISBN :978-80-251-2971-5.

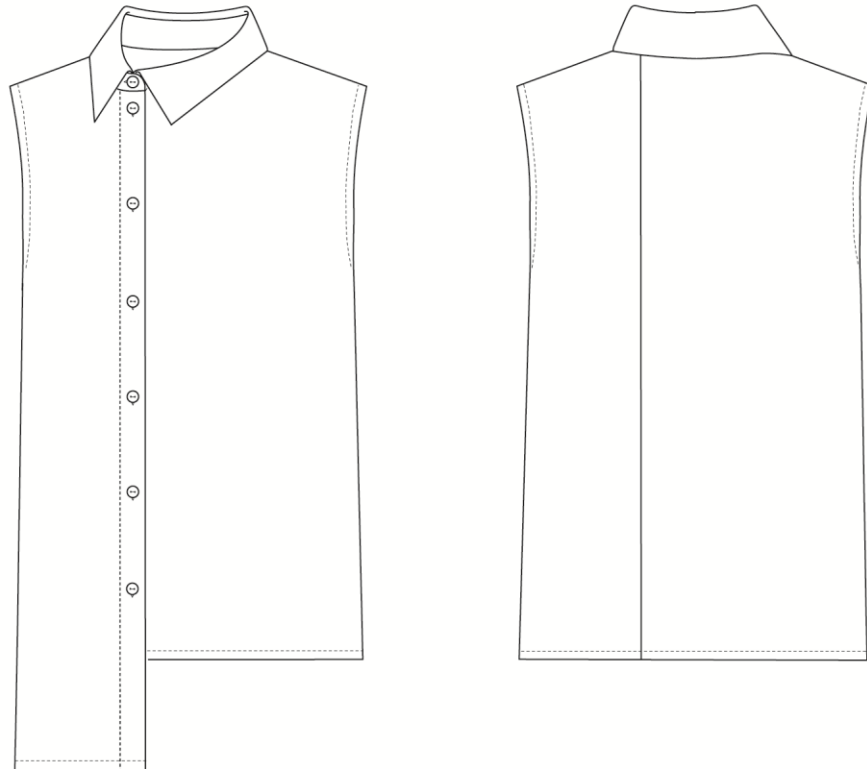
1. model

KALHOTY



Obr.24

Délka kalhot sahá těsně nad kotníky. Ohrnutím spodního lemu jsou v délce do půli lýtek. Kalhoty jsou volného střihu se sníženým sedem a pasem. Na předním díle kalhot jsou včleněné klínové kapsy, na zadním díle dvouvýpustkové kapsy. Zapínání kalhot je ve středu předního dílu v podkrytovém rozparku na zdrhovadlo. Kalhoty jsou všity do pasového límce, který se zapíná na skrytý háček a očko. Na zadním díle v oblasti pánve je všitý druhý pasový límec, který se na předním díle sbíhá s prvním pasovým límcem. Oba pasové límce jsou vyztuženy a opatřeny poutky. Spodní lem kalhot a funkční pasový límec jsou začištěny do podsádky; kalhoty jsou vypoďšívkové.

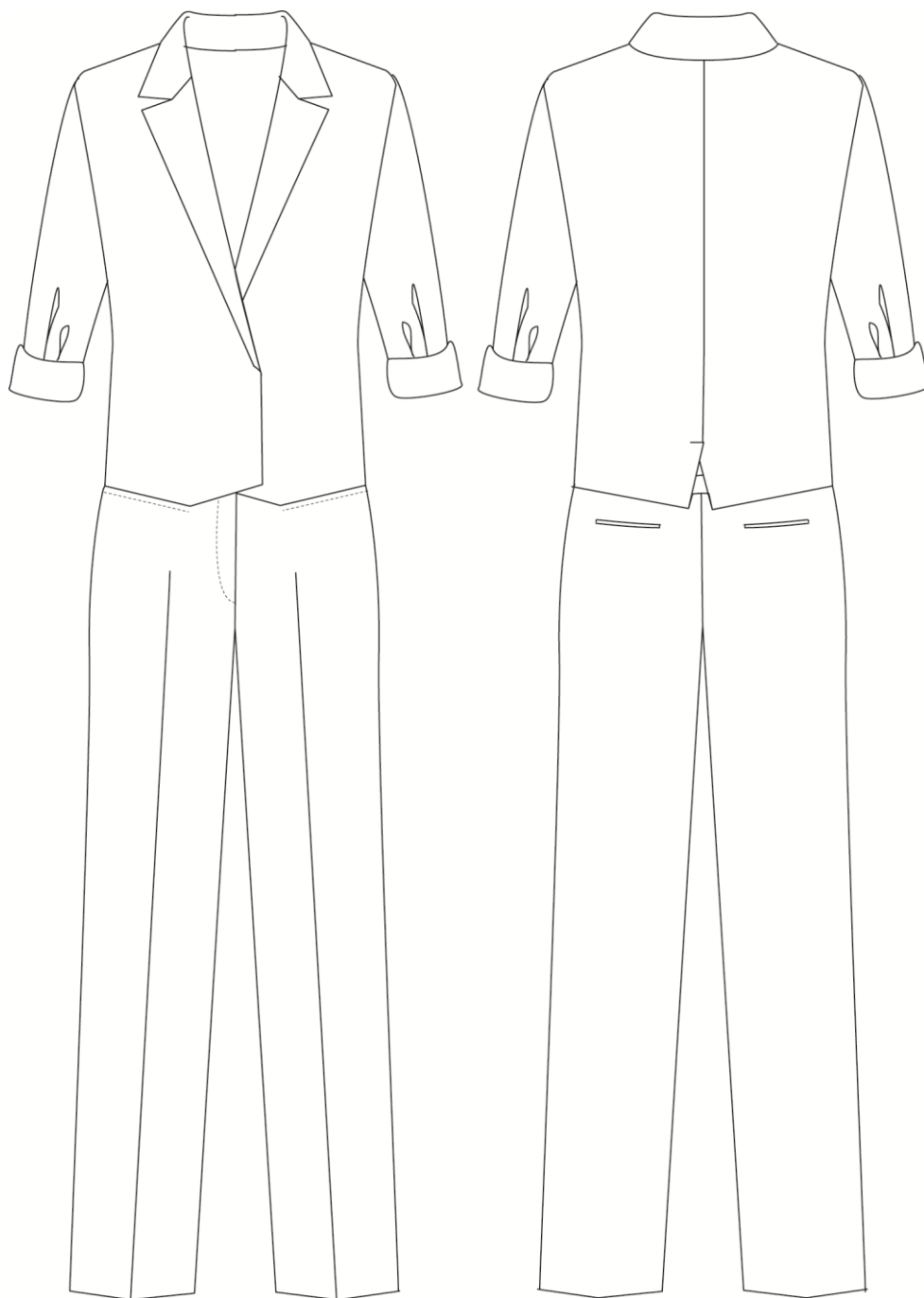
KOŠILE

Obr.25

Košile je volného pánského střihu bez prsních záševků a bez rukávů. Léga a stojáčkový límec na předním díle jsou posunuté doprava o pět centimetrů a středový šev na zadním díle je posunutý doleva o pět centimetrů. Léga, límec a stojáček jsou vyztužené. Průramky a spodní okraj košile jsou nezačištěné, pouze prošité jeden centimetr od okraje. Délka košile sahá zhruba do oblasti boků. Pouze pravá část předního dílu je delší. Košile se zapíná pomocí sedmi knoflíků a knoflíkových dírek. Všechny švy jsou vypracovány jako dvojité hřbetové.

2. model

KALHOTOVÝ KOSTÝM



Obr.26

Kalhotový kostým se skládá ze saka a dlouhých kalhot. Sako je volného střihu bez prsních záševků, se sníženými dvoušvovými tříčtvrtečními rukávy. Okraje rukávů jsou začištěné do podsádky. Sako má překrytové pravostranné jednořadé zapínání na dva skryté knoflíky. Pravý fazónový okraj je s přinechanou fazónovou podsádkou, druhý je všitý do levého předního dílu. Spodní okraj předního dílu saka je sešit s předním dílem kalhot. Ve stykových liniích jsou vstříhnuté kapsy. Zapínání kalhot je ve středu předního dílu v podkrytovém rozparku na zdrhovadlo. Zadní díl saka je volný s krátkým rozparkem u spodního lemu. Kalhoty jsou na zadním díle všity do pasového límce. Kalhoty mají na zadním díle dvouvýpustkové kapsy. Kalhoty jsou volného střihu a na spodním okraji jsou všité manžety. Podsádky, podkryt, manžety a fazóny jsou vyztuženy. Vnitřní švy jsou začištěny na šicím stroji overlock.

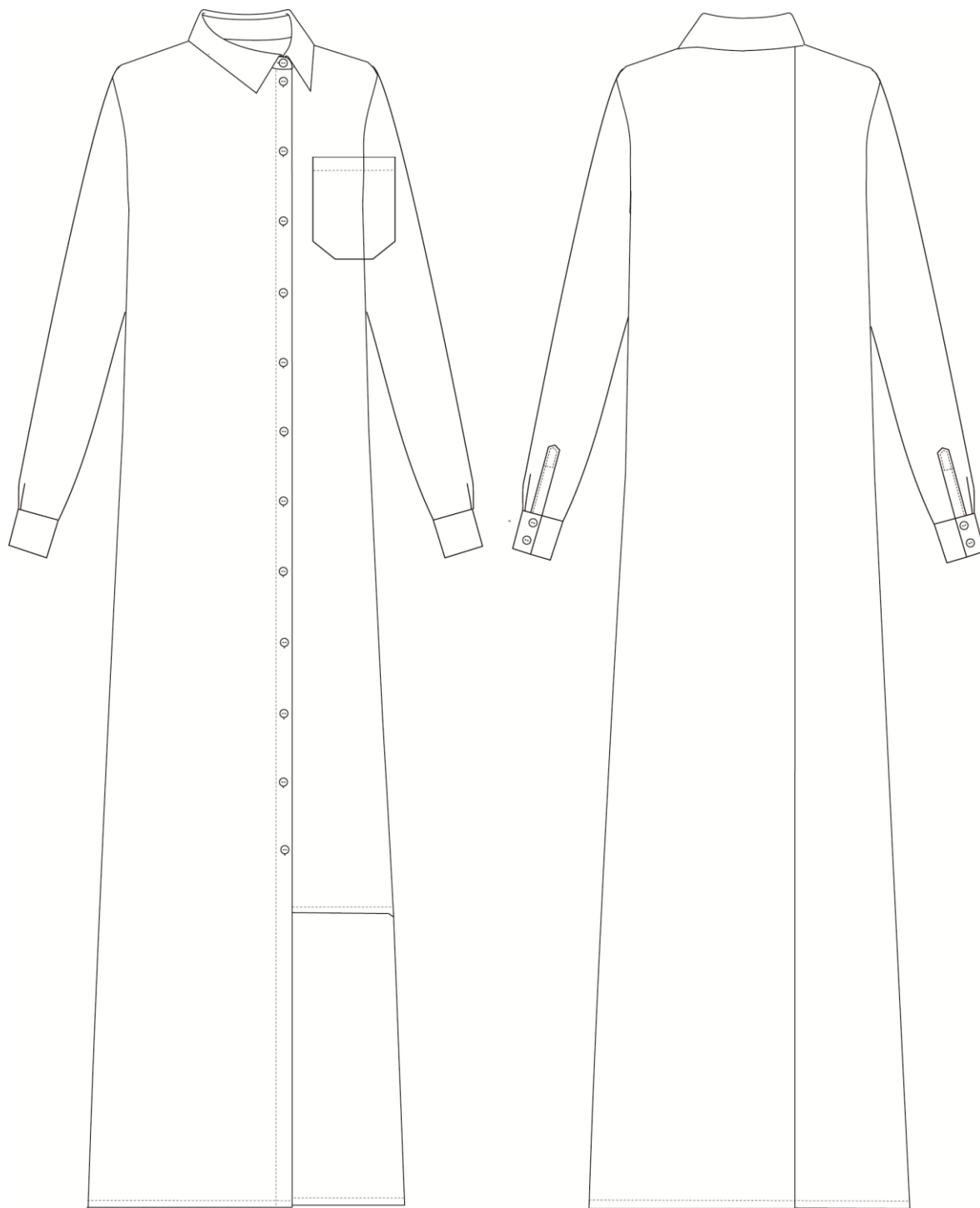
HEDVÁBNÁ HALENKA

Obr.27

Halenka je volného střihu bez výběrů a bez rukávů. Délka předního dílu sahá k bokům. Délka zadního dílu sahá zhruba do půli stehen. Výstřih na předním díle je hluboký. V jeho okraji je našitý tvar límečku. Všechny švy jsou vypracovány jako dvojité hřebetové. Okraje, průramky, výstřih a tvar límečku jsou začištěny ručně.

3. model

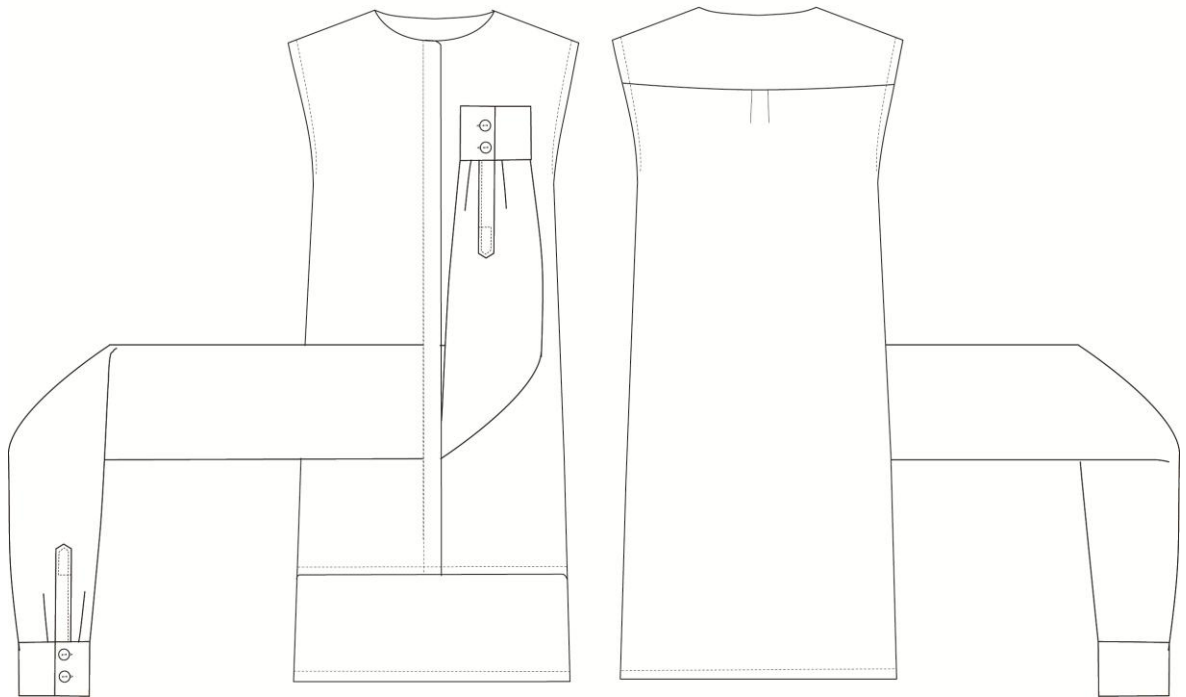
KOŠILOVÉ ŠATY



Obr.28

Košilové šaty jsou volného střihu bez prsních záševků a výběrů s dlouhými sníženými rukávy. Léga a stojáčkový límec na předním díle jsou posunuté doleva o pět centimetrů a středový šev na zadním díle je posunutý doprava o pět centimetrů. Rukávy jsou jednošvové a všité na konci do zapínací manžety s překrytovým zapínáním na dva knoflíky. Košile je dlouhá; pouze levá část předního dílu sahá zhruba ke kolenu. Délka je zapravena dvojitým přehnutím a prošitím. Všechny švy jsou vypracovány jako dvojitě hřbetové. Léga, límec, stojáček a manžety jsou vyztužené. Košile se zapíná pomocí třinácti knoflíků a dírek.

4. model

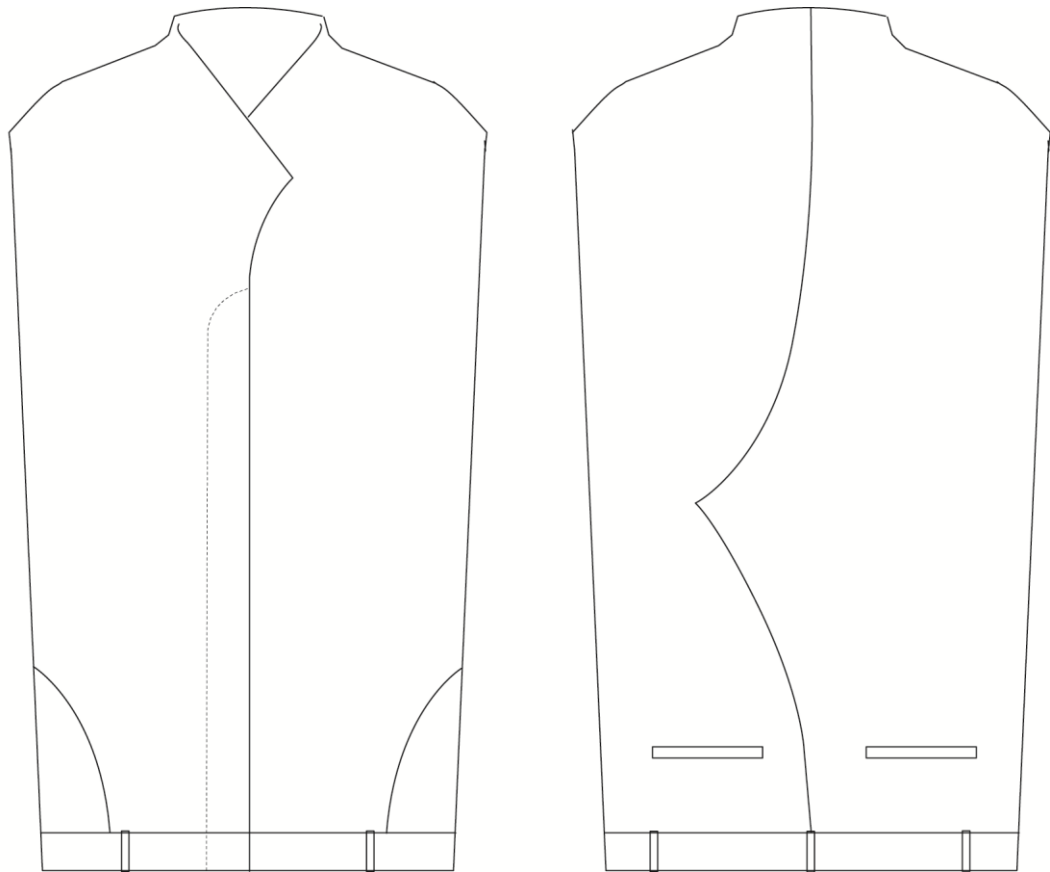
KOŠILE S ARANŽOVANÝM RUKÁVEM

Obr.29

Košile je volného střihu bez prsních záševků a bez rukávů. Přesto jsou ušity dva rukávy se zapínací manžetou s překrytovým zapínáním na knoflíky. Oba rukávy jsou na plocho všity na předním díle do légy v oblasti pasu. Jeden rukáv je naaranžován a zafixován v oblasti prsní kapsy. Funkci prsní kapsy tady splňuje manžeta rukávu. Druhý rukáv je volný. Výstřih košile je začištěn do podsádky. Průramky a spodní okraj košile jsou nezačištěné, pouze prošíte jeden centimetr od okraje. Zadní díl košile má protizáhyb a je všitý do sedla. Délka zadního dílu košile sahá do půlky stehen. Přední díl košile je kratší; sahá pouze k bokům. Košile se rozepíná pomocí desíti knoflíků a dírek, které jsou skryté. Všechny švy jsou vypracovány jako dvojité hřbetové. Léga, podsádky a manžety jsou vyztužené.

5. model

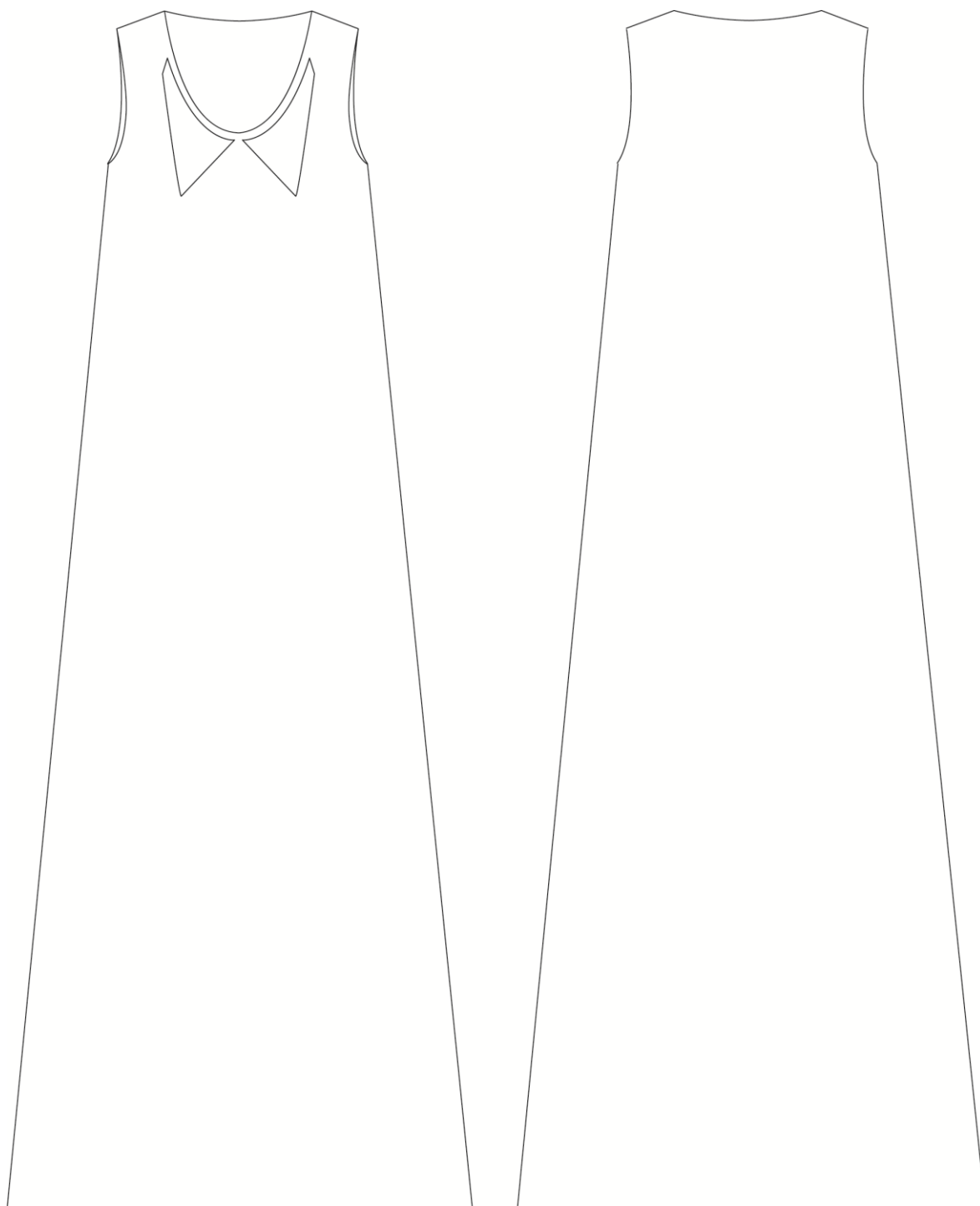
KABÁT



Obr.30

Kabát je volného střihu bez prsních záševků či jiných výběrů. Kabát vychází z obráceného střihu kalhot. Přední díl je volně rozevřený a vytvarovaný do tvaru sedu kalhot. Pravý přední díl je proštepovaný ve vzdálenosti pět centimetrů od okraje. Napodobuje tak proštepování podkrytu u kalhot. Na zadním díle je tvar sedu kalhot sešitý a překlopený na levou stranu. Tvar sedu je zažehlen a ve spodní části ručně přišitý. Na zadním díle jsou dvouvýpustkové kapsy. Na předním díle jsou boční tvarované kapsy. Přední a zadní díl je u spodního okraje všitý do kalhotového pasového límce, který je opatřen poutky. Kabát je bez rukávů. Průramky jsou začištěné do podsádky. Celý kabát je vyztužený a vypoďšívkový.

HEDVÁBNÉ ŠATY

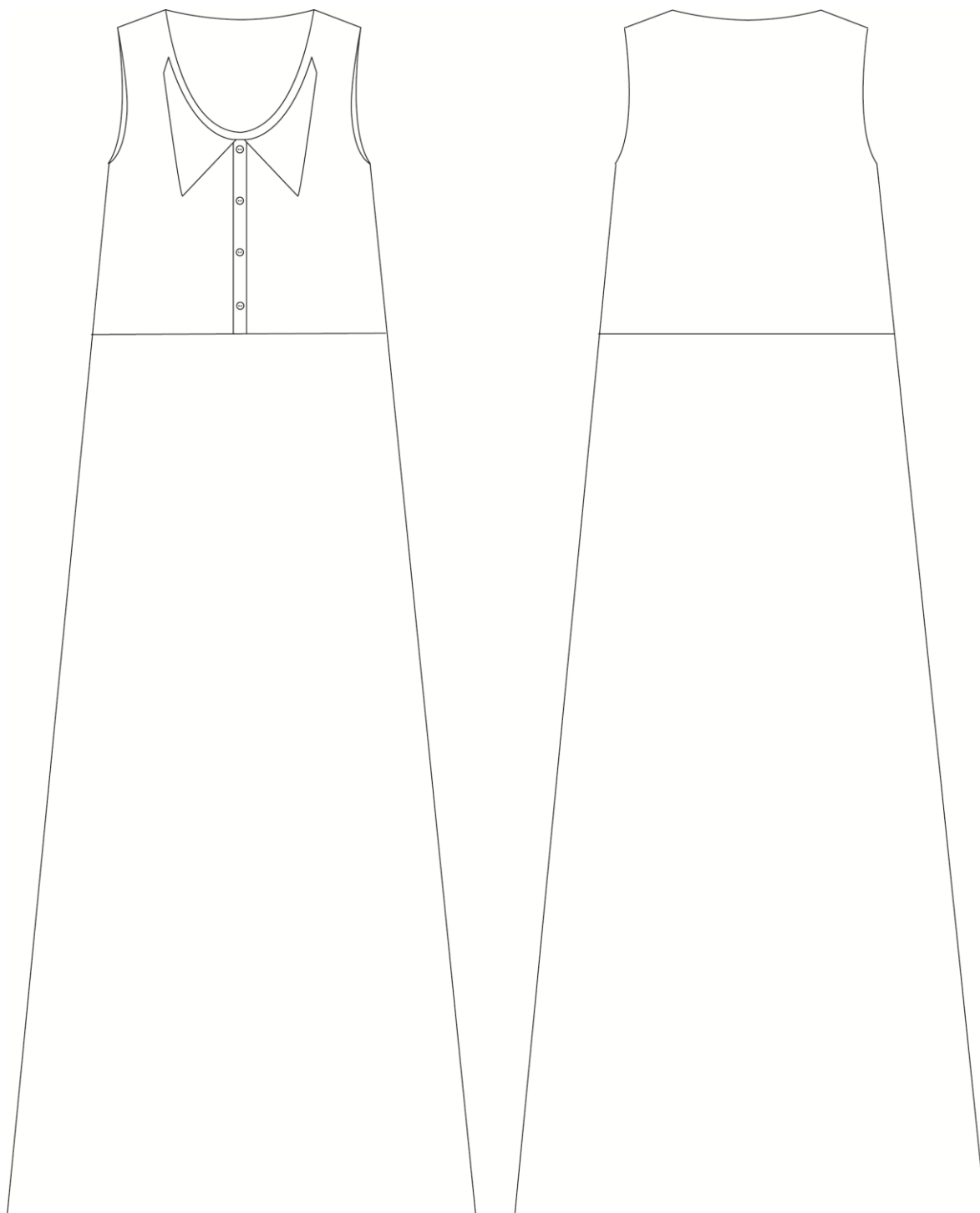


Obr.31

Šaty jsou dlouhé, volného střihu bez výběrů a bez rukávů. Výstřih na předním díle je hluboký. V jeho okraji je našitý tvar límečku. Všechny švy jsou vypracovány jako dvojité hřbetové. Okraje, průramky, výstřih a tvar límečku jsou začištěny ručně.

6. model

DLOUHÉ HEDVÁBNÉ ŠATY



Obr.32

Šaty jsou dlouhé, volného střihu bez výběrů a bez rukávů. Výstřih na předním díle je hluboký. Přední díl je v oblasti prsních partií podložen další vrstvou hedvábí ve tvaru límečku a légy. Léga má našitou řadu knoflíčků, které však nejsou funkční. Šaty jsou přestřiženy v oblasti pasu. Všechny švy jsou vypracovány jako dvojitě hřbetové. Okraje, průramky, výstřih a tvar límečku jsou začištěny ručně.

III. PROJEKTOVÁ ČÁST

5 FOTODOKUMENTACE

Konceptem pro zdokumentování celé kolekce bylo vytvoření jakéhosi ateliéru v exteriéru. Focení probíhalo v přírodní rezervaci Divoká Šárka v Praze. Dojem ateliéru byl vytvořen pomocí bílé průsvitné látky, která byla zavěšena a splnila tak funkci ateliérového pozadí.

Protože jsou mé modely většinou spíše minimalistické, zvolila jsem pro focení výraznou obuv a líčení. Obuv se skládá z vysokých dřevěných platform, do kterých byly vyvrtány otvory pro provléknutí stuhy, díky níž se noha zafixuje k podešvi.

Fotograf: Michal Balko

Modelka: Marie Stochlebová

Líčení: Martina Albrechtová

Obuv: Ing.Petr Mašlaň

























ZÁVĚR

V průběhu své bakalářské práce jsem byla naplněna jistotou a odhodláním hravě tvořit, jindy se mě naopak zmocňoval pocit beznaděje. To vše však patří k práci designéra. Hledám a poznávám nejen v rámci designu, ale také sama v sobě. Je to pro mne nepřetržité učení.

Bakalářská práce mne obohatila o mnoho nových informací a hlavně zkušeností, které jsem při své dosavadní tvorbě postrádala. Při psaní teoretické části jsem se mnoho naučila a pochopila základní principy mého tématu. Praktická část mi pak poskytla prostor pro uplatnění získaných poznatků. Naučila jsem se, jak oděv správně vytvořit podle zavedených pravidel, i jak tyto pravidla následně pokořit a určit si své vlastní zákony.

Bakalářská práce mi přinesla větší rozhled a hlavně objev tvorby dekonstruktivistů, která je mi čím dál bližší. Stále mě napadají nové a nové věci, které si chci v rámci konstrukce a jejího následného bourání v budoucnu vyzkoušet.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Monografie:

- [1] SORGER Richard, UDALE Jenny, *The fundamentals of fashion design*, Ava Publishing SA, Singapore 2006, ISBN 2-940373-39-6
- [2] ARNOLD Janet, *Patterns of fashion: The cut and construction of clothes for men and women c1560-1620*, Drama Publishers, London 1985, ISBN 0-89676-083-9
- [3] ARNOLD Janet, *Patterns of fashion 1: Englishwomen's dresses & their construction c.1660-1860*, Drama Publishers, London 1977, ISBN 978-0-896-76026-4
- [4] ARNOLD Janet, *Patterns of fashion 2: Englishwomen's dresses & their construction c.1860-1940*, Drama Publishers, London 1977, ISBN 0-89676-027-8
- [5] PŘÍHODOVÁ Eva, ŠTÝBROVÁ Miroslava, TALÁŠ Václav, *Stručné dějiny oborů: textil, oděvnictví, obuvnictví*, Scientia, spol s.r.o., Praha 2004, ISBN 80-7183-303-7
- [6] NIDA- RÜMELIN Julian, *Slovník současných filosofů*, Nakladatelství Garamond, Praha 2001, ISBN 80-86379-29-9
- [7] OLŠOVSKÝ Jiří, *Slovník filosofických pojmů současnosti*, Academia Praha 2005, ISBN 80-200-1266-4
- [8] FRAMPTON Kenneth, *Moderní architektura: Kritické dějiny*, Academia, 2004, ISBN 80-200-1261-3
- [9] GÖSSEL Petr, LEUTHÄUSER Gabriele, *Architektura 20.století*, Taschen / Nakladatelství Slovart s.r.o., Praha 2006, ISBN 80-7209-814-4
- [10] GYMPEL Jan, *Dějiny architektury od antiky po současnost*, Nakladatelství Slovart s.r.o. 2008, ISBN 978-80-7391-081-5
- [11] MÁCHALOVÁ Jana, *Módou posedlí*, Moraviapress a.s., Břeclav 2002, ISBN 80-86181-47-2
- [12] MACKENZIE Mairi, *...Ismy, jak chápat módu*, Nakladatelství Slovart, s.r.o., Praha 2010 ISBN 978-80-7391-399-1

- [13] KYBALOVÁ Ludmila, *Od zlatých dvacátých po Diora*, Nakladatelství Lidové noviny
- [14] SEELING Charlotte, *Století módy: 1900-1999*, Nakladatelství Slovart s.r.o., Praha 2000, ISBN 80-7209-247-2
- [15] EVANS Caroline, *Fashion at the edge: spectacle, modernity & deathliness*, Yale university press, 2003, ISBN 978-0-300-13549-7
- [16] BAUDOT François, *Móda století*, Euromedia Group, k.s. – Ikar, Praha 2001, ISBN 80-7202-943-6
- [17] O'HARA CALLAN Georgina, *The Thames & Hudson dictionary of fashion and fashion designers*, World of Art, 1998, ISBN 978-0-500-20313-2
- [19] Kolektiv autorů, *Ze sbírek Ústavu odívání v Kjótu, Móda: Z dějin odívání 18., 19. a 20. století*, Taschen/ Nakladatelství Slovart, Praha 2003, ISBN 3-8228-2624-3
- [20] SEIVEWRIGHT Simon, *Módní návrhářství: Inspirace a tvorba*, Computer Press, a.s., Brno 2010, ISBN:978-80-251-2971-5

Internetové zdroje:

- [21] http://www.kod.tul.cz/info_predmety/Kmd/doc/prednasky_navrhari/9_Historie-%20Konst_pojmy_p%C5%99%C3%ADdavky.pdf
- [22] <http://www.skolertextilu.cz/>
- [23] <http://www.sekora.cz/okosilich.php?id=1>
- [24] <http://www.iep.utm.edu/derrida/>, <http://www.grin.com/e-book/90889/jacques-derrida-dekonstrukce-a-sila-zakona-mysticky-zaklad-authority>
- [25] <http://cs.wikipedia.org>
- [26] <http://architektura.ic.cz>
- [27] <http://www.curiousfrau.com/research/76-deciphering-juan-de-alcegas-tailors-pattern-book-of-1589>
- [28] <http://www.flipkart.com/tailor-pattern-book-1589-juan-book-0896762343>
- [29] <http://www.jachting.info/modules.php?name=News&file=print&sid=773>
- [30] <http://alexandravirago.blog.cz/1102/jak-zacit>

SEZNAM OBRÁZKŮ

- Obr.1. Ukázka polohového plánu z knihy Juana de Alcegy
- Obr.2. Ukázka stříhu od společnosti Butterick
- Obr.3. Portrét Jacquese Derridy
- Obr.4. Stavba v parku La Villete v Paříži, Bernard Tschumi
- Obr.5. Dům v Santa Monice, Frank O.Gehry
- Obr.6. Současná výstava tvorby Yohji Yamamota ve V&A museum v Londýně
- Obr.7. Šaty z kolekce jaro/léto 1993, Yohji Yamamoto
- Obr.8. Svatební šaty, rok 2000, Yohji Yamamoto
- Obr.9. Kolekce *Body meets dress, dress meets body*, jaro/léto 1997, Rei Kawakubo
- Obr.10. Kolekce podzim/zima 2009, Rei Kawakubo
- Obr.11. Punková móda Vivienne Westwood
- Obr.12. Top sešitý z rukavic, jaro/léto 2001, Martin Margiela
- Obr.13. Vesta z porcelánových talířů, Martin Margiela
- Obr.14. Kabelka vytvořená z rukavice, 1999, Martin Margiela
- Obr.15. Stockman mini sukně, 1997, Martin Margiela
- Obr.16. Sako vzhledu krejčovské figuríny Stockman, Martin Margiela
- Obr.17. Sako vzhledu krejčovské figuríny Stockman, Martin Margiela
- Obr.18. Představení kolekce Flat garments, 1998, Martin Margiela
- Obr.19. Košile z kolekce Flat garments, Martin Margiela
- Obr.20. Sako z materiálu tyvek s potiskem papírového stříhu, kolekce Flat garments, Martin Margiela
- Obr.21. Kožené kalhoty, kolekce Flat garments, Martin Margiela
- Obr.22. Transformace oděvu, kolekce Flat garments, Martin Margiela
- Obr.23. Transformace oděvu, kolekce Flat garments, Martin Margiela
- Obr.24- 32. Technické nákresy vlastní kolekce

