

Feminismus v oděvním designu

Roman Častulík

Bakalářská práce
2017



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Design oděvu
akademický rok: 2016/2017

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

Jméno a příjmení: **Roman Častulík**
Osobní číslo: **K14030**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design - Design oděvu**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **Feminismus a jeho reflexe v oděvním designu.**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Prostudování a analýza dostupných materiálů a informací, obrazová příloha, vlastní závěry v minimálním textovém rozsahu 20 - 25 normostran. Řešení doplňte kresebnými návrhy v minimálním rozsahu 15 normostran. Tématem mé bakalářské práce je reflexe feministické ideologie v oděvním designu a také feminismus samotný.

2. Praktická část:

Výtvarné zpracování a realizace finálních návrhů v počtu 5 - 7 modelů.

Hlavní inspirací praktické části práce je renesanční oděv Anglie šestnáctého století, tedy doba vlády královny Alžběty I., která je významnou postavou ženské historie. Z tohoto inspiračního zdroje pak vycházím také v realizaci své absolventské kolekce.

Teoretická a technická příprava projektu, sběr potřebných informací, dokumentace realizace dle zadaných parametrů (moodboard, storyboard, skici s naznačením siluety, barevnost, popis materiálů, technické nákresy modelů, technické opisy, stříhové řešení modelů, popis 1 modelu vybraného na komerční využití, styling kolekce na módní přehlídce EXIT, postprodukce kolekce).

Práce musí být doplněná o dokumentační fotografie z procesu tvorby, módními fotografiemi, popřípadě krátkým promo videem.

Rozsah práce: minimálně 40 normostran. Formát A4. Odevzdejte ve 2 stejnopisech v pevné vazbě (1 může být v kroužkové vazbě). Součástí předané písemné práce jsou

i 2 vyhotovení na CD-ROM. Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana.

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

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

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

Seznam odborné literatury:

ARNOLD, Janet. Patterns of Fashion 3. The Cut and Construction of Clothes of Men and Women C. 1560–1620. 1985. ISBN: 0896760839.
ARNOLD, Janet. Patterns of Fashion 4. The Cut and Construction of Linen Shirts, Smocks, Neckwear, Headwear and Accessories for Men and Women C. 1540 – 1660. 2008. ISBN: 0896762629.
BECK, Ulrich. Riziková společnost: Na cestě k jiné moderně. 1986. ISBN: 8086429326.
GREENBLATT, Stephen. Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare. 1976. ISBN: 9780226027043.
ORR, Judit. Sexismus a systém: Rebelčin (i rebelův) průvodce osvobozením žen. 2011. ISBN: 9788090560345.

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Peter Šagát, Ph.D.**
Ústav marketingových komunikací
Datum zadání bakalářské práce: **3. října 2016**
Termín odevzdání bakalářské práce: **13. května 2017**

Ve Zlíně dne 28. prosince 2016


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




MgA. Kristýna Petříčková
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu 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 3.5.2014


ROMAN ČASTULÍK
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či 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). Odprá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

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

ABSTRAKT

Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. V teoretické části se zabývám teorií a historií feministického hnutí a jeho reflexí v oděvním designu minulosti i současnosti. V praktické části pak tyto poznatky používám prostřednictvím popsaného konceptu v tvorbě módní kolekci.

Klíčová slova: žena, móda, oděv, gender, rovnoprávnost

ABSTRACT

The work is divided into theoretical and practical part. In the theoretical part I focus on theory and history of the feminist movement and its reflection in clothing design in past and present. In the practical part I use these knowledge through the described concept for the creation of fashion collection.

Keywords: woman, fashion, clothes, gender, equality

Rád bych ze srdce poděkoval vedoucímu své práce, Petrovi Šagátovi, za obrovskou podporu a nekonečnou inspiraci a motivaci, tvořit oděv reflektující důležitá společenská témata a také nalézat hloubku a krásu každého zdánlivě banálního okamžiku života. Jeho otevřenost a svobodomyšlnost, kterou podnicuje i mou volnost v tvorbě a životě, mi rovněž velmi často pomáhá zvládat občas náročné nástrahy všedních dnů.

Poděkovat musím také Tereze Bílé, oponentce mé práce, taktéž za velkou inspiraci a to především její vynikající práci, kterou odvádí.

Dále bych velmi rád poděkoval Martinu Benešovi za velkou podporu a pomoc při této práci, zejména se zpracováním někdy velmi náročných sociologických teorií a koncepcí, jež se v práci objevují. Jeho rady a připomínky mi velmi pomohly, mnohokrát mi ukázaly správnou cestu a donutily mě přehodnotit a vidět problémy, které jsem dříve nebyl schopen prohlédnout.

Nutně musím zmínit také velké a srdečné poděkování Tereze Štouračové, vynikající fotografce, a také mé dobré kamarádce, se kterou už skoro rok spolupracuji. Za což jí velmi děkuji.

Také chci poděkovat svým nejbližším přátelům a rodině, hlavně tatškovi za jeho velkou podporu!

Avšak celou práci bych rád věnoval člověku, bez kterého bych snad ani žádnou bakalářskou práci na oboru designu oděvu nepsal. Mamince! Děkuji ti za vše, co pro mě děláš a kolik toho pro mě obětuješ. Jsi pro mě neskutečnou inspirací a moc mi na tobě záleží. Děkuji za všechno, co jsi mě naučila. Bez tebe bych nikdy nenavlékl jehlu na nit.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	11
1 FEMINISMUS	12
2 FEMINISMUS V ODÍVÁNÍ	14
2.1 ŽENA A ODĚV V TURBOLENCÍCH NOVOVĚKU.....	15
2.2 REVOLUCE A DEVOLUCE HAUTE COUTURE	19
2.3 VYBRANÉ KAUZY 20. STOLETÍ.....	20
2.3.1 Kalhoty.....	22
2.3.2 New Look.....	23
2.3.3 Podprsenka	24
2.3.4 Unisex	25
2.3.5 Konzumerismus konce 20. století	26
2.4 VYBRANÉ KAUZY 21. STOLETÍ.....	28
2.4.1 Free the Nipple.....	30
2.4.2 Zahalené ženy.....	31
2.4.3 We should all be more clever.....	33
II PRAKTICKÁ ČÁST	35
3 KOLEKCE ELIZABETH	36
3.1 KONCEPT KOLEKCE.....	36
3.2 MATERIÁLY, BAREVNOST A POUŽITÉ SYMBOLY	38
3.3 SKLADBA MODELŮ	39
3.3.1 První model.....	39
3.3.2 Druhý model.....	40
3.3.3 Třetí model.....	41
3.3.4 Čtvrtý model.....	42
3.3.5 Pátý model.....	43
3.3.6 Šestý model.....	44
3.3.7 Sedmý model.....	44
3.3.8 Osmý model.....	45
3.3.9 Devátý model.....	46
III PROJEKTOVÁ ČÁST	48
4 FOTODOKUMENTACE	49
4.1 LOOKBOOK.....	49
4.2 MÓDNI FOTOGRAFIE	58
ZÁVĚR	63
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	64
SEZNAM OBRÁZKŮ	66
SEZNAM PŘÍLOH	67

ÚVOD

Síla a odvaha! Tedy vlastnosti v klasické literatuře nejčastěji připisované udatným hrdinům, vojákům na frontě či statečným zachráncům a svalnatým superhrdinům. Mě však odedávna spíše zajímala prostá realita všedního dne než bujaré příběhy o hrdinství. Síla a odvaha jsou pro mne vlastnosti, bez kterých každý z nás jen těžko dokáže fungovat v soukromí práce, osobních vztahů, studia či překonávání životních překážek. Má matka pro mne v tomto směru byla vždy neuvěřitelným zdrojem inspirace. Její síla a odvaha překračovat zásadní problémy a bojovat s nástrahami kruté reality je vždy fascinující a obdivuhodná. Matka dvou synů a manželka, starající se o teplo rodinného krbu, tvrdě pracující každý den, milující, empatická a chápavá. Tolik síly a odvahy! Tolik energie jít vpřed a bojovat každý den! Udatný hrdina, voják na frontě a mnohdy i statečný zachránce.

V již zmíněné klasické literatuře mnohdy nalezneme podobné příběhy žen tvrdě bojujících každý den. Ruský, britský a francouzský realismus. Anna Karenina, Jana Eyrová a Kulička. Příběhy žen válčících se společnostmi, hledajících sebe samé. Příběhy, které i přes sílu a odvalu hlavních hrdinek končí tragédií. Není možná ani zvláštní, že jmenovatelem všech tragédií v životech hlavních hrdinek těchto knih jsou muži. Vždy mi přišlo podivné, proč namísto adorování anonymních vojáků z fronty a smyšlených superhrdinů, neadorujeme skutečně silné bytosti – ženy! Bytosti, jež ke všem svým udatným bojům všedního dne, musí zcela neoprávněně nést tíhu stereotypů, diskriminace, šikany a předsudků. Boty na podpatku, svazující korzet, podprsenka, 90-60-90, make-up, svatba, porod, mateřská dovolená, matka, domácí práce, nižší plat, menstruace, výstřih, žena za volantem, stereotypy, archetypy, estetika, sexismus, šovinismus, degradace, šikana, diskriminace.

Jednou z funkcí umění je reflexe společnosti. Nutně tedy tuto nespravedlnost a nerovnost reflektuje, a to nejen v literatuře, ale i v jiných disciplínách. Současná eskalace a radikalizace feministického hnutí, která hlasitě volá po rovnosti, se samozřejmě skvěle odráží i v soudobých a mnohdy velmi progresivních oděvních kolekcích, které charakterizují celou naši dobu. Poslední dekády módního designu se snaží potírat rozdíly mezi dámským a pánským oděvem. Vidíme však i my unisex každý den na ulici? Jak reagujeme na muže oděné v sukních či na ženy s oholenými vlasy?

Důležité je se však ohlížet i zpět do minulosti na kořeny tohoto boje za rovnost. Soucítit s těmi, které samy musely stát proti celé společnosti, a také s těmi, jež dokazovaly svými velkými činy, že pohlaví není určujícím faktorem v rozdělování společenských rolí a postavení.

Velkou inspirací mé bakalářské práce a kolekce je tedy renesanční panovnice, znázorňující ženskou sílu, Alžběta I. Její ambice a moc sama nechávala reflektovat ve svém oděvu, který se vyznačoval hlubokou symbolikou v detailech a siluetou znázorňující dominanci a vysoké postavení. Byl ikonickým pro celé renesanční odívání a dodnes slouží jako důležitý pramen v aplikování symboliky v umělecké tvorbě.

„Raději budu chudá žena a sama, než královna a vdaná“, řekla a vyjádřila tak v kontextu své doby velmi nekonvenční postoj k životu ženy.

Tato práce, na základě vybraných kauz, mapuje historii a vývoj vztahu feminismu a odívání v celoplošném měřítku. Zaměřuje se však převážně na americkou a evropskou společnost, a to především z důvodu omezeného rozsahu práce a limitované dostupnosti literatury, která by popisovala vývoj oděvu v reakci na feminismus v jiných než americko-evropských společnostech.

Cílem této práce je poukázat na důležitost rovnostářského a také kritického myšlení, a to zejména v oblasti módy, která je velmi důležitým sociálním fenoménem dnešní konzumní doby, a to především v oblasti projevu individuální svobody. Feminismus je kontroverzním tématem, které však také bývá v dnešní době přehlíženo a podceňováno, jelikož rovnost mezi gendery je zdánlivě fungující samozřejmostí. Tato práce má však ukázat, že tomu tak bohužel není ani v dnešní liberálně smýšlející západní společnosti, a také že ono zdánlivé fungování této rovnosti je pouhou iluzí, jež je lživým a stále více neviditelným zlem. Je samozřejmé, že situace rovnosti pohlaví se s postupující progresí svobodného myšlení neustále zlepšuje. Nelze snad ani srovnávat postavení žen v západním světě dnes a na konci 19. století, avšak je důležité si také uvědomit, že radikalizace některých agresivních ideologií, která probíhá také na významných západních politických proudech, může snadno sesypat pomyslný domeček karet pohodlnosti, kterou nám poskytuje svoboda a deklarovaná lidská práva. Proto je dle mého názoru nezbytně důležité konfrontovat umění, design či jakoukoliv jinou tvorbu se společenskými tématy, která pro každého z nás mohou být v budoucnu velmi zásadní.

TEORETICKÁ ČÁST

1 FEMINISMUS

Feminismus je definován jako komplex sociálních, ekonomických, politických, historických, filozofických či umělecko-teoretických proudů a ideologií formujících hnutí, která mají za cíl zejména interpretovat a podněcovat rovnost pohlaví a práva žen, upozorňovat na nerovnostářské nastavení společnosti na základě rozdílnosti genderu nebo také již v dnešní době adorat ženu či ženské tělo, vytvářet strategie a organizovat rozklad současné patriarchální společnosti v různých sférách života a navrhnout nové možnosti podoby společnosti vykořeněné z patriarchátu (Veselá, s. 5, 2007).

Základním „stavebním prvkem“ těchto teorií a také oné nerovnosti je rozdílnost pohlaví neboli genderu. Gender je sociálně-kulturní konstrukt, který v závislosti na povaze konkrétní společnosti, definuje povahu ženské a mužské role. Avšak již od počátku západní civilizace jsou tyto role, a tedy i gender, ovlivněny domnělou nadřazeností mužského pohlaví a maskulinity. První sociálně-politické feministické tendence přichází s osvícenskou filozofií západního světa na konci 18. století, která postupně přináší demokratizaci společnosti a odklon od fundamentalismu středověkého křesťanství (Kalnická, s. 8-9, 2012).

Významné momenty v dějinách feminismu lze rozdělit do několika fází, které přinesly významné změny na poli rovnosti a práv žen (Kalnická, s. 9, 2012).

První fází je takzvaná „První vlna“, která přichází v druhé polovině 19. století a končí v první polovině století 20. První vlna feminismu je charakterizovaná kritikou nerovnosti a domáhá se základních ženských lidských práv, jež by byla definována také legislativou (Veselá, s. 7. 2007).

Druhá razantní vlna feminismu přichází s takzvanou genderovou a sexuální revolucí, a to především v 60., 70. a 80. letech 20. století. V kontextu poválečného období a nových podob společnosti se feministické hnutí začíná štěpit na několik frakcí, z nichž jsou některé více radikální než jiné, liberální. Důležitou oporou „Druhé vlny“ je především hnutí hippies 60. let (Veselá, s. 9, 2007).

Třetí vlnou feminismu se rozumí moderní a postmoderní pojetí feminismu, tedy období 90. let 20. století a století 21. Feminismus se stejně jako nově vzniklá globalizovaná, plně individualizovaná a digitalizovaná fluidní chaotická společnost diferencuje na nespočet nových směrů, a to v souvislosti náboženství, ideologií, sexuální orientace, původu, barvy pleti, věku, kulturních proudů či nových filozofických směrů a dalších. Vzniká tedy například feminismus liberální, anarchistický, socialistický, marxistický, anarcho-marxistický, environmentální, multirasový, křesťanský, konzervativní, pohanský (též wicca feminismus),

lesbický, židovský, cyberfeminismus, postmoderní, psychoanalytický, feminismus queer teorie, mužský, separatistický, sociální, transgender, individualistický a mnohé další (Veselá, s. 12, 2007).

V praxi feministického hnutí lze nalézt i takzvanou „Čtvrtou vlnu“, tedy feminismus posledních let, který pojednává o nových problémech rovnosti pohlaví v souvislosti především se sociálními sítěmi. Řeší však také nové otázky sexuální orientace a identity, a to opět v kontextu sociální a digitální komunikace (Veselá, s. 12, 2007).

Americká socioložka, gendristka a feministka Judith Lorber (Ptáčnicková, 2012) rozlišuje tři hlavní směry feministické teorie, které určují jednotlivé povahy frakcí feministického hnutí. Jsou to teorie genderově reformní, genderově motivovaného odporu a genderově motivované vzpoury. Genderově reformní feministické teorie staví na analogii vlastností žen a mužů. Feministky a feministé vycházející z těchto teorií požadují zakotvení rovnosti v legislativě, která zajistí rovné možnosti participace ve společenském dění neohledně na rozličnost pohlaví. Z těchto teorií vycházejí liberální, marxistické a socialistické proudy feministického hnutí (Ptáčnicková, online, 2012).

Feministické teorie genderově motivovaného odporu zkoumají rozdílnosti v oblasti psychoanalytické podstaty genderu, převážně rozdílnost prožívání žen a mužů. Radikálně kritizují patriarchální společnost. Patří sem radikální, lesbický, separatistický a psychoanalytický feminismus (Ptáčnicková, online, 2012).

Poslední teorie, tedy teorie genderově motivované vzpoury, definují nerovnost z hlediska hierarchie společnosti či jako příslušnost k určité skupině, třídě, roli či menšině.

S těmito teoriemi pracuje postmoderní, multirasový a mužský feminismus nebo také feminismus queer teorie (Ptáčnicková, online, 2012).

2 FEMINISMUS A ODÍVÁNÍ

Významným objektem zájmu módy, jako sociálního fenoménu, interpretovaném různými teoretičkami a teoretiky rozličně, byl, a na některých částech trhu stále je a bude, gender. Po staletí móda stavěla na takzvané bipolaritě genderu, tedy rozdělení na modu ženskou neboli dámskou a dále modu pánskou, jakožto po dlouhá staletí pevně definované kategorie. Tato bipolarita je však produktem tradiční tedy nemoderní společnosti, a proto je jasné, že feministická teorie, jež vzniká v 19. století, bude nutně reagovat na zastaralé a nerovné podmínky v odívání a domáhat se uvolnění a komfortu, který pánský oděv zajišťoval. Toto rozdělení se však nevztahuje jen na oděv, ale na celkové estetické vnímání těla.

Ne však jen snaha prvních sufražetek nosit komfortní oděv znamená fungování feministické teorie a zájmů v odívání. Móda, ve smyslu produktu osvícenského racionalismu a individualismu, slouží v dnešní postmoderní době především jako prostředek seberealizace a tvoří základní kámen našich identit. Je tedy logické, že pro mnoho žen i mužů poskytuje prostor pro vyjádření svých postojů a názorů. Móda tedy může znázorňovat feministický postoj, stejně tak může oslavovat sexismus či misogynismus (Lipovetsky, s. 386, 2010).

Na první pohled se zdá, že téma feminismu v módě v současné době není aktuální, jelikož unisexový oděv, tedy dovršení destrukce genderové bipolarity odívání, je již několik desítek let považován za zcela normální a běžný, avšak unisexový oděv není jistým ideálem feministického smýšlení o oblékání a navíc, jaké procento populace se skutečně odívá s myšlenkou nongenderové módy? Feminismus se pouze pokouší o zboření stereotypů, diskriminace, předpojatosti vůči genderu, zboření hranic a možná jakousi rekonceptualizaci nastavení společnosti. Radikální cyber feministka dnes hrdě obleče kožený korzet stejně jako padesátiletý marketingový ředitel. K rekontextualizaci už skutečně došlo, avšak proč se o ní nemluví veřejně? Proč je ona cyber feministka vystavována výsměchu za své názory? Proč se onen padesátník bojí promluvit o faktu, že rád nosí korzet? Boty na podpatku, korzet, sukně, burkini, kalhoty, oblek, holé bradavky, punčochy, podprsenky, feministické slogany, šaty, podvazky, kozačky, make up. Kdo určil gender věcem, předmětům či lépe produktům? Jsou produkty genderless? Otázka rovnosti genderu zdaleka není vyřešena. Žena se stále potýká s diskriminací a omezováním na základě jejího pohlaví, avšak iluze svobody, kterou nabízí bublina sociálních sítí v kapitalistickém a globalizovaném zřízení moderního světa, jemuž vládne individualismus pevnou rukou, zatemňuje vidět toto bezpráví rozumnou optikou kritického myšlení. Z tohoto důvodu je zcela zásadní, aby nejen móda,

ale také jiné disciplíny umění či designu, reflektovali tento problém. Nejedná se jen o problém diskriminace žen, ale také diskriminace rozličných menšin či individuí.

Podle Douglase a Isherwooda (Barnard, s. 40, 2002) může být oděv interpretován jako takzvané oplocení či takzvaný most. Tvrdí, že oděv je definován z hlediska jeho komunikace a dekódování symbolů. Takzvané oplocení módy je myšleno, jako pocit sounáležitosti dané skupiny a jeho následný projev v oblékání. Příkladem může být archetyp příznivce ultra-pravicové strany. Většinou nemá vlasy, nosí objemnější formy oděvu, maskáčové kalhoty, pevné materiály a takzvané „glády“. Když takto oděný člen této skupiny náhodně potká jiného podobně oděného člena stejné subkultury, oba usoudí, že ten druhý je „přítelem“ a zastáncem stejné ideologie, když však kupříkladu uvidí příznivce jiné a protichůdné ideologie, může zareagovat opačně. Takzvanými mosty se naopak rozumí vizuální spojitost mezi kódy komunikace určitých skupin. Tato vizuální spojitost způsobuje vznik skupin nových, které jsou definované rozličnými kódy jiných rozličných skupin, což způsobuje stále větší diverzitu v samotné vizuální kultuře. Avšak i většinová masa moderní západní společnosti nalézá ono oplocení, tedy jasnou definici svého oděvu, a to zejména právě kvůli bipolaritě genderu. Jakási přirozená patriarchální ideologie, kterou nevědomě následuje většina populace, funguje i v kontextu odívání jako ono oplocení, o kterém mluví Douglas a Isherwood. Je to vysvětlení až podivuhodné schopnosti většiny rozeznat i nepatrné rozdíly mezi ženským a pánským kusem oděvu a v případě nepatříčně zvoleného kusu oblečení, zejména u mužů, přesně detekovat problém, a začlenit „vadného“ jedince do skupiny „oni“ oproti skupině „my“, jež je považovaná za legitimní. S tímto problémem se setkává naprostá většina západního světa již od útlého věku, a to zejména ve školním prostředí (Barnard, s. 40-41, 2002).

2.1 Žena a oděv v turbulencích novověku

Jedním z prvních milníků snahy o zrovnoprávnění ženského a pánského oděvu je období druhé poloviny 18. století a století 19. (Kybalová, s. 10, 2004), tedy stejné období, ve kterém se rodí myšlenka feministické ideologie, ale také například haute couture, první módní magazíny, fashion marketing, obchodní domy, či móda jako sociální fenomén (Lapšanská, s. 11, 2004).

Z hlediska feministické ideologie je tuto éru dějin odívání nutno definovat jako éru snahy o uvolnění ženského oděvu v kontextu prvních bojů za některá práva žen a celkovou demokratizaci společnosti, jelikož až na výjimky zde nemůžeme mluvit o tendencích v odívání

vyjadřující čistě feministický postoj. Jedná se o velmi turbulentní období zejména pro ženské odívání. To podlehlo během jednoho století několika vlnám konzervatismu a naopak tendencím liberálním, které přinesly uvolnění a větší svobodu v oblékání (Kybalová, s. 11-12, 2004).

Toto období zároveň položilo základy moderní a postmoderní společnosti, tedy také filozofii a hmotné kultuře, včetně oděvního designu, dnešní doby, proto je velmi důležité ho definovat optikou společenské analýzy a popsat faktory, jež způsobily samotný vznik novověku pro lepší pochopení feministických tendencí v módě 20. a 21. století.

Prvním takovýmto faktorem a pilířem novověku se stává osvícenská filozofie, jako myšlenková revoluce, která měla za cíl vymanit jedince z nadvlády stavovského zřízení společnosti, ovládaného nad poměry a v blahobytu žijící měšťanskou elitou, absolutistickou mocí panovníka a silným institutem církve, v kontrastu s životem chudé nižší třídy, kterou tvořila většina obyvatelstva. Základem znovuobrozené filozofie se stal v plné míře člověk, jako individuum, schopné řídit svůj vlastní osud (Keller, s. 16, 2005).

S eskalací a radikalizací osvícenských myšlenek přichází druhý zásadní faktor určující vývoj novověku a zároveň důležitý milník v dějinách demokracie, a to první vlna demokratické revoluce ve Francii, Velká francouzská Revoluce. Jejím důležitým poselstvím bylo zjištění, že lze aktivně zasahovat do politického života a společenských poměrů, nehledě na sociální postavení jednotlivce (Keller, s. 17, 2005). I tento fakt byl důvodem narůstající emancipace žen, jako nově definované menšiny, jež se na základě přežitých vzorců fungování tradiční společnosti, nemohla aktivně participovat v politickém rozhodování, a to ani po skončení tohoto převratného období (Veselá, s. 7, 2007).

Posledním zásadním faktorem změny povahy společnosti 19. století byla průmyslová revoluce. Ta přinesla v druhé polovině tohoto období radikální strukturální změny v podobě vlastnických vztahů, generalizace trhu, změny pracovních podmínek, technologizace výroby a transformaci finančního kapitálu, dříve užívaného na financování pouze mocenských a vojenských aktivit, na jeho využití ve financování výroby.

Důležitým fenoménem zapříčiněným právě průmyslovou revolucí je rozmach sociální mobility a migrace obyvatelstva (Keller, s. 16, 2005). Komplex všech aspektů průmyslové revoluce, zejména pak technologizace výroby, způsobil vznik velkých továren na periferiích měst a také zánik cechů, gildů a místních komunit. To vedle k migraci nižší a střední třídy do měst.

Kombinací těchto faktorů, tedy osvícenské racionální filozofie, díky které uvádá náboženství, jako nedůležitý aspekt života, dále demokratizací společnosti a zjištěním, že lze aktivně zasahovat do politiky a v poslední řadě rozpadem místních komunit a velkých rodin v důsledku migrace způsobenou průmyslovou revolucí, vzniká sociální fenomén zvaný individualismus, který je velmi důležitým aspektem současné modernity (Keller, s. 17-18. 2005).

Tyto společenské eskalace zachycuje samozřejmě i umění, a to nejdříve na začátku druhé poloviny 18. století s příchodem klasicismu, z latinského *classicus*, tedy v překladu prvotřídní. V módě se vyznačoval návratem k estetice antické doby a odmítáním umělých prvků přehnané extravagance, taktéž upřednostňoval jednoduchost, pohodlnost a funkčnost, to vše v oděvu konstruovaném na základě antických oděvních stříhů. Ženy se tedy po několika stovkách let dočkaly uvolnění a zjednodušení svého šatu, který opustil od těžkých vrstvených suknic a korzetu deformujícího hrudník a páteř (Fogg, s. 120, 2015).

V kontextu vývoje oděvu a prvních reakcí na ony strukturální společenské změny vyvolané Velkou Francouzskou Revolucí, se objevuje směr zvaný revolucionismus, který v reakci na klasicismus, umožňuje ženám nosit pohodlnější a jednodušší oděv, zbavený korzetu a velkých forem vyztužených sukni, avšak spíše z praktických a ekonomických důvodů. Revolucionismus neměl za cíl radikální průlom ve francouzské módě či osvobození ženy z těžkopádného ošacení, kladl za důležité spíše reflektovat politické postoje bouřící ho se obyvatelstva proti hrůzovládě v letech 1793-1794. Jedná se tedy o vůbec první velmi zásadní moment politické módy novověku. Z pohledu feministického smýšlení je důležitý fakt, že i když byl oděv této doby stále definovaný odlišností genderu, ženy vůbec poprvé mohly projevit své politické názory zcela otevřeně, a to i prostřednictvím svého ošacení (Mackenzie, s. 26-27, 2010).

Po skončení revolučního období ve Francii na konci 18. století, nastupuje na trůn Napoleon Bonaparte, který přináší sloh, jež se plně navrácí k hlavní myšlence klasicismu a velmi ovlivňuje i oděvní kulturu, empír. Empír v širším kontextu světového dění symbolizuje oslavu vítězství osvícenských myšlenek. Oděv na začátku 19. století prochází velkými změnami a to zejména v souvislosti s postupující emancipací vzdělaných žen, které si na základě revolučních bojů, uvědomují své bídne postavení ve společnosti. Kultura oblékání je nadále ovlivněna antickou estetikou. V těchto letech se postupně začíná zkracovat sukne a odhalovat boty, po roce 1810 poprvé také kotník (Kybalová, s. 10-11, 2004).

Se stabilizací společnosti z důvodu smíru mezi evropskými mocnostmi po období napoleonských válek a po obnovení francouzské monarchie, tedy zhruba od 20. let 19. století, se začínají objevovat nové tendence, jak v životním stylu nově vzniklé stabilní třídy zámožnějšího měšťanstva, tak v jeho kultuře odívání. Tento fakt se nejvíce projevil ve vzniku stylu zvaného *biedermeier*, tedy stylu konzervativního a rodinného života zámožného měšťanstva, který stylizuje ženu jako ozdobu muže a nad poměry dobře oděnou hospodyni v domácnosti (Kybalová, s. 107, 2004).

V tomto období však také v kontrastu s racionalismem osvícenské filozofie vzniká nový umělecký směr romantismus. Romantická móda extrémně zdůrazňovala rozdíly mezi genderem. V ženském šatníku se opět objevuje korzet, objemná nabíraná sukně a empírové balonové rukávy nahrazují velké rukávy šunkové. I když se ženský oděv vrátil do jeho podoby těžkých forem, romantismus přinesl myšlenku svobodnějšího života ženy. Objevují se nové archetypy svobodných žen, které významně ovlivnily novodobé dějiny odívání a inspirovaly modu zejména 80. let 20. století, ve kterých se začíná objevovat obraz úspěšné vzdělané a mocné ženy, pracující na vysokých pozicích (Fogg, s. 39, 2015).

První z nich jsou bohaté francouzské kurtizány, které byli iniciátorkami nových a velmi progresivních módních vlivů. Tyto mnohdy vzdělané a zámožné svobodné ženy nosily šaty v dosud neobvyklých barevných kontrastech a až přehnaný počet šperků. Nejdůležitější je však jejich přínos maskulinních prvků do ženského oděvu, jelikož na společenské události nosily velmi často pánské uniformy a fraky. Tento fakt byl výrazem společenské moci a projevem svobody (Kybalová, s. 18-20, 2004).

Druhou nově vzniklou stylizací svobodně žijící ženy se stala takzvaná žena osudová neboli *femme fatale*, často popisovaná jako despotická, krutá až démonická. *Femme fatale* je časťou ústřední postavou literatury této doby a také velmi významným archetypem stylizace mocné ženy, dodnes ovlivňující současné oděvní tendence (Kybalová, s 20-21, 2004).

Nejzásadnějším a jediným čistě feministickým stylem odívání této doby je však takzvaný *Bloomerismus*, který vzniká na začátku druhé poloviny 19. století v severní americe. *Bloomerismus* byl pojmenován podle Amelie Jenks Bloomerové, zásadní americké feministce, která společně s dalšími sufražetkami založila v roce 1948 noviny pro ženy, *The Lily*, jež se věnovaly kromě feminismu také módě. Klasický oděv se skládal z šatů zvaných *bloomer* se širokou sukní ke kolenům, které se nosily přes orientální kalhoty širokého střihu zúžených na konci. Celý model byl doplněn měkkou koženou obuví a kloboukem s širokou krepou. *Bloomerismus* sice navrhoval pohodlné řešení každodenního ženského oděvu,

bohužel však vzbudil výraznou vlnu kritiky a výsměchu. Bloomerismus se tedy pro americkou feministickou komunitu stal kontraproduktivním a jeho zastánkyně se jej vzdaly, nicméně o několik desítek let později inspiruje ženský sportovní oděv, a to právě díky tureckým kalhotám (Mackenzie, s. 50-51, 2015).



Obr. 1. Šaty bloomer

2.2 Revoluce a devoluce Haute Couture

Haute Couture, tedy vysoké krejčovské umění a významné odvětví módního průmyslu, vzniká také v druhé polovině 19. století, se založením asociace Haute Couture v Paříži v roce 1868 Charlesem Frederickem Worthem, ze které se později stává La Chambre Syndicale de la Couture (Lapšanská, s. 11, 2014). Z pohledu módní teorie byl tento moment klíčovým pro celou budoucnost odívání. Haute Couture funguje jako elitářský organizační aparát a vzniká jakési nové pojetí módy, tedy přesněji rozdělení módního trhu na diktující couture a konfekci, která couture napodobuje a následuje. Důležitým aspektem a přínosem haute couture je částečná nadvláda žen nad módou. Bohaté ženy, pro které se šily drahé a technologicky skvěle zpracované honosné šaty, tvořily téměř většinu poptávky této vysoké krejčoviny (Lipovetsky, s. 98-99, 2010). Haute couture má jeden další zajímavý rys. Je to jakýsi monopol na inovaci a stanovení tendencí na základě sezonality, tedy aspekty signifikantní už pouze jen pro ženský oděv (Lipovetsky, s. 100, 2010). Pánský oděv se od druhé

poloviny 19. století samozřejmě také vyvíjel, nicméně je spíše umírněný bez šokujících inovací a paleta barev materiálů není nijak pestrá. Móda je tedy považována za atribut ženy. Nově vznikající salony, módní časopisy, nové způsoby módní prezentace na přelomu 19. a 20. století hojně oslavují pouze ženy, avšak elitářský institut v podobě neviditelné ruky kontrolující modu, tedy haute couture, má k rovnostářství a feministické teorii jen hodně daleko. V kontextu začátku minulého století není důležité, že ženy mají částečnou kontrolu nad tím, jak se bude móda vyvíjet, jelikož ta je přeci pouze ženskou záležitostí a pánský oděv je od ní oproštěn ve svém světě jakési módy vlastní. Avšak v kontextu dnešní doby byla haute couture nápomocna ženám oproti mužům západního moderního světa v jednom velmi důležitém aspektu, a to v poměrně velké svobodě odívání. Žena dnešní doby může snadno sáhnout po pánském oversized kousku či nosit krátký sestřih vlasů bez většího údivu okolí, avšak za cenu obhajoby onou méněcennou módou. Muž tradiční větší nové masy oproti tomu jen těžko obleče sukni či boty na podpatku. „Mužství se od druhé poloviny 19. století alespoň částečně definuje proti módě, proti znakům svůdnosti, proti marnivosti a povrchnosti. Přijmout ženský oděvní symbol by znamenalo narušit ve sféře vzhledu hranice toho, co vytváří mužskou moderní identitu – a tam jsme ještě nedospěli“ (Lipovetsky, s. 189-194, 2010).

Tyto teorie se však netýkají veškerého spektra dnešního chaoticky diferenciovaného moderního obyvatelstva, a to nejčastěji marginalizovaných menšin, subkultur, undergroundu, orientálních nebo afrických kultur a dalších subjektů společnosti, které fungují na jiném či žádném genderovém nastavení nebo na jiných kulturních kódech tvořící jejich oděvní styl (Lipovetsky, s. 198, 2010).

2.3 Vybrané kauzy 20. století

Přes světové války, po válku studenou, nové technické možnosti, vynálezy, cesty do vesmíru, nové způsoby komunikace a dopravy, boje za lidská práva, vznik občanské společnosti, růst měst a populace, vznik a zánik států, společnost stále graduje ve svých individualistických osvícenských tendencích v novém globálním rozměru. Všechny tyto stěžejní incidenty samozřejmě reflektuje i móda. Společnost je však tak rychlá a propojená, že se móda začne také stále rychleji měnit, a to ne po několika desítkách let, ale po méně než jedné dekádě. Umělecké slohy tedy začnou nahrazovat módní styly, které zejména v druhé polovině 20. století nepramení jen z dikce haute couture, ale z různých vrstev a tříd populace či subkultur. Haute couture začíná především v druhé polovině 20. století tedy přesněji

v 60. letech a na začátku let 70. postupně ztrácet své elitní postavení, což je proces, který potrvá až do začátku 21. století s rekonceptualizací samotných základů haute couture (Lipovetsky, s. 195-198, 2010).

Pro feministické hnutí se logicky jedná o stěžejní období v boji za práva žen a genderovou rovnost. Zejména v druhé polovině 20. století mají ženy západní společnosti po dlouhých bojích legitimní volební právo, možnost vzdělávat se, pracovat a žít samostatně bez podpory manžela, avšak je také zcela jasné, že tyto svobody si plně uvědomovaly spíše jen feministicky smýšlející ženy, jelikož nemůžeme opomenout například tradiční americké hospodyně 50. a 60. let, které samy velmi ostře feministické hnutí odsuzovaly. Se stále větší vidinou svobody umožněnou vzkvétající občanskou společností a deklarací lidských práv, a také s rozličným mixem nových ideologií a náboženství, feministky nacházejí stále více prostoru pro boj za práva žen v doposud neznámých sférách. Začínají se tedy objevovat i nové proudy feminismu, některé z nich pak budou mít velký význam pro současné vnímání lidské krásy, těla, oblečení či líčení (Veselá, s. 9, 2007).

V druhé polovině 20. století se také začínají objevovat první teoretické koncepce popisující vztah módy a feminismu. Jednou z neznámějších jsou koncepce amerického sociologa Freda Davise, který ve svých pracích řeší otázku feminismu v odívání a maskulinizace ženské módy ve 20. století. Davis nejdříve navrhuje dva postoje feministek k módě na cestě k rovnostářství. Prvním z nich je zcela odmítavý přístup žen na módu a s ní související návyky a postoje. Argumentuje tím, že celý módní systém je postavený právě na bipolaritě genderu nebo lépe sexuálním dimorfismu, přičemž mužské vzorce a kódy odívání vždy budou vizuálně definovat muže do pozic takzvaných diváků, kteří sledují ozdobené a nalíčené ženy, jež mají upoutat ony v hierarchii mocenských vztahů výše postavené diváky. Dokazuje tak tedy i existenci patriarchátu v naší novodobé společnosti, a to prostřednictvím odívání. Druhou Davisovou strategií řešení genderové krize módy je fakt, že ženy budou napodobovat ony mužské vzorce a kódy odívání právě ve svém vlastním oděvu. Apeľuje na psychologický aspekt odívání a tvrdí, že pokud budou ženy nosit pánský oděv, samy se budou stavět do pozice oněch diváků a muže pak tedy do obrácených rolí (Barnard, s. 144-145, 2002).

Jednou z prvních protagonistek maskulinizace ženské módy a zároveň jednou z prvních globálně významných žen módního průmyslu a haute couture byla Coco Chanel. Ta přináší ve dvacátých letech 20. století nový styl zvaný *la garconne*, tedy v překladu chlapecký.

Jeho jednoduchostí a potřením okázalosti způsobuje také posílení konfekční módy, jelikož snadné střihy šly lépe napodobit (Lipovetsky, s. 111, 2010).

Maskulinizace ženské módy však nebyla jediným vztahem feminizmu a odívání, který vzešel z událostí ve 20. století. Pro lepší přehlednost je následující kapitola rozdělena na zdánlivě náhodný výběr stěžejních kauz, případů a příkladů vztahů právě módy a feminizmu v kontextu 20. století.

2.3.1 Kalhoty

Příkladem maskulinizace ženské módy je proces začleňování kalhot do ženského šatníku. Kalhoty se poprvé v souvislosti s ženským odíváním objevují již v antickém Řecku, kde se jako ženy s kalhotami vyobrazují mýtické bojovnice Amazonky. V některých jiných kulturách například v Korei se v dámském odívání kalhoty objevují již v 15. století. To však dlouho neplatilo pro západní kulturu. Také v Bibli je napsáno, že žena nesmí nosit pánský oděv a naopak (Bible, Deuteronomie, 22:5), i to je možná jedním z důvodů dlouhé bipolarity genderu v oděvu v evropské a americké společnosti, a také důvodem, proč i v dnešní době některé křesťanské menšiny či sekty stále neumožňují ženám kalhoty nosit (Wikipedia, 2017). Kalhoty se v naší společnosti tedy objevují až v 19. století se stylem amerických feministek Bloomerismus. Ten později inspiruje sportovní oděv a ženy tak poprvé začínají oblékat pohodlnější úbor. Sport byl v dějinách zrovnoprávnění ženského a pánského oděvu velmi zásadním. Sportovní turnaje a jakýsi předchůdce vrcholového sportování, kterému se na začátku 20. století věnovaly i ženy, poukazoval na fakt, že je žena svým těžkým oděvem limitovaná. Proto zvyšující výkonnost ve sportu přinášela také odkládání zbytečných vrstev oděvu, což se samozřejmě projektovalo i do každodenního a vycházkového nošení (Mackenzie, s. 50-51, 2015).

Příchod světových válek také významně podnítil ženy v nošení kalhot, jelikož omezená distribuce a samotná výroba módy kvůli válečnému stavu donutila ženy, jež byly opuštěny v domácnostech, aby sáhly do šatníků svých mužů, bojujících na frontě, a využily jejich kalhoty, či jiné části oděvu na manuální práce. V haute couture bojuje ve dvacátých letech minulého století za dámské kalhoty Coco Chanel a přichází s konceptem elegantních dámských kalhot, které začne nosit například Marlene Dietrich či Katharine Hepburn (Fogg, s. 222-223, 2015). Je důležité si však uvědomit, že nosit kalhoty neznamena být feministkou či projev vehementní snahy maskulinizovat ženské odívání z důvodu mocenských bojů. Celý tento proces přerodu kalhot na nejen pánský kus oděvu, byl především zapříčiněn z důvodu komfortu, samozřejmě taktéž podpořený myšlenkou nerovnoprávnosti, kdy muži

mohou nosit pohodlný oděv a ženy nikoli. Avšak šaty, tedy jakési antonymum kalhot, neznamenaají projev ženské submisivity či pasivity. Slovy Gillese Lipovetskeho: „Udržování šatů nevyjadřuje obnovení znaků ženské podrobenosti, právě naopak – je projevem oděvní volby a autonomie“ (Lipovetsky, s. 205-206, 2010).

Opomenout také nelze fakt, že i v dnešní době ženy v různých částech světa a z různých důvodů nemohou nosit kalhoty. Na rozličných internetových stránkách existují statistiky a evidence, které informují, kde na světě jsou kalhoty nošené ženami dosud zakázány, a také jaké významné ženy poprvé nosily kalhoty při důležitých událostech. Zásadním problémem nuceného zákazu nošení kalhot ženami v naší společnosti jsou pak například školní uniformy, a to zejména na západě Evropy a v Americe, které až na výjimky pevně a bipolárně definují genderové rozdělení, a to mnohdy v útlém věku dětí.

Zajímavým případem je kauza z roku 1998, kdy byl zproštěn viny italský násilník, který v roce 1992 znásilnil osmnácti letou dívku. Obžalovaný byl zproštěn viny z důvodu, že dívka měla v den činu oblečeny velmi těsné džíny, které si podle slov soudce nemohla sundat jinak než sama, čímž se nejedná o znásilnění, ale o konsensuální pohlavní styk. To zapříčinilo vlnu odpůrných demonstrací, přičemž se tento den zproštění viny násilníka připomíná jako takzvaný „Denim Day“ (Wikipedia, 2017).

2.3.2 New Look

New Look představuje nový poválečný koncept ženského oděvu prezentovaný módní kolekcí v roce 1947 v Paříži Christianem Diorem. Tento koncept reagující na nelibivý a vizuálně hrubý poválečný styl utility pracuje s ženskou siluetou opět doplněnou o korzet a výrazně úzký pas (Lapšanská, s. 59, 2014).

New Look se těšil velké oblibě, ale také vlně kritiky. Zajímavou koncepci představil Parthington, který hovoří o kontroverzi New Looku při formování estetických ideálů žen dělnické třídy 40. a 50. let minulého století. Tento styl, jak již bylo řečeno, stál v kontrastu s utility stylem, tedy běžným ošacením žen dělnické třídy. New Look sloužil jako důležitý prvek vizuální identity vysoké módy, tedy vyšší třídy žen, tudíž byl nedostupný pro ženy pracující či ženy v domácnosti. V poválečném odívání však nebylo jiného vzoru ženskosti, kterou právě New Look nabízel v plném rozsahu. Dělnické ženy proto začaly kopírovat střihy, materiály a jiné prvky New Looku. Tyto mnohdy zkompileované šaty vycházející jednak z utility stylu a jednak z New Looku začaly nosit však pouze při zvláštních příležitostech. Nastala tedy jakási dichotomie ženskosti v odívání. Přes den jakoby jejich nelibivý pracovní oděv ztratil na přitažlivosti a ženskosti. Při zvláštních příležitostech však ženskost

a krásu opět získaly, díky nošení šatů inspirovaných New Lookem. Tento fakt je však Paringtonem kritizován, jelikož dle něj tato dichotomie vyvolává pocit, že být krásná a přitažlivá znamená být ženská, což je velmi zpátečnický postoj.

New Look kritizuje také například Coco Chanel či feministické hnutí, a to především z důvodu zpátečnického návratu ke korzetu (Barnard, s. 152-154, 2002).

2.3.3 Podprsenka

Podprsenku, jakožto technologicky funkční prvek ženského oděvu, zná civilizace od svého samotného vzniku. Již ženy v antickém Řecku nosily podprsenky podobné těm dnešním. Nazývali se apodesmo či mastodesmos, ve starém Římě pak strophium nebo mamillare. (Wikipedia, 2017).

Na konci 19. století pak vzniká současná podoba novodobých podprsenek, které v každodenním odívání později zcela nahrazují korzet. Díky rozmachu feministického hnutí v první polovině 20. století však podprsenky nahrazují korzet nejen z důvodu funkčnosti, ale také jako symbol utlačení žen a nespravedlivou nadvládou mužů nad estetickými normami. V šedesátých letech minulého století pak tento postoj především amerických feministek eskaluje, a to i v souvislosti s válkou ve Vietnamu, hnutím hippies, a také s radikalizací feministického hnutí po druhé světové válce. Podprsenka se stává společně s jinými ženám přisuzovanými atributy, jako například s podvazky či líčidly, symbolem ponížení. V roce 1968 při protestu během volby Miss Ameriky v Atlantic City dochází k takzvanému mýtu pálení podprsenek. Prádlo ve skutečnosti nebylo páleno, jen odhazováno na zem a do odpadkových košů. Tento mýtus skutečného pálení podprsenek byl vyfabulován médii jako symbolická asociace na pálení povolávacích rozkazů při protestech proti válce ve Vietnamu. Tento čin, protestující proti sexismu a objektivizaci ženského těla a krásy, inspiroval mnohé další nástupkyně feministického hnutí (Reichelová, s. 43, 2013).

Pozdějším trendem jsou nejrůznější variace podprsenek, například takzvaná podprsenka push-up, sportovní podprsenka či průhledná podprsenka zvaná no-bra. Trendem se stává také podprsenku nenosit, a to zejména kvůli pohodlnosti, kterou argumentují mnohé ženy. Nicméně pohodlnost podprsenek je sporná. Některé ženy považují tento kus prádla za velmi nezbytný artikl v komfortu při každodenních činnostech (Reichelová, s. 45, 2013). Elisabeth Grosz, feministická autorka a filozofka, která se ve své práci zabývá tématem filozofie těla, vytvořila koncepci takzvaného proměnlivého těla, tedy těla dnešního člověka, které je vnímáno jako jednotný soubor těla vlastního (biologického) a objektů vzdálenostně nejbližším k tělu biologickému, tedy oblečení, včetně spodního prádla a podprsenky,

šperků a obuvi. To vše ovlivňuje chůzi, gestikulaci či jiné pohyby jedince. Podprsenka je z tohoto hlediska velmi důležitou součástí odívání mnoha žen (Reichelová, s. 42, 2013).



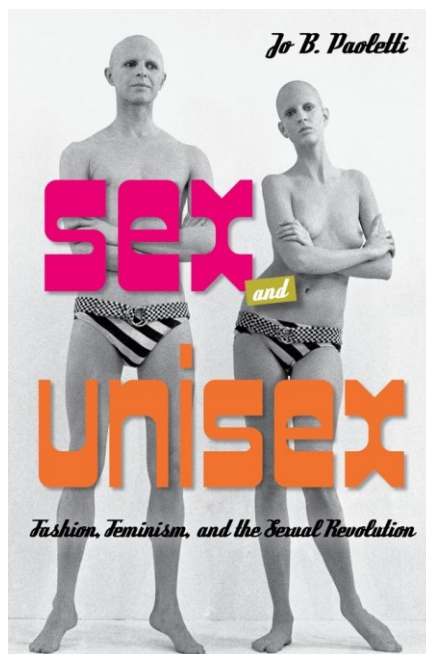
Obr. 2. Protest proti Miss America v 1968

2.3.4 Unisex

Nejzřejmější projev narušení genderové bipolarity v odívání je unisex. Termín unisex, odkazující na styly záměrně určené k rozostření nebo překročení diferenciaci pohlaví, vzniká v polovině 60. let 20. století v kontextu genderové a sexuální revoluce. Tento trend vyvrcholil během sedmdesátých let a ovlivnil muže, ženy, chlapce a dívky, a to různými způsoby. Část mužů a žen tento nový koncept, narušující několika set let starou bipolaritu odívání, odmítala. Pro ostatní to bylo hnutí zastávající existenciální otázky o samotné podstatě pohlaví, tedy například, jaká je povaha sociální role muže a ženy či jak vychovávat děti. Unisex byl chápán jako komplex několika tendencí narušujících rodová pravidla. Některé tendence byly definovány jako tendence androgynní, tedy tendence kombinující ženské a mužské kódy odívání. Jiné se označovaly jako tendence asexuální či neutrální, zbavené mužských nebo ženských kódů, tedy například roláky či svetry. Třetí tendence unisexu byl takzvaný "cross-dressing". Zpátečnická pravidla mocenské maskulinity a patriarchy však jen málokdy dovozovala, a bohužel i v dnešní době dovolují, veřejnou svobodu cross-dressingu, a to především u mužů (Chrisman-Campbell, online, 2015). Pro vysvětlení fenoménu cross-dressingu lze aplikovat teorii britského psychoanalytika Johna Flugela zvanou „Great Male Renunciation“ (Carter, online, 2014), v překladu „Velké mužské odepírání“. Tato teorie vyplývá z názoru, že muži, jakožto nevědomě samozvaní držitelé moci patriarchy společnosti, mají přirozené sklony k exhibicionismu, tedy jakémusi biologicky pod-

míněnému zaujetí svého protějšku. Patriarchální nadvláda v téměř celých dějinách společnosti západního světa však definovala muže jako egocentrického diváka, který vybírá z řad žen, jež se snaží zaujmout zdobností a pestroostí svého oděvu. Muž je však, jak již bylo řečeno, ten který chce sám zaujmout a být středem pozornosti oněch diváků či divaček. Flugel aplikuje tuto teorii především na pánský extravagantní styl dandismu v 18. století a také rigidnost vývoje mužského odívání na začátku 20. století. Dle Flugela tedy muži sami sobě odepírali výraznou extravaganci, aby udrželi své role diváků. Je logické, že s genderovou a sexuální revolucí v 60. letech je velké procento mužů osvobozeno od okovů bipolarity odívání, a z toho důvodu mohou svobodněji realizovat sebe samé v jejich oblékání (Carter, online, 2014).

Unisexový oděv se vyvíjí jako oděvní styl do dnešní doby, kdy je považován téměř za samozřejmost. Přesto některé hlasy z řad feministického hnutí unisex odsuzují a argumentují tím, že i když má tento styl za cíl minimalizovat genderové rozdíly, má obvykle účinek opačný. Paoletti například tvrdí: "oblíba unisexu je způsobena sexuálním aspektem kontrastu mezi nositelem a oděvem, který ve skutečnosti upozorňuje na mužské nebo ženské tělo. Unisex je v módní teorii a feministickém diskurzu poměrně sporným tématem, a má tedy své příznivce, ale také odpůrce (Chrisman-Campbell, online, 2015).



Obr. 3. Unisexová móda

2.3.5 Konzumerismus konce 20. století

V osmdesátých letech 20. století byla móda ovlivněna západním hospodářským boomem. Kultura mládeže přestala hrát důležitou roli hybatele módního trhu. Dominantní trh stárnul a

byl také finančně stálý. Staré průmysly zanikly, zatímco nové technologie se rozvíjely a rostly. SSSR se díky Gorbačově „perestrojce“ a vlivu Reagana a Thatcherové začal pomalu, ale jistě, rozpadat, stejně jako zeď mezi západním a východním Německem v Berlíně. V Británii i v Americe rostly nové monstrózní komplexy obchodních domů. Západní společnost se dostala do zlaté doby konzumu. Korporace a s ní nová generace mladých manažerů představují největšího ekonomického hybatele této doby stejně jako nový boom platebních karet, obchodních značek, brandingů a marketingu vůbec. Tyto socioekonomické změny se samozřejmě profilují i do rozvrstvení obyvatelstva. Vznikají jakési nové společenské skupiny či třídy, popsané marketingovými analytiky této doby, vycházející z nových cílových skupin nejen módního trhu (Thomas, online, 2014). Patří mezi ně:

- Yuppies (Young Urban Professionals) – mladí velkoměstští profesionálové
- Yummies (Young Urban Mothers) – mladé velkoměstské matky
- Dinkies (Double Income No Kids) – doslova dvojí příjem, žádné děti
- Sinkies (Single Income No kids) – doslova jeden příjem, žádné děti
- Poupies (Porsche Owning Urban Professionals) – Porsche vlastníci velkoměstští profesionálové
- Swell (Single Woman Earning Lots Of Loot) – svobodné ženy vydělávající doslova hodně „prachů“

Zejména Yuppies, představovali mladé bohaté manažery, jež utráceli „velké peníze“ za drahá auta, byty, oblečení, parfémy či jiné luxusní produkty patřící k zámožnému stylu života. Avšak také ženy začínají pracovat na vysokých manažerských pozicích či ve vysokých politických úřadech. Příkladem toho je první britská předsedkyně vlády Margaret Thatcherová, úřadující v letech 1979 až 1990. V ženském vyšším odívání se tedy objevuje takzvaný „women dress for success“ neboli v doslovném překladu „šaty pro úspěch“ definované stylem zvaným Power Dressing tedy jakési „mocné oblékání“. Mezi významné ženy a ikony, jež nosily „dress for success“ patří právě Margaret Thatcher, princezna Diana či herečky Sigourney Weaver a Melanie Griffith, hrající hlavní role ve filmu *Working Girl*. Z úspěšné ženy se tedy stává jakýsi módní trend (Thomas, online, 2014).

Vše nasvědčovalo faktu, že ženská emancipace se nachází na svém vrcholu, avšak feministické hnutí i jiní zastánci boje za práva žen upozorňovali, že se situace rovnosti pohlaví nevyvíjí pozitivním směrem. V roce 1992 vydává americká novinářka a feministka Susan Faludi knihu s názvem *Backlash: The Undeclared War Against Women*, tedy v překladu

„Zpětný úder: Nevyhlášená válka proti ženám“, ve které popisuje reakce patriarchální společnosti na úspěchy feministického hnutí 80. let. Ta se dle Faludi snaží přirozeně brzdit proces emancipace. Důkazem byla například média, která hojně podporovala stereotypy spojené s ženami, jež budují kariéru (Reichelová, s. 44, 2013).

Další významná feministka a politička, Naomi Wolf, publikovala v roce 1990 knihu *The Beauty Myth*, ve které popisuje takzvaný „mýtus krásy“. Mýtus krásy se rodí jako snadný manipulační nástroj vzkvétajícího módního průmyslu, především trhu s kosmetikou, a také jako nástroj patriarchální společnosti v omezování žen na cestě k emancipaci. Tento sociální fenomén předkládá stereotypní představu nejčastěji právě ženské krásy, avšak ve spojitosti s konzumem. V praxi to znamená jednoduchý vzorec, tedy „chceš být krásná – nakupuj, konzumuj“. Tento mýtus má v ženě vyvolat pocit nejistoty ohledně vlastního těla. S řešením tedy přichází vzkvétající obor plastické chirurgie a rozmach invazivních estetických zákroků (Reichelová, s.44-45, 2013).

Celý tento fenomén je podpořen také oním elitářským institutem haute couture, který těsně před svým pozvolným úpadkem, na začátku nového tisíciletí, zažívá na konci 80. a v 90. letech 20. století svůj vrchol. První světové supermodelky, objevující se na přebalech časopisů, jako *Vogue* či *ELLE*, symbolizují onen model dokonalosti svázaný s konzumem. „Velké doba návrhářů“, o které píší média a módní kritici, je tedy opravdu zásadní a „velkou epochou“, z pohledu feminismu je však spíše érou velké stereotypizace estetických norem a nevědomého vykořisťování žen. Ženy ve snaze vypadat jako supermodelky na přebalech, začínají masivně konzumovat a nakupovat obrovskou škálu produktů a služeb z oblasti takzvané „trhu s krásou“. Míry 90-60-90 jsou stěžejním pilířem dokonalého vzhledu, rapidně tedy roste i fenomén poruch příjmu potravy, a to především u mladších žen a dívek (Thomas, online, 2014).

2.4 Vybrané kauzy 21. století

Éra počátku nového tisíciletí je charakteristická novými společenskými tendencemi, procesy a fenomény, které se objevují v důsledku vývoje modernity, jež se začala formovat s osvícenstvím 19. století. Keller hovoří o značné analogii těchto nových tendencí s těmi, jež se odehrály právě v období raného novověku, a také o vyvrcholení individualismu, tedy produktu taktéž oněch raně novověkých tendencí. V průběhu 19. století se rozpadaly velké rodiny a komunity, zhroutily monarchie a nastala krize zaměstnanců cechů a prvních továren. Dnes se dle Kellera (Keller, s. 14, 2005) rozpadá takzvaná nukleární rodina, která se

mění na relativně nezávazný svazek dočasných partnerů, jež neposkytuje svým členům skupinovou identitu, hroutí se funkčnost demokratických států a sociálních politik a vznikají krize zaměstnanecké společnosti.

Polský sociolog Zygmunt Bauman (Bauman, s. 143-146, 2004) hovoří o současnosti jako o době takzvané tekuté modernity a společnost tak přirovnává k jakési fluidní kapalině. Charakteristickým rysem tekuté modernity je především mobilita. Díky novým technologickým vynálezům a snaze neustále zvyšovat rychlost pohybu dochází v současné fluidní době k separaci moci a kapitálu od prostoru. Prostor začíná být relevantním aspektem života, vzhledem k možnosti komunikovat a přenášet informace pouze elektrickým signálem. Čas a jeho vnímání se taktéž přizpůsobil modernímu stylu života. Stal se pouze veličinou vyjadřující dobu trvající k dobytí určitého prostoru, například čas, než se dostaneme na letiště či čekání ve frontě. Tyto aspekty přinášejí jakýsi nový kočovný způsob života. Vznikají nové pracovní možnosti nezávislé na prostoru, jako například „home office“, tedy práce z domu či kavárny, a to z důvodu vynálezu mobilního telefonu, přenosného počítače, internetu či sociálních sítí (Bauman, s. 136-138, 2004).

Další charakteristickou vlastností tekuté modernity je pochybnost spjatá nejčastěji s prací. Ta přestala být jistým zázemím a způsobem obživy ve chvíli, kdy se kapitál odtrhl od prostoru, a to z důvodu eskalace konzumerismu do stavu okamžité spotřeby a uspokojení. Kapitál, nejčastěji ve formě produktu, služby, ale také kultury či mezilidských vztahů, ztrácí delší životnost, jelikož je okamžitě zkonzumován a zahozen, například nezáleží na tom, v jakém „fast fashion“ řetězci si koupím levné triko, či kolik lidí oslovím na takzvaných „seznamovacích sociálních sítích“ (Bauman, s. 188-189, 2004).

Tekutá modernita je tedy přímým důkazem vyvrhnutí individualismu, jež se vší podobě, odrazil také v módě. Nespočet krátko trvajících módních trendů, stylů a tendencí, které se prolínají a mixují, a definují tak oblékání nového tisíciletí. Móda se rozšiřuje a „protéká“ do jiných sfér a trhů. Umožňuje svobodný a individuální přístup k vlastní image.

Gender a sexualita se začíná taktéž individualizovat s novými možnostmi interpretací a svobody volby vlastní identity, avšak patriarchální společnost stále ovládá určité sféry života, a to poněkud skrytě a nenápadně. S rozpadem určitých sociálních struktur a platností, o kterých mluví Keller, přichází také vlna kritiky dnešní doby, v podobě radikalizace často nacionalistických ideologií, zejména kvůli absenci pocitu sounáležitosti a strachu čelit imaginárním nepřítelům a nástrahám doby sama či sám. Nacionalismus, stejně jako v 19. století, nabízí snadné řešení tohoto zdánlivého stavu samoty. Bauman tyto radikální tendence

vysvětluje také prostřednictvím fungování sociálních sítí a mluví o takzvané „online bublině“. Život dnešního člověka se podle něj rozdělil do dvou sfér, a to „online“, tedy života v digitálním či virtuálním prostředí a „offline“, života v realitě. Dle Baumana (Bauman, s. 179-181, 2004) v „online životě“ dnes člověk nejčastěji projevuje své názory, a to na rozličných forech či sociálních sítích, avšak nedostává se mu patřičné kritické zpětné vazby, jelikož i tu může, například v podobě komentářů na sociálních sítích, snadno smazat, a proto disponuje jakýmsi vlastním monopolem na pravdu. Tento monopol pak přirozeně převádí i do svého „offline života“.

Tato kapitola, stejně jako kapitola předchozí, popisuje některé vybrané případy nerovnosti pohlaví ve spjatosti s módou či odíváním, a to v kontextu dnešní fluidní doby.

2.4.1 Free the Nipple

Svoboda odhalování ženských bradavek často spojená s módou je významnou problematikou 21., ale také 20. století. S odhalováním těla, které přichází na začátku 20. století v souvislosti inovace a rozmachu sportovního oděvu a plavek, přichází též jasně definovaná nerovnost mezi gendery. Muži mohou veřejně odhalovat své bradavky, kdežto ženy nikoli, a to i v současné době.

Feministické hnutí se však brání této nerovnosti a buduje hnutí zvané Free the Nipple, tedy v překladu „osvobodme bradavky“. Toto hnutí pořádá v průběhu 21. století několik demonstrací, aby tak poukázalo na nerovné pojednání a vnímání lidského těla v závislosti na pohlaví a propagovalo tak myšlenku rovnosti (Tsjeng, online, 2015).

Důležitou sférou boje za rovnost v odhalování bradavek je především internet. Sociální sítě fungují velmi efektivně se systémem blokování obsahu, jež ukazuje odhalené ženské bradavky. Do boje se tedy přidává i cyber feministické hnutí, které poukazuje na svobodu projevu a podobu takzvaného „online těla“ (Tsjeng, online, 2015).



Obr. 4. Demontrace Free the Nipple

2.4.2 Zahalené ženy

Zajímavým a také jedním z nejkontroverznějších témat 21. století je islám v kontextu západní společnosti. Vlna ostré kritiky, pramenící v poslední době zejména z nacionalistických politických směrů, mluví o takzvané násilné islamizaci a podrobení Evropy, a to především v důsledku eskalace takzvané migrační nebo také uprchlické krize či teroristických útoků na západě Evropy, často organizovanými takzvaným Islámským státem či ultraradikálními fundamentalisty z řad muslimů. Poměrně markantní část americké společnosti také ostře kritizuje islám, a to zejména po událostech 11. září v roce 2001. Dalším známým odmítavým postojem vůči islámu je kritika nerovnosti pohlaví a absence základních práv žen. Tuto kritiku však nelze generalizovat, jelikož existují desítky odnoží islámské víry, stejně tak politických systémů a vlád v rozličných „islámských státech“, avšak je jasné, že řada fundamentálních zvyků a praktik islámského přesvědčení se vylučuje s humanismem dnešní doby, například ženská obřízka a jiné. Nicméně i přes radikální zájmové skupiny, jak na straně západní společnosti, tak na straně islámu, je nutno zmínit, že víra v islám je deklarovanou svobodou listiny lidských práv platnou v evropských i amerických zemích, a také že podstatná část Evropanek, Evropanů, Američanek či Američanů sami vyznávají islám z vlastního rozhodnutí. Stejně tak velká část původně muslimských přistěhovalců žije mezi námi v naprosté integritě již několik desítek let a tvoří též původně „naši“ společnost, o které tak často hovoří zmíněné ultrapravicové politické strany (Manji, online, 2016).

Problematika islámu se samozřejmě dotkla také odívání. Burka, hijab, niqab či chador se staly symbolem nerovnosti a diskriminace, a to jak pro západní masovou veřejnost, tak pro některé zastánkyně a zastánce feministického hnutí. Avšak řada muslimek nosí tento zahalující šat z vlastního přesvědčení, proto je nutno toto jejich rozhodnutí respektovat (Manji, online, 2016).

Důležitou kolekci, zabývající se intimitou, ženskostí a zahalujícím oděvem muslimských žen, představil v roce 1996 turecko-britský oděvní designér Hussein Chalayan. Tato kolekce měla za cíl nalézat hranice intimity v kontextu zahalené tváře (Millar, online, 2013). Dle již zmíněné teorie Douglase a Isherwooda (Barnard, s. 40-41, 2002), jež hovoří o redundanci kulturních kódů oblékání a takzvaných mostech a oplocení jakési „skupinové oděvní sounáležitosti“ je zřejmé, že žena zahalena v hijabu, je většinou společností okamžitě definovaná jako muslimka, což také může automaticky vyvolat negativní konotace. Zahalená tvář se také střetává s problémem i v bezpečnostní politice a možností identifikace, například při násilných demonstracích. I z tohoto důvodu přistoupily některé vlády k zákazu zahalené tváře na veřejných prostranstvích či při pořizování fotografií do identifikačních dokladů. Avšak některé tyto zákazy také hraničí s porušováním lidských práv a svobod. Znamou aférou je kauza zákazu takzvaných burkin ve Francii. Kritičky a kritici tohoto zákazu hovoří o ironii podobnosti burkin, jež jsou zakázány, a plavecké kombinézy, která zakázána není. Paradoxem celé této problematiky je fakt, že ti kteří kritizují islám za zpátečnický postoj k rovnosti pohlaví, jsou mnohdy těmi, jež podporují zákazy nošení burkin, hijabu či jiných forem tradičního ženského muslimského odívání, přičemž de facto nerespektují názory a přesvědčení některých těchto žen (Millar, online, 2013).



Obr. 5. Typy zahalení muslimských žen



Obr. 6. Podobnost burkin a plavecké kombinézy

2.4.3 We should all be more clever

Iluze současné absolutní rovnosti žen a mužů, již zmíněné v úvodu práce, je prokazatelná také v módním průmyslu, který z převážné části ovládají muži, jak dokazují průzkumy posledních let (Cunningham, online, 2016).

Být feministkou či feministou je v dnešním zejména takzvaném „časopisovém“ módním světě, v oblasti mainstreamového módního blogingu či vlogginku a samozřejmě také v haute couture samozřejmým postojem, avšak řada zástupkyň a zástupců feministického hnutí mnohdy tyto postoje radikálně odsuzuje a poukazuje na jejich nebezpečnost. Jejich argumentem je pro ně naprostá protichůdnost fungování módního průmyslu postaveném na pokřivených a sexistických estetických normách pramenících z období, již zmíněné „velké módy 90. let“ a feministické ideologie bojující za zánik těchto nerovných konstruktů estetiky. Vyšší sféry módní hierarchie začínají konzumovat feminismus jako módní či lifestyleový trend, což je podpořeno medializací, reklamou a proklamováním feminismu v módních médiích, zejména pak na sociálních sítích. Existují dvě novodobé stěžejní kauzy kritiky proklamace feminismu v módě. První z nich je zinscenovaná feministická demonstrace oděvní kolekce Chanel jaro/léto 2015, pod uměleckou režii Karla Lagerfelda. Druhou je pak rozsáhlý a medializovaný kontroverzní nápis „We should all be feminists“ na trikách z kolekce jaro/léto 2017 značky Dior, ze kterých výtěžek poputuje do nadace Clara Lionel Foundation, jež založila americká zpěvačka Rihanna, na podporu vzdělávání a zdravotní péče v zemích třetího světa. Je však otázkou, jaké jsou skutečné záměry těchto řízených marketingových kampaní (Casely-Hayford, online, 2017).

Dnešní systém módy však již nestaví pouze na dikci haute couture, který však taktéž následuje nové vlny. Móda se s příchodem moderních či dle některých autorů postmoderních a

dále také takzvaných „post contemporary“ společenských tendencí transformovala do chaotického a nedefinovatelného, stále více se rozpínajícího fenoménu, jenž již neopěvuje krásu a zdobnost pompéznosti haute couture, ale zničenou a až bizarní eklektickou estetiku vznikající často v undergroundovém prostředí. Tento nový hybatel a narušitel oněch sexistických a fundamentálních estetických norem konzumerismu 80. a 90. let 20. století zcela poprvé v dějinách odívání globálně narušuje genderové rozhraní a přistupuje inovativně k novému ztvárnění nonkonceptuálního přístupu a nových či žádných definic genderu, sexuality, svobody a estetiky z nich vycházející, a to za pomoci nových formátů prezentace. Síla této nové vizuální stránky módního díla, ač se jedná o oblečení, performance, video či například software, již nenalézá hloubku v příslušnosti v elitářské třídě a nedosažitelném světě bohatých či mocných, místo toho nachází svou výjimečnost a inspirující odkaz do budoucna v prosté realitě všedního dne. Často pracuje s aspektem hodnotové hloubky, zejména v oblasti společenských, politických, ekonomických, filozofických či náboženských témat, která však každý z nás věrně zná z prosté každodennosti života. Vznikají takzvané anti-fashion značky, jež se zcela staví proti nevyřčenému kodexu podstaty tradičních módních značek a tvůrců. Vůbec poprvé také vznikají značky, jež se z velké části věnují feminismu (Šagát, 2017). Mezi významné příklady takovýchto značek patří například anti-fashion label Women's History Museum, Namilia, MadeMe, Femininitees, Aurora Lady, či celá řada značek narušující tradiční estetické genderové pozice, jako Vaquera, Gipsy Sport, Hood by Air, Vetemens, Eckhaus Latta, Eric Schlösberg, Gogo Graham či dlouhý seznam mnoha jiných (Nirui, online, 2016)



Obr. 7. Women's History Museum

I. PRAKTICKÁ ČÁST

3 KOLEKCE ELIZABETH

Má absolventská kolekce je složena z devíti modelů a zpracovává téma feministického přesvědčení, a to zejména v symbolice. Hlavním inspiračním zdrojem je pak renesanční oděv královny Alžběty I.

3.1 Koncept kolekce

Má dosavadní tvorba téměř vždy reagovala na důležité společenské otázky. Tato reflexe současných problémů je pro mě, jakožto člověka, který se zabývá uměním a tvorbou, bytostně důležitá. Současná, pro mě zásadní a odsouzeníhodná, eskalace a radikalizace boje za lidská práva v důsledku nové vlny extremismu a autoritářských politických tendencí, markantně upozorňuje na rostoucí sílu státní moci v neprospěch lidské svobody. Významné demonstrace, mezi které patří například (únor/březen) Womens March v hlavním městě USA, poukazují na důležitost spojení rozličných menšin a zájmových skupin občanské společnosti. Environmentalistky a environmentalisti, LGBTQIA+ menšina, feministky a feministi, anti-rasistické zájmové skupiny, organizované skupiny bojující za práva tělesně či mentálně hendikepovaných nebo například skupiny bojující za svobodu vyznání, nacházejí stále častěji společná témata nebo se názorově mísí. Demonstrace, organizované mnohdy proti společnému nepříteli rozličných skupin, se v dnešní době stávají ještě silnějším ukazatelem vzorku společnosti, nesouhlasícím s devolucí v politických a často etických otázkách. Všechny tyto frakce však s jistotou spojuje především otázka genderu. Ženy tvoří významné procento zastupujících těchto rozličných proudů podpory svobod. Z tohoto důvodu odkazují ve své kolekci na prvky demonstrace, ale také feminismu, o který jsem se začal více zajímat poměrně nedávno, a kterému jsem zasvětil teoretickou část své bakalářské práce. Odkaz demonstrování jsem znázornil pomocí jednoduchého bílého trika, jež zdánlivě nekoresponduje se zbytkem kolekce. Čistý bílý svršek vždy fungoval jako neposkvrněná tabule, na kterou každý mohl snadno zachytit svůj názor. Odkaz demonstrace feminismu je pak v kolekci zastoupen náhodně umístěnými výšivkami, jež proklamují feministická hesla. Zajímavým momentem odívání pro mě vždy bylo potírání hranic genderu, a to nikoli primárně unisexovým oděvem. Proto se v kolekci objevuje svršek s průstřihy na prsa, jež u žen i mužů, optikou většinové v patriarchátu žijící masy, funguje rozličností vnímání, jelikož svoboda odhalenosti prsou se liší v závislosti na genderu. Tento detail také kontrastuje s celkovým historickým vzhledem svršku, jako symbolem nesmyslnosti zákazu obnažených ženských prsou po více než stoletém boji za rovnost pohlaví. Jelikož mě vždy také fascinovala historie, především renesanční

Anglie a velmi progresivní postava britské královny Alžběty I., zasvětil jsem kolekci také jí. Důvodem bylo také její rovnostářské myšlení v oblasti genderu, kterým inspirovala mnohé budoucí myslitelky a myslitele. V kolekci inovuji renesanční oděv a nacházím pro mě zajímavé souvislosti například mezi vizuální stránkou a symbolikou takzvaných šunkových renesančních rukávů a ženským power dressingem 80. let 20. století. Renaissance se navíc vyznačovala obrozením člověka a jeho svobody stejně jako některé již zmíněné společenské tendence současnosti. Kolekce není výhradně určená pro žádnou cílovou skupinu. Na první pohled se také zdá, že je nesourodá a není postavena na přesném konceptu a na “procesu tvorby designu”, to však nebylo mým záměrem, jelikož celou kolekci jsem koncipoval (spíše nekoncepoval) jako eklektickou směs vizuálních podnětů a inspirací, které jsou mi blízké.



Obr. 8. Ukázka moodboardu 1



Obr. 9. Ukázka moodboardu 2

3.2 Materiály, barevnost a použité symboly

Barevnice kolekce je inspirována tradiční paletou barev alžbětínské doby. Barvy jsou velmi důležité svou symbolikou. Zlatá, červená, bílá a černá rovněž představují oblíbené barvy Alžběty I., kterými se také často prezentovala.

Hlavním záměrem zvoleného výběru materiálů je kontrast mezi luxusními látkami a naopak látkami dekoračními, které se však v některých detailech doplňují. V kolekci je použit brokát, žakár, hedvábí, tyl, samet, džínovina, recyklovaná kožešina, recyklovaná umělá kožešina, polyamid, šustřakovina, vlna a bavlna. Toto eklektické použití velkého množství rozdílných materiálů je typické pro mou dosavadní tvorbu.

Důležitou součástí kolekce, je akcentace zdobnosti detailní ruční prací. Perly, broušené kameny či bižuterie tvoří hlavní ozdobný prvek, rovněž vycházející z renesančního oděvu.

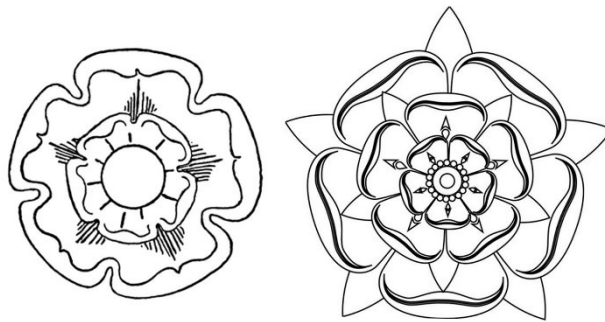
Důležitým prvkem kolekce jsou také výšivky, jež znázorňují feministická hesla. Ty jsou vyrobeny na zakázku, tradičním způsobem zpracování. Jejich podobu jsem konzultoval s několika feministkami a feministy, kterých jsem se dotazoval, jaký symbol či slogan by rádi nosili. Na základě těchto závěrů jsem zvolil finální výběr.



Obr. 10. Finální výběr feministických sloganů



Obr. 11. Symboly znázorňující genderovou rovnoprávnost.



Obr. 12. Tudorovská růže

3.3 Skladba modelů

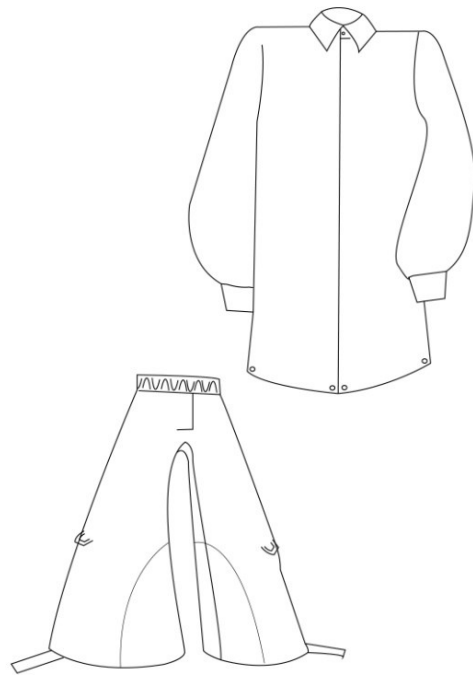
3.3.1 První model

Prvním modelem je brokátová souprava složená z košile a kalhot. Košile vyhotovená z pánského základního střihu bez členění je prodloužená a rozšířená v délce se zapínáním u krku, a to pomocí třech patentek, tak aby zapínání vytvarovalo atypickou formu.

Kalhoty jsou volného střihu v pase zapravené gumou. Do kalhot jsou všity dva klíny z důvodu ušetření materiálu. Taktéž mají po bocích na délce přišity proužky látky a kovové polokružky, které umožňují stažení nohavic, kvůli většímu objemu kalhot. Celkový model dotváří choker, tedy obojek kolem krku s kovovým “polokroužkem” uprostřed, který však funguje pouze jako stylingový prvek.



Obr. 13. Model 1 – návrh



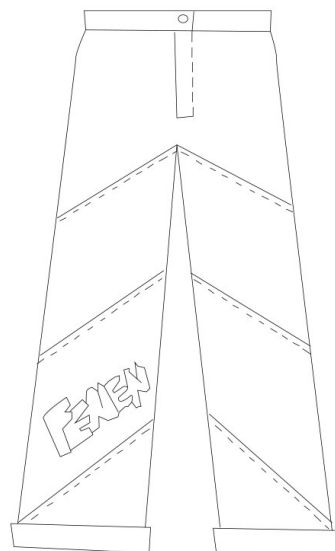
Obr. 14. Model 1 – technický návrh

3.3.2 Druhý model

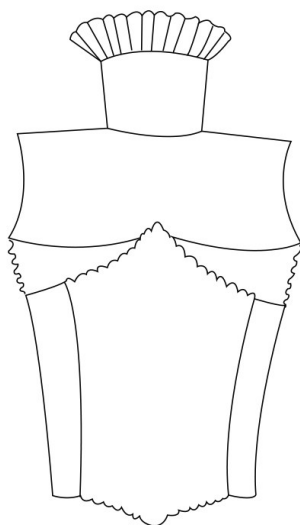
Tento model se skládá ze tří částí, a to z kalhot, topu a bundy. Top je vytvořen z vyšíváné látky zvané Madeira a směsi buretového hedvábí s lycrou a vychází ze základního střihu. Inspirací formy byl korzet. Kalhoty jsou vyhotoveny z černého denimu s protkávanou stříbrnou nití. Jsou šikmo střiženy a sestaveny přetočením střihu zakončeného pevným krajem. V zadním díle je v kalhotách vystřižen trojúhelník v oblasti hýždí, který se směrem nahoru rozšiřuje, kolem této vystřižené oblasti trojúhelníku jsou průchodky, kterými je provlečeno polyamidové lano. Tento prvek a jeho umístění akcentuje postoj k inspirační předloze, tedy korzetu. Bunda je vytvořena z umělého taftu s prostřihy na rukávové hlavici, přímo na ramenech lemované plastovými perličkami, zhotovené pomocí lisu. Na zadním dílu jsou nášivky tudorovské růže opět odkazující na koncept kolekce.



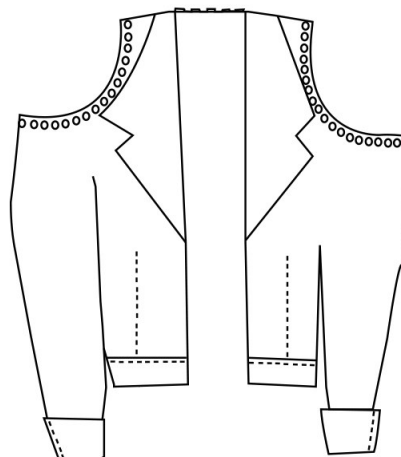
Obr. 15. Model 2 – návrh



Obr. 16. Model 2 - kalhoty



Obr. 17. Model 2 – top



Obr. 18. Model 2 - bunda

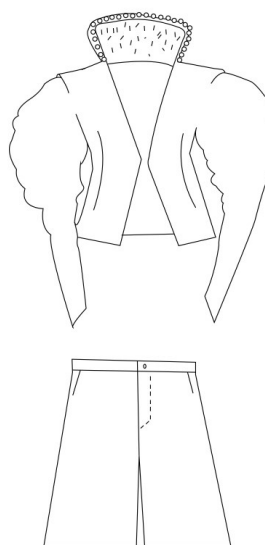
3.3.3 Třetí model

Třetí model se skládá ze dvou částí, kabátu a krátkých nohavic. Kabát je tvořen nabíranými šunkovými rukávy vsunutými do předního dílu, který jej překrývá. Rukávy kabátu jsou vyrobeny z odlišného dezénu než zbytek modelu. Límeček kabátu je tvořen recyklovanou umělou kožešinou a ozdoben po obvodu vnější strany perličkami. Krátké nohavice jsou

zhotoveny podle základního střihu, a to ze stejného materiálu jako kabát, se zapínáním na díрку, knoflík a zip.



Obr. 19. Model 3 – návrh



Obr. 20. Model 3 – technický návrh

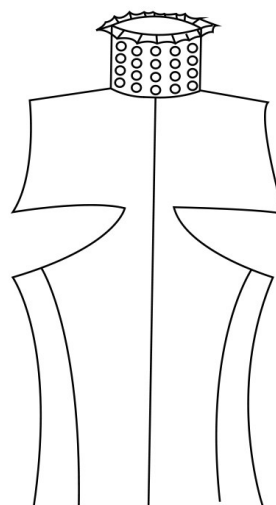
3.3.4 Čtvrtý model

Tento model je tvořen kalhotami, trikem a kabátem. Kombinace barevnosti tohoto modelu umocňuje mohutnou a moc symbolizující siluetu, která je zde dosažena pomocí akcentace monumentálních rukávů kabátu. Materiálem kabátu je opět žakár. Prodloužená délka jeho volného střihu sahá ke kolenům, stejně jako široké šunkové rukávy. Zapínání kabátu není nijak řešeno. Triko je inspirováno korzetem a přejímá jeho členitost a vypasování. Vzhledem k faktu, že model je unisexový, detail prsních prostřihů poukazuje na odlišnost vnímání odhalených prsou v závislosti na gender. Zapínání je zde řešeno v zadním díle na zip. Částí trika je také límeček, který je posázený skleněnými a plastovými perličkami, broušenými mléčnými kameny a zirkony.

Kalhoty jsou vyhotoveny z klasického pánského střihu. Nohavice kalhot jsou ohrnuté, následně zašity a zafixovány lisovanými perličkami skrze oba materiály. Zapínání je na díрку, knoflík a zip.



Obr. 21. Model 4 – návrh



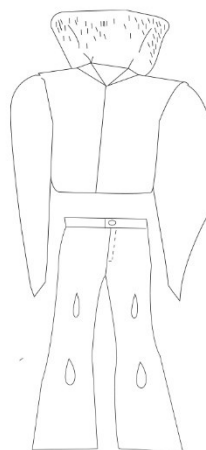
Obr. 22. Model 4 – technický návrh

3.3.5 Pátý model

Pátý model tvoří kratší žakárový kabát s kalhotami s mírným rozšířením nohavic do zvonu. Rukávy kabátu jsou široké a prodloužené a opět vsunuté do předního dílu tak, aby přední díl rukávy přečnival. Límeček kabátu je tvořen recyklovanou umělou kožešinou, do které jsou vsunuté kostice spolu s drátky, tak aby límeček stál a směřoval směrem vzhůru. Kalhoty se zapínají na díрку, knoflík a zip. Zdobí je prostřihy v oblasti stehen a kolen, z nichž vyčnívá bavlněná tkanina. Stejně prostřihy se využívaly na renesanční dámské svrchní ošacení, ze kterého vyčnívala spodní košile.



Obr. 23. Model 5 – návrh



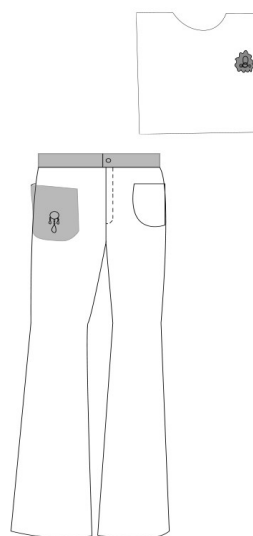
Obr. 24. Model 5 – technický návrh

3.3.6 Šestý model

Šestý model je složen z denimových kalhot a bílého viskózového krátkého trika základního střihu s nášivkou koruny. Kalhoty se zapínají na díрку knoflík a také zip. Tvar kalhot se s délkou nohavic rozšiřuje. Na předním díle jsou použity kapsy. Pravá kapsa je tvořena odlišným materiálem žakárového vzoru stejně jako pas. Na zadním dílu je použita nášivka znázorňující feministický slogan Femen, jež odkazuje na koncept kolekce.



Obr. 25. Model 6 – návrh



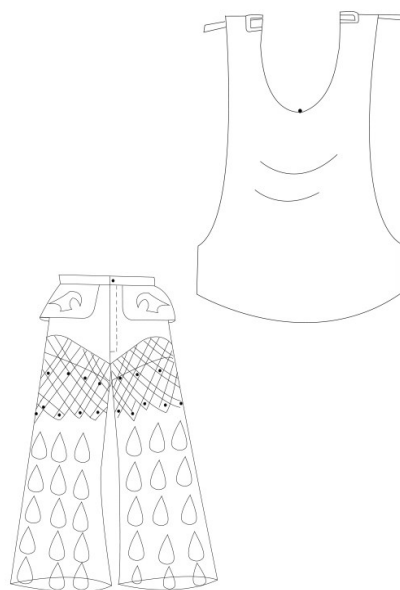
Obr. 26. Model 6 – technický návrh

3.3.7 Sedmý model

Sedmý model je tvoří kalhoty a taftový top. Kalhoty jsou vyhotoveny z vícero materiálů, tedy především denimu se stříbrnou nití, sametu a tylu s reliéfním potiskem. Zapínání je zde řešeno pomocí zipu, dírky a knoflíku. Jednoduchý taftový bavlněný top je tvořen technikou takzvaného navolnění látky, a to v předním dílu. Na ramenou jsou přišity polokroužky, které pomocí popruhů formují šířku ramínek.



Obr. 27. Model 7 – návrh



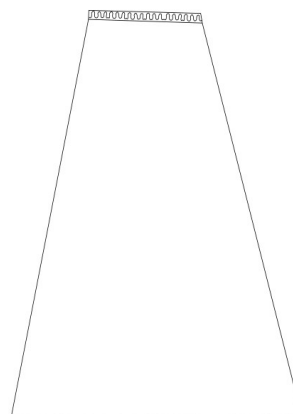
Obr. 28. Model 7 – technický návrh

3.3.8 Osmý model

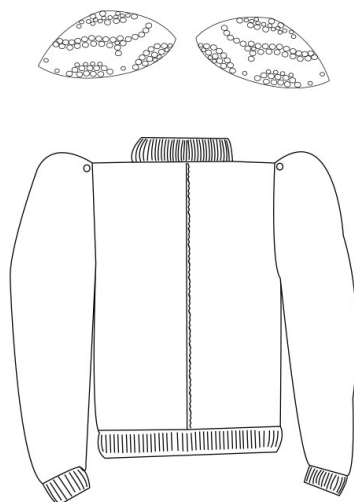
Osmý model se skládá z žakarové bundy a taftové sukně. Výrazným prvkem žakarové bundy jsou na manžety odepínací ramenní vycpávky aplikovatelné z vnější strany ramen. Odnímatelné vycpávky jsou pošity broušenými kameny, perličkami a jinou bižuterií. Tato akcentace ramen symbolizuje sílu a moc a odkazuje tak na hlavní inspirační zdroj kolekce, oděv Alžběty I. Bunda má zapínání na zip. Taftová sukně je střižena do tvaru A.



Obr. 29. Model 8 – návrh



Obr. 30. Model 8 - sukně



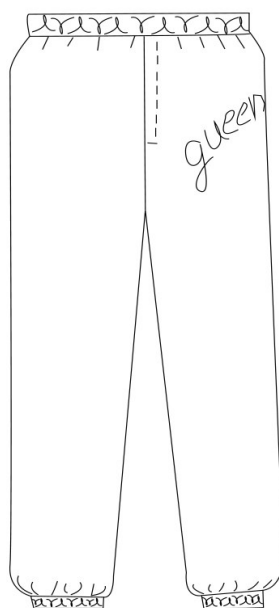
Obr. 31. Model 8 – bunda a vycpávkami

3.3.9 Devátý model

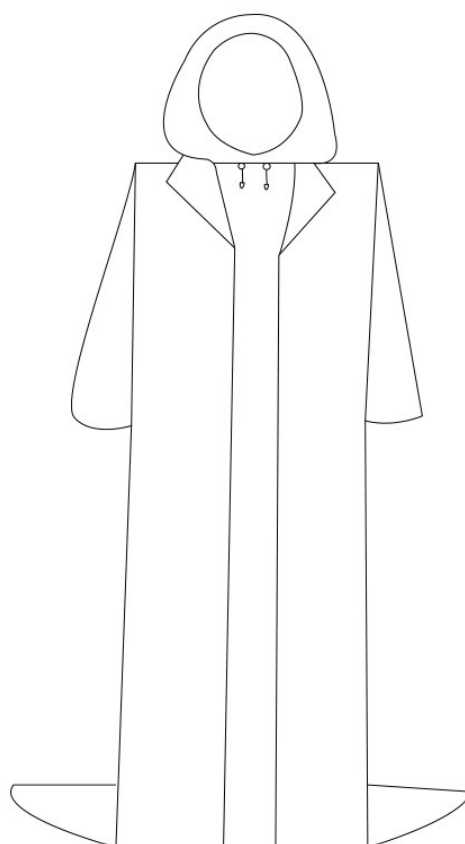
Poslední model je složen ze sametového roucha a kalhot, ze stejného materiálu. Roucho se zapíná pomocí dvou patentek u krku. Symbol výšivky znázorňuje rovnoprávnost genderu. Kalhoty jsou jednoduchého střihu s kapsami ve švech a s nášivkou queen.



Obr. 32. Model 9 - návrh



Obr. 33. Model 9 – kalhoty



Obr. 34. Model 9 – roucho

II. PROJEKTOVÁ ČÁST

4 FOTODOKUMENTACE

4.1 Lookbook

Autorkou těchto fotografií je Tereza Štouračová. Modelem Martin Pleva.













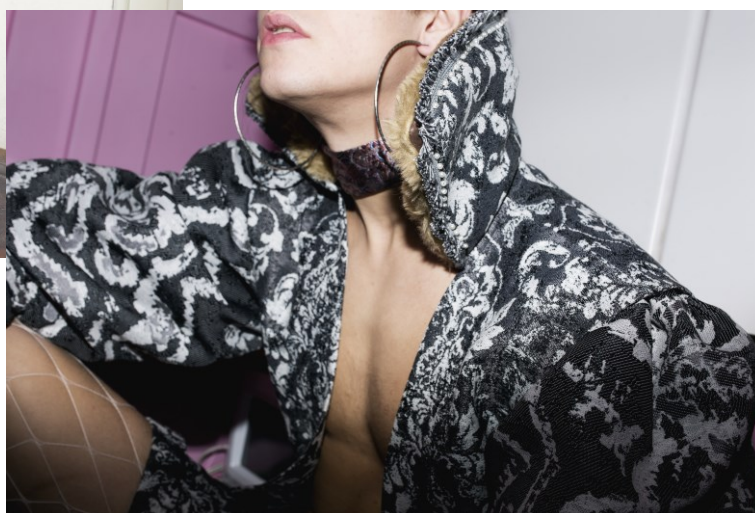


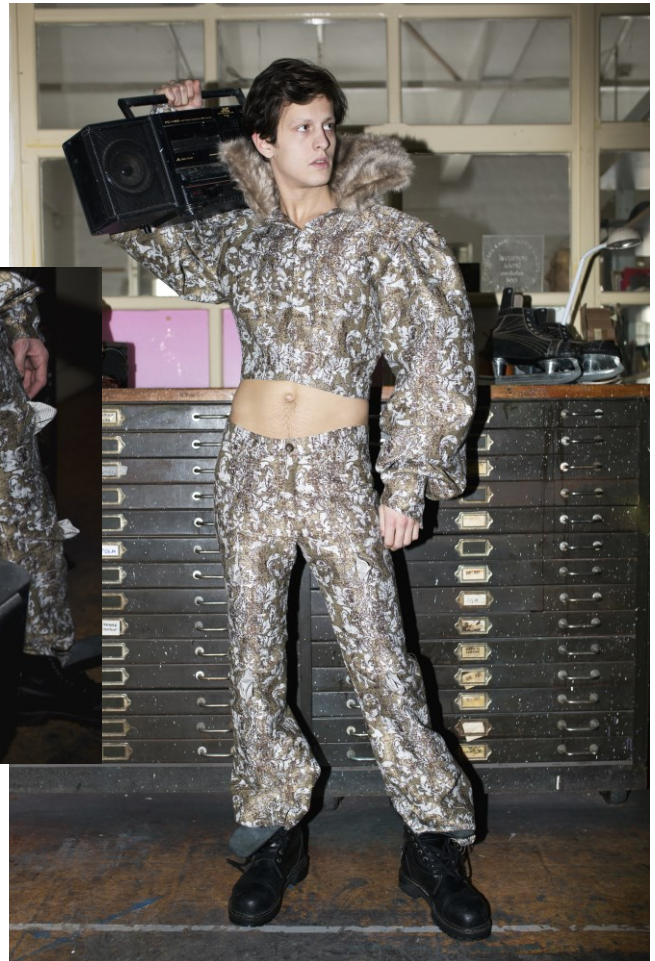
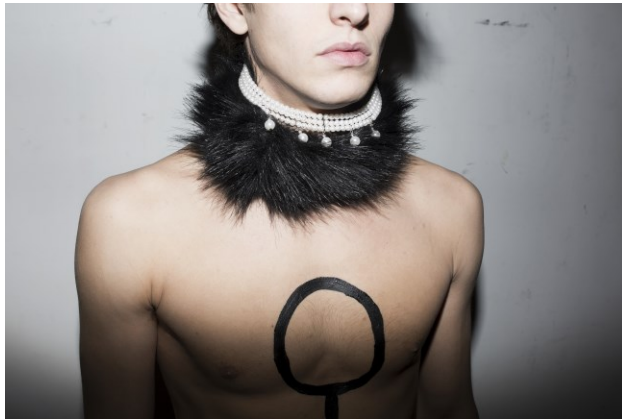




4.2 Módní fotografie

Autorkou těchto fotografií je Tereza Štouračová. Modelem Miroslav Kajzr.











ZÁVĚR

Tato práce ve své teoretické části mapuje vybrané oděvní tendence v souvislosti s feministickým hnutím, jež se vyvíjelo zhruba od počátku 19. století. Klade za důležité nastínit tuto problematiku v kontextu vývoje povahy doby, který neodmyslitelně ovlivňuje a určuje směr všech společenským fenoménů, včetně módy. Důležitou hodnotou práce je také její rozměr apelující na podporu feministického myšlení ve snaze dostat genderové rovnosti a zničení stereotypů, které jsou bohužel i v dnešní době hybateli určitých sfér života.

Při možném budoucím pokračování analýzy tohoto tématu by bylo možné například zaměřit se hlouběji na vztah feminismu a vývoje oděvu v diskurzu menšinové společnosti, subkultur a undergroundu, dále blíže prozkoumat vztah feminismu a oděvu v kontextu náboženství, podat výklad vícero případů, jež se dotýkají feminismu v odívání či zaměřit pozornost na bližší analýzu některé z popsaných kauz.

V praktické části pak práce popisuje oděvní kolekci, vzniklou v duchu hlavních myšlenek části teoretické, inspirovanou oděvem britské renesanční panovnice Alžběty I., jež symbolizuje ženskou sílu a boj za genderové rovnost. V této části je také kolekce popsána z technologického hlediska zpracování, které je doplněno návrhy a technickými nákrety jednotlivých modelů.

Projektová část pak zahrnuje evidenci fotografií kolekce. Je rozdělena na fotografie „lookbooku“ a fotografie módní.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] BARNARD, Malcolm. Fashion as communication. 2nd ed. London: Routledge, 2002, xiii, 209 s. ISBN 978-0-415-26018-3.
- [2] BAUMAN, Zygmunt a Tim MAY. Myslet sociologicky: netradiční uvedení do sociologie. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004, 239 s. Studijní texty. ISBN 8086429288.
- [3] Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih) : český ekumenický překlad. 11. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 2005, 1007, 283 s., map na příl. ISBN 8085810379.
- [4] CARTER, Michael. J. C. Flügel. *LoveToKnow* [online]. 2014 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-history-eras/j-c-fluegel>
- [5] CASELY-HAYFORD, Alice. Proceeds From Dior's Feminist T-Shirt Will Go To Rihanna's Charity. *Refinery29* [online]. 2017 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://www.refinery29.uk/2017/02/143012/dior-feminist-t-shirt-charity-donation>
- [6] CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. A Brief History of Unisex Fashion. *The Atlantic* [online]. 2015 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/04/when-unisex-was-the-new-black/390168/>
- [7] CUNNINGHAM, Erin. Why Are So Many Fashion Houses Run By Men? *Refinery29* [online]. 2016 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://www.refinery29.com/2016/03/105719/fashion-designers-gender-inequality>
- [8] FOGG, Marnie. Móda: úžasný příběh fenoménu: historický vývoj, detailní vyobrazení i příběhy slavných návrhářů. V Praze: Slovart, 2015, 576 s. ISBN 978-80-7391-224-6.
- [9] KALNICKÁ, Zdeňka. Úvod do gender studies: otázky rodové identity. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Fakulta veřejných politik v Opavě, Ústav pedagogických a psychologických věd, 2009, 119 s. ISBN 978-80-7248-528-4.
- [10] KELLER, Jan. Dějiny klasické sociologie. Vyd. 2. Praha: Sociologické nakladatelství, 2005, 529 s. Studijní texty. ISBN 80-86429-52-0.

- [11] KYBALOVÁ, Ludmila. Od empiru k druhému rokoku. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2004, 271 s. Dějiny odívání. ISBN 8071061425.
- [12] KYBALOVÁ, Ludmila. Od "zlatých dvacátých" po Diora. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009, 253 s. Dějiny odívání. ISBN 978-80-7106-142-7.
- [13] LAPŠANSKÁ, Dana. Kapitoly z módného marketingu a stylingu. Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 2014. ISBN 978-80-7454-470-5.
- [14] LIPOVETSKY, Gilles. Říše pomíjivosti: móda a její úděl v moderních společnostech. V českém jazyce vyd. 2. Praha: Prostor, 2010, 425 s. Střed. ISBN 978-80-7260-229-2.
- [15] MACKENZIE, Mairi. --ismy. V Praze: Sloart, 2010, 159 s. ISBN 978-80-7391-399-1.
- [16] MANJI, Irshad. What is wrong with Islam today? *Aljazeera* [online]. 2013 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://www.aljazeera.com/programmes/head-tohead/2013/06/201361091619207870.html>
- [17] MILLAR, Angel. A "Topless Burka-Clad Model" and Radical Islamic Fashion. *People of Shambhala* [online]. 2013 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://peopleofshambhala.com/a-topless-burka-clad-model-and-radical-islamic-fashion/>
- [18] NIRUI, Ava. Sex clowns, suburban ennui and empowered trans femmes: in a season of uncertainty, we meet the designers and muses giving New York fashion new rules to play by. *Dazed* [online]. 2016 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/29847/1/new-york-designers-fashion>
- [19] PTÁČNÍKOVÁ, Iveta. Červená Zora jako příklad radikálního feminismu v Západním Německu: Feminismus vs. gender. *Rexter* [online]. 2012 [cit. 2017-05-11]. ISSN 1214-7737. Dostupné z: <http://www.rexter.cz/cervena-zora-jako-priklad-radikalniho-feminismu-v-zapadnim-nemecku/2012/11/11/>
- [20] REICHELOVÁ, Kateřina. Ženy a podprsenka: Kvalitativní zkoumání sociokulturních kontextů jejího užívání [online]. Praha, 2013 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: file:///C:/Users/Martin/Downloads/RPTX_2012_1_11210_0_398748_0_133112.pdf. Rigorózní práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Irena Štěpánová.

- [21] THOMAS, Pauline. 1980s Fashion History and Lifestyle. Fashion-Era.com [online]. 2014 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: http://www.fashion-era.com/1980s_lifestyle_and_fashion.htm
- [22] Šagát, Peter, Současné tendence odívání, Zlín, Fakulta multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, Ateliér designu oděvu, [únor 2017]
- [23] TSJENG, Zing. What the hell is #freethenipple, anyway? *Dazed* [online]. 2015 [cit. 2017-05-12]. Dostupné z: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24253/1/what-the-fuck-is-freethenipple-anyway>
- [24] VESELÁ, Markéta. Feminismus jako rovnost příležitostí?. Brno, 2007. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce Marta Goňcová.
- [25] Women and Trousers. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2017 [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Women_and_trousers

SEZNAM OBRÁZKŮ

1. Šaty bloomer.....	19
2. Protest proti Miss America – 1968.....	25
3. Unisexová móda.....	26
4. Demontrace Free the Nipple.....	31
5. Typy zahalení muslimských žen.....	32
6. Podobnost burkin a plavecké kombinézy.....	33
7. Women’s history museum.....	34
8. Ukázka moodboardu 1.....	37
9. Ukázka moodboardu 2.....	37
10. Finální výběr feministických sloganů.....	38
11. Symboly znázorňující genderovou rovnost.....	39
12. Tudorovská růže.....	39
13. Model 1 – návrh.....	40
14. Model 1 – technický návrh.....	40
15. Model 2 – návrh.....	41
16. Model 2 – kalhoty.....	41
17. Model 2 – top.....	41
18. Model 2 – bunda.....	41
19. Model 3 – návrh.....	42
20. Model 3 – technický návrh.....	42
21. Model 4 – návrh.....	43
22. Model 4 – technický návrh.....	43
23. Model 5 – návrh.....	43
24. Model 5 – technický návrh.....	43
25. Model 6 – návrh.....	44
26. Model 6 – technický návrh.....	44
27. Model 7 – návrh.....	45
28. Model 7 – technický návrh.....	45
29. Model 8 – návrh.....	45
30. Model 8 – sukně.....	45
31. Model 8 – bunda s vycpávkami.....	46
32. Model 9 – návrh.....	46
33. Model 9 – kalhoty.....	47
34. Model 9 – roucho.....	47

SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA P1: CD - Rom

