WSiP

www.wsip.com.pl

ISBN 83-02-07849-2
9 788302 078491 03

Ewa Fałkowska-Rękawek

Podstawy projektowania odzieży

WSiP

Ewa Fałkowska-Rękawek

Podstawy projektowania odzieży

Podręcznik dla szkół odzieżowych

WSiP

Recenzenci: mgr Maria Kaczmarek (doradca metodyczny)
mgr Zbigniew Lągawa (doradca metodyczny)
mgr Aleksandra Schulz (nauczyciel)
prof. dr hab. Marian Jurkowski

Okładkę projektował – Krzysztof Demianiuk
Rysunki na okładkę wykonała – Ewa Fałkowska-Rękawek
Redaktor inicjujący projektu – Mieczysława Kompanowska
Redaktor merytoryczny – Wiesława Witkowska
Redaktor techniczny – Magdalena Byczyńska

Podręcznik dopuszczony do użytku szkolnego przez ministra właściwego do spraw oświaty i wychowania i wpisany do wykazu podręczników szkolnych do kształcenia zawodowego do nauczania przedmiotu podstawy projektowania odzieży w zawodach krawiec i technik technologii odzieży na poziomie szkoły zasadniczej i technikum na podstawie recenzji rzeczoznawców: mgr inż. Marii Kaczmarek, mgr. Zbigniewa Lągawy, mgr Aleksandry Schulz i prof. dr. hab. Mariana Jurkowskiego.

Numer dopuszczenia 24/00

Podręcznik zawiera podstawowe informacje dotyczące zagadnień związanych z projektowaniem odzieży. Omówiono w nim liternictwo, podstawy rysunku technicznego odzieży, rysunek odręczny postaci, ubioru i przestrzeni, kolorystykę, szkice i rysunki żurnalowe, style i formy ubioru, zasady projektowania odzieży dla różnych typów figur oraz przegląd historyczny form ubiorów.

Książka dotowana przez Ministerstwo Edukacji Narodowej i Sportu.

ZESPÓŁ SZKÓŁ ODZIEŻOWYCH im. Bronisławy w Poznaniu BIBLIOTEKA
26 916
687

ISBN 83-02-07849-2

© Copyright by Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna
Warszawa 2000

Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna,
00-965 Warszawa, Al. Jerozolimskie 136
www.wsip.com.pl
Wydanie III. Ark. druk. 20
Skład i łamanie: Agencja BELLE-AMI, Warszawa
Druk i oprawa: Łódzka Drukarnia Dziełowa S.A.

Spis treści

Rozdział 1
Wiadomości wstępne – elementy plastyki w odzieżownictwie 7

W kręgu plastyki i odzieżownictwa 7
Ubiór a sztuki plastyczne; technika i rękodzieło artystyczne 7
Elementy formy plastycznej w ubiorze (bryła, płaszczyzna, światło, barwa, ruch, złudzenia optyczne) 8
Warunki czytelności i wartościowania w plastyce (w odniesieniu do ubioru) 13
Współczesny świat mody 14
Rodzaje rysunków stosowanych w odzieżownictwie 18

Rozdział 2
Liternictwo 23

Wiadomości ogólne – kroje pism współczesnych 23
Pismo odręczne – kroje, techniki, zastosowanie 25
Pismo techniczne (litery i cyfry) – normalizacja 27
Światło w liternictwie 27
Rodzaje kompozycji literniczej 27
Komponowanie układu tekstu – zasady kompozycji literniczej 29
Zarys historii pisma 29

Rozdział 3
Podstawy rysunku technicznego odzieży 33

Normalizacja w rysunku technicznym – opracowanie arkusza kreślarskiego, tabliczki informacyjne: proste i złożone 33
Linie rysunkowe według Polskich Norm – rodzaje, grubości, zastosowanie 33
Rysunek techniczny odzieży – zasady wykonywania szkicu i rysunku technicznego; zastosowanie podziałki 34
Wymiarowanie w rysunku technicznym odzieży 35
Rysunki instruktażowe – zastosowanie, symbolika graficzna stosowana w odzieżownictwie 37
Węzły technologiczne w rysunku instruktażowym 39

Rozdział 4
Rysunek odręczny (postać ludzka i ubiór; linia i przestrzeń) 41

Istota rysowania 41
Zasada wizowania w rysunku z natury 42
Rysunek z natury figury ludzkiej w czterech ustawieniach (en face, 3/4, z boku, z tyłu) 43
Rysunki z natury fragmentów postaci 44

Martwe natury z form odzieżowych – sposób rysowania ubiorów wykonanych z materiałów o różnych właściwościach plastycznych i fakturowych 44
Rysunki ubiorów na figurze – skróty perspektywiczne brył, perspektywa równoległa w rysunku postaci ludzkiej 45
Rysunek modelowy na sylwetce i w rozłożeniu na płasko. Proporcje, pozy, style rysowania 46
Schematy sylwetek: kobiecej, dziecięcej, męskiej 48
Instrukcja wykonania schematu sylwetki kobiecej 48
Instrukcja wykonania schematu sylwetki męskiej 49
Instrukcja wykonania schematu sylwetki dziecięcej 49
Stosowanie schematów sylwetek w rysunkach modelowych i żurnalowych, efekty ruchu 50

Rozdział 5
Kolorystyka – tajemnice barw i zastosowań kolorystycznych w ubiorze 53
Znaczenie koloru w odzieżownictwie 53
Psychologiczne i fizjologiczne działanie barw 54
Systematyka barw (tęczowe, podstawowe, pochodne, dopełniające, pokrewne, neutralne, brązowe, lokalne) 54
Cechy barw 56
Klasyfikacja barw na podstawie ich cech 56
Relatywizm barw 58
Zestawienia kontrastowe i podobne barw 58
Harmonizowanie barw kontrastowych i podobnych w ubiorze. Znaczenie temperatury barw 62

Rozdział 6
Szkice, rysunki żurnalowe, formy malarskie w odzieżownictwie. Materiały, techniki, farby 65
Materiały i techniki malarskie 65
Kolaż i frotaż – łączenie technik i materiałów 66
Malarstwo na tkaninie (szablonowe, odręczne, batik, motywy) 66
Szkice żurnalowe 67
Rysunek żurnalowy 68
Rysunek żurnalowy na schemacie sylwetki (na podstawie ilustracji, modelu) 69
Techniki żurnalowe – kopiowanie, rysowanie w zmienionej skali 70
Technika kalkowania rysunków żurnalowych 70
Technika kopiowania rysunków za pomocą kratek 70
Technika kopiowania z zastosowaniem linii pomocniczych 70

Rozdział 7
Ubiór współczesny – formy i style 73
Analiza mody aktualnej – linie, formy, style, kolorystyka 73
Rodzaje ubiorów współczesnych (okazje, standardy, podstawowe nazwy fasonów) 75
Linie mody w ubiorach 76
Fasony i detale w odzieży 77
Odzież – forma płaska 80
Układy liniowe w kompozycji odzieży 80
Podziały liniowe zgodne i niezgodne z budową formy odzieżowej 81
Symetria, asymetria, rytm w odzieży 82

Style w ubiorze współczesnym – układy liniowe, odmiany 83
Styl klasyczny 83
Styl sportowy 84
Styl romantyczny 84
Styl awangardowy 86

Rozdział 8
Projektowanie odzieży – zasady 89
Projektowanie odzieży zgodnie z tendencjami w obecnej modzie 89
Projektowanie odzieży do próbki materiału odzieżowego 89
Kolekcje odzieżowe 90
Projektowanie i realizacja ubiorów oraz tkanin unikatowych 90
Wpływ sztuki na projektowanie odzieży 91
Moda w ujęciu historycznym, a ubiór współczesny 95
Polskie stroje ludowe – formy, elementy zdobień w ubiorze współczesnym 96
Stroje etniczne świata 98
Przyroda – źródło inspiracji we współczesnym projektowaniu (barwy, kształty) 100

Rozdział 9
Projektowanie ubiorów dla różnych typów figur 103
Typy figur ludzkich w zależności od budowy i postawy 103
Projektowanie ubiorów kobiecych do linii ciała (według stylów i okazji) 104
Projektowanie ubiorów męskich 105
Projektowanie ubiorów młodzieżowych 106
Projektowanie odzieży dziecięcej (grupy wiekowe, zasady projektowania) 107
Środki plastyczne i krawieckie służące tuszowaniu wad 109
Projektowanie odzieży dla figur nietypowych 111
Wady postawy i fragmentów ciała 115

Rozdział 10
Ubiór komplementarny – zestawienie i dostosowanie form i barw do typu urody i wieku 119
Dobór dodatków do stylu ubioru 119
Dobór kolorystyczny dodatków do odzieży 120
Zestawienia materiałów odzieżowych 121
Rodzaje wzorów na materiałach 121
Łączenie materiałów wzorzystych z jednobarwnymi 121
Łączenie materiałów wzorzystych z wzorzystymi 122
Projektowanie wzorów na materiałach 122
Zestawienia fakturowe w odzieży 123
Dostosowanie kolorystyki ubiorów, makijażu, fryzury i dodatków do typu urody 124
Typy urody a kolorystyka ubiorów 124
Fryzura jako uzupełnienie ubioru 126
Dobór kolorystyki makijażu do typu urody 126
Dostosowanie ubioru do wieku 127

Rozdział 11
Moda i czasy – przegląd historycznych form ubiorów 129

Wpływ klimatu i stosunków społecznych na wygląd ubiorów 129
Ubiory starożytności (Egipt, Kreta, Grecja, Rzym) 129
Starożytny Egipt (3000 lat p.n.e.) – Stare, Średnie, Nowe Państwo 129
Starożytna Kreta (1800 lat p.n.e.) 130
Starożytna Grecja (1000 lat p.n.e.) 131
Starożytny Rzym (800 lat p.n.e.) 131
Ubiory bizantyjskie (III-XV w. n.e.) 133
Style w strojach średniowiecza 133
Styl romański (X-XII wiek) 133
Styl romański (XIV wiek) 135
Styl gotycki (XIII-XV wiek) 135
Moda średniowiecza z XV wieku – przewodnictwo Francji w modzie 136
Renesans w modzie dworskiej (XV-XVI wiek) 137
Renesans włoski (XV/XVI wiek) 137
Renesans hiszpański 138
Renesans francuski 139
Renesans niemiecki 140
Bogactwo form ubiorów barokowych (XVII wiek) 140
Ubiory I połowy XVII wieku 140
Ubiory II połowy XVII wieku 141
Lata siedemdziesiąte XVII wieku 142
Finezja stylu rokokowego (XVIII wiek) 143
Ubiory I połowy XVIII wieku 143
Ubiory II połowy XVIII wieku 144
Moda angielska II połowy XVIII wieku 146
Ubiory końca XVIII wieku – okresu rewolucji francuskiej 1789 r. 146
Wiek XIX w ubiorze 147
Styl cesarstwa – empire (1805-1814) 147
Biedermeier (1815-1850) 148
Eklektyzm (od 1850 r.) 149
Moda turniury (1868-1890) 151
Moda fin de siècle i secesji (1890-1914) 152
Ubiory polskie od średniowiecza do XVIII wieku 154
Styl romański X-XII (wpływy zachodnie) 154
Wiek XII-XIV 154
Styl gotycki w ubiorze polskim (XV wiek) 154
Renesans (XVI wiek) 154
Barok (XVII wiek) – ukształtowanie się narodowego ubioru szlachcica polskiego 154
Rokoko w ubiorze polskim (XVIII wiek) 155
Strój szlachecki w czasach stanisławowskich 156
Ubiór dworski (moda francuska) 156
Test sprawdzający 157

Rozdział 1

Wiadomości wstępne – elementy plastyki w odzieżownictwie

W kręgu plastyki i odzieżownictwa

Ubranie towarzyszy człowiekowi od początku dziejów. Łącznie z obuwiem, okryciem głowy i innymi dodatkami podlega ciągłym zmianom i rozwojowi form.

Odzież jest elementem ubioru. Nie zalicza się do niej innych elementów, poza okryciem tułowia i kończyn człowieka. Funkcje odzieży wynikają z całokształtu procesów społecznych i kulturowych, są związane z klimatem i warunkami geograficznymi.

Podstawowe funkcje odzieży to:
- ochrona przed szkodliwymi czynnikami atmosferycznymi;
- zaspokojenie potrzeb estetycznych człowieka, wynikających z uwarunkowań kulturowych (hierarchia społeczna, religia, obyczajowość).

Powstawanie i funkcjonowanie odzieży we współczesnym świecie, to zespolenie elementów plastycznych, na etapie projektowania, z fachową realizacją przez konstruktora i krawca. Krawiectwo, jako rzemiosło zajmujące się szyciem odzieży miarowej, zaistniało w Polsce w XIII wieku. Rozróżniano wówczas krawców męskich (płóciennych) i damskich (jedwabnych). Współcześnie określenie krawiec ma dwa znaczenia i dwie możliwości realizacji w pracy:
- jako indywidualny rzemieślnik – krawiec, szyjący dla pojedynczego klienta, zajmujący się całym procesem technologicznym, tj. od opracowania formy do powstania wyrobu,
- jako krawiec, pracujący w zespole – specjalista wykonujący model zaprojektowany przez projektanta i skonstruowany przez technologa.

Od współczesnego krawca wymaga się umiejętności wykonywania modelu odzieży o technologii nieskomplikowanej (proste prace ręczne i maszynowe) oraz złożonej (przy użyciu maszyn specjalistycznych).

- 1282 r. – najstarsza wzmianka o cechu krawieckim w Polsce.

Wynalazek maszyny do szycia usprawnił i uprościł sposób wykonywania odzieży. Obecne maszyny do szycia charakteryzują się dużą różnorodnością właściwości techniczno-użytkowych.

- Timonnier (Amerykanin) – zbudował pierwszą maszynę do szycia.
- Elias Hove – wykorzystał zasady czółenka w maszynie do szycia (1845).
- Izaac Singer (Amerykanin) – ulepszył i rozpropagował maszynę do szycia (1859).
- Bracia Kempisty (1880 r.) – założyli fabryki maszyn do szycia w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej.

Gromadzeniem zbiorów tekstyliów i dokumentowaniem powstawania odzieży w ujęciu historycznym zajmują się muzea.

Muzea ze zbiorami ubiorów:
- Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie – kolekcje tekstyliów i ubiorów.
- Muzeum Musee Historque des Tissus w Lyonie – monograficzne muzeum tkaniny i stroju.
- Museum of Costiume w Bath (Wielka Brytania).
- Museum Miasta Düseldorfu – stroje i akcesoria mody (Niemcy) – od 1950 r. zbiór mody nowej.
- Muzeum Narodowe w Warszawie (XVII-XIX w.).
- Krakowskie Muzeum Narodowe (XVI-XX w.).
- Muzeum Mody i Tekstyliów (Paryż).

Ubiór a sztuki plastyczne; technika i rękodzieło artystyczne

Ubiór jest elementem kultury materialnej człowieka. Stanowi świadectwo współczesności, podobnie jak przedmioty użytkowe (meble, naczynia, zabawki itp.), architektura, malarstwo, rzeźba i inne dziedziny sztuk plastycznych. Może być wytwarzany **seryjnie** lub **masowo** w procesie produkcyjnym (rys. 1.1). O funkcji i wyglądzie ubioru decyduje projektant, który musi uwzględnić w swoim zamyśle m.in. możliwości, technologie, nowości techniczne. Sposób kon-

Ubranie – odzież wraz z dodatkami (obuwie, nakrycie głowy itp.).

Odzież – okrycie tułowia i kończyn człowieka.

1.1. Model odzieży do produkcji seryjnej – prosty krój i detale

1.2. Model unikatowy, wykonany jednostkowo

strukcji i technicznego wykonania musi być zaplanowany i zaakceptowany jeszcze przed realizacją. Efektem produkcji mogą stać się przedmioty, a więc także ubiory piękne, estetyczne, funkcjonalne, jeśli zaprojektował je świadomy procesu wytwórczego projektant.

Dzieło powstaje w wyniku współpracy technologa i artysty, z połączenia technicznej i artystycznej koncepcji.

Ubiór, podobnie jak każdy przedmiot, może powstać w procesie **indywidualnego wytwarzania**. Jest wtedy dziełem autorskim, od twórczego pomysłu, poprzez dobór surowca (który twórca może sam zaprojektować, a nawet wykonać), aż po realizację. **Twórczość unikatową** i **rękodzieło artystyczne** charakteryzuje możliwość dokonywania zmian technicznych i kompozycyjnych podczas wykonywania pracy. W ubiorze unikatowym (rys. 1.2) wartości estetyczne przeważają nad użytkowymi.

Twórczość unikatowa – rzecz wytworzona ręcznie, niepowtarzalna.

Rękodzieło artystyczne – dziedzina sztuk plastycznych, obejmująca ręczną wytwórczość przedmiotów użytkowych, artystycznie ukształtowanych.

Sylweta – zarys figury, np. ludzkiej, płaszczyzna o określonym kształcie (od nazwiska E. de Silhouett`a w XVIII w. nazywano tak sylwetowe karykatury ministrów).

Elementy formy plastycznej w ubiorze (bryła, płaszczyzna, światło, barwa, ruch, złudzenia optyczne)

Zarówno ubiór współczesny, jak i historyczny to przedmioty o określonym kształcie – oglądany w ruchu na figurze staje się trójwymiarową **bryłą**, formą dynamiczną i przestrzenną. W uproszczeniu może przypominać kształty geometryczne (rys. 1.3), np. prostopadłościan, sześcian, stożek, kulę, oraz kształty nieregularne niegeometryczne, np. kropla, grusza, narośla.

Bryłę ubioru na figurze kształtują przestrzeń i ruch:

- ubiory o formach prostych uzyskują efekty ruchu i przestrzeni, głównie za pomocą rozcięć;
- ubiory o formie skomplikowanej, zdobione, charakteryzujące się wypukłościami, wklęsłościami, prześwitami, uzyskują przestrzeń przez zmianę swych kształtów w wyniku ruchu; mogą mieć kształty opływowe, wirujące, kaskadowe, drgające itp. (rys. 1.4, 1.5, 1.6).

Ubiór można traktować jak **płaszczyznę** (tył, przód), porównując jego kształt do prostych figur geometrycznych: prostokąta (rys. 1.7a, b), kwadratu, trójkąta, trapezu itp. Jednak oglądany na figurze jest postrzegany jako **sylweta**, czyli kształt ubioru z zarysem głowy i kończyn. W sylwetowym obrazie ubioru bardziej są widoczne linie i ich różnorodne układy (rys. 1.7c), niż przestrzeń i ruch.

Kompozycja odzieży jest sumą elementów formy plastycznej, zachowującą ład, harmonię (rys. 1.8). Nadaje figurze kształt, „linię", najczęściej ustaloną przez trendy w modzie.

Kompozycją ubioru można operować dowolnie, choć świadomie, w celu nadania mu określonych cech: fantazji, szlachetnej prostoty, geometrycznej funkcjonalności, ekstrawagancji, odświętności, codzienności.

Płaskie **elementy liniowe** na płaszczyźnie odzieży mogą tworzyć różne kombinacje układów kompozycyjnych: **symetryczne** (rys. 1.9a), asymetryczne (rys. 1.9b, c), rytmiczne (rys. 1.10), zwarte, z **dominantą** (rys. 1.11), bez dominanty, swobodne (rys. 1.12) itp.

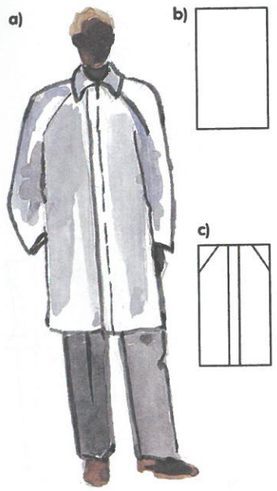
Szczególnie ważne i stosowane w projektowaniu odzieży są układy symetryczne i asymetryczne. Mogą one dotyczyć zarysu sylwetowe-

1.3. Kształt kulisty, kroplowaty – draperia

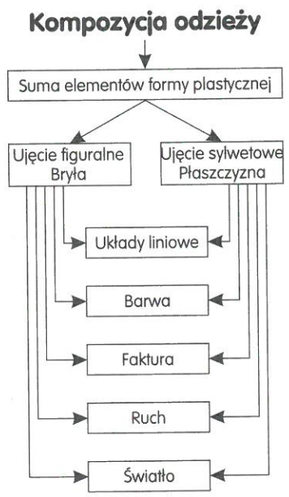
1.4. Efekt spiętrzenia – falbany

1.5. Efekt kaskadowy – draperia

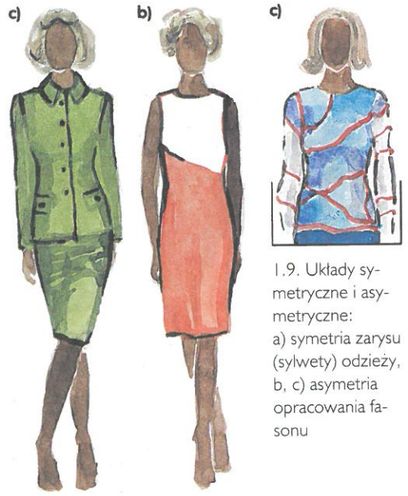
1.6. Efekt wirowania – plisowanie formy kloszowej



1.7. Płaszcz o kształcie prostokątnym: a) wygląd płaszcza, b) linia prostokątna płaszcza, c) układy liniowe widoczne w kroju płaszcza



1.8. Kompozycja odzieży – sumą elementów formy plastycznej

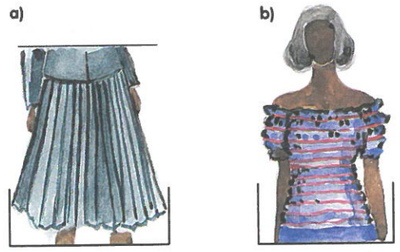


1.9. Układy symetryczne i asymetryczne: a) symetria zarysu (sylwety) odzieży, b, c) asymetria opracowania fasonu

go odzieży, szczegółowego opracowania fasonu lub wzoru na materiale (rys. 1.13, 1.14, 1.15).

Układy płaskie, podobnie jak układy brył, mają swój „ciężar optyczny", zwany masą. Właściwa kompozycja wymaga zrównoważenia tych mas na płaszczyźnie przez ich odpowiednie rozmieszenie. Szczególne znaczenie w kompozycji ubioru mają nie tylko linie rysujące kontury, ale także linie wewnętrzne – konstrukcyjne (proste, krzywe, ciągłe, przerywane, skłębione, kanciaste, płynne, faliste, miękkie). Mogą być one prowadzone w różnych kierunkach – pionowych, poziomych, ukośnych, kolistych itp.

Układy tych linii mają określony sposób oddziaływania, podobnie jak w pejzażu. Wywołują



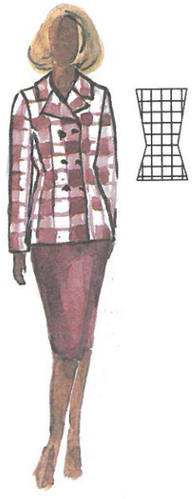
1.10. Układy rytmiczne – opracowanie fasonu: a) rytmiczne plisowanie, b) rytmiczne drapowanie

Symetria – właściwość figur oraz ciał materialnych, których dwie części są analogiczne, co do kształtu i położenia, w stosunku do określonego punktu na płaszczyźnie.

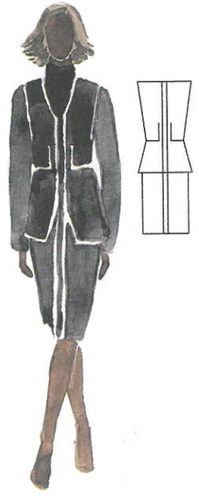
Dominanta – element przeważający, zwracający uwagę w kompozycji.

1.11. Układ z dominantą – dominująca plama barwna

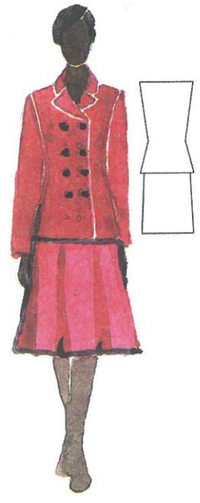
1.12. Układ swobodny – wzór na materiale



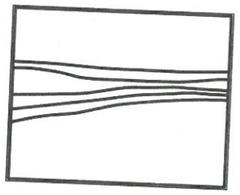
1.13. Linie wynikające z wzoru na materiale



1.14. Linie wynikające z układu detali



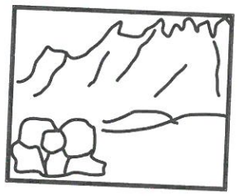
1.15. Linie wynikające z zarysu odzieży



1.16. Pejzaż o wyrazie spokojnym – przewaga linii o kierunkach poziomych

wrażenie spokoju (poziome; rys. 1.16), niepokoju (ukośne; rys. 1.17), wyniosłości (pion), dynamiki (koliste), podobnie jak symetria (spokój, harmonia) i asymetria (niepokój, dysharmonia). Na rysunku 1.18 przedstawiono fasony ubiorów o wyrazie spokojnym i niespokojnym (**w ruchu**).

Uzupełnieniem kompozycji w ubiorze są **barwy**, których dobór i istota wynikają z praw optyki



1.17. Pejzaż o wyrazie niespokojnym – różnorodność linii o różnych kierunkach, pionowe ukośne

Rytm – równomierne następstwo, regularność powtarzania się czegoś w jednakowych odstępach (czasu, przestrzeni).

1.19. Powtarzalność plam barwnych w odzieży

1.20. Barwne rytmy w ubiorze

1.18. Opracowanie fasonów o wyrazie: a) spokojnym (statycznym), b) niespokojnym (dynamicznym)

i fizjologii widzenia. Na podstawie prostych obserwacji można wnioskować, że barwy oddziałują w określony sposób na psychikę człowieka. Wydają się lekkie, ciężkie, zimne, ciepłe, wyzwalają nastroje ożywienia, smutku, wesołości itp. W kompozycji ubioru należy je odpowiednio równoważyć. Równowagę osiąga się przez zastosowanie powtarzalności plam barwnych (rys. 1.19), **rytmów** (rys. 1.20), powtarzanie kształtów.

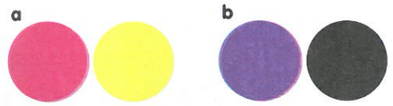
Barwa to element formy plastycznej, nierozerwalnie związany z ubiorem, postrzegana jako cecha pierwszoplanowa. W każdym sezonie pojawiają się nowe modne tonacje, nowe nazwy kolorów. Barwa w ubiorze funkcjonuje też jako nośnik tradycji i norm zachowań. Określone okazje, sytuacje życiowe wymagają określonych kolorów (rys. 1.21). Kolor w ubiorze to także indywidualna kreacja, przekaz kolorystycznych upodobań i psychologiczny obraz osobowości (rys. 1.22).

Faktura w odzieży to pojęcie dotyczące głównie materiałów odzieżowych. Bogactwo ich powierzchni daje nieograniczone możliwości uzyskiwania efektów przestrzennych i świetlnych, pozwala na kształtowanie form, modelowanie figury ludzkiej ubiorem, uzyskanie efektów przezroczystości, ażuru, puszystości, połysku itp. w ubiorze (rys. 1.23). Oceny powierzchni dokonuje się nie tylko przez ogląd, ale, w wypadku ubioru, głównie przez dotyk i modelowanie.

Przestrzeń jest elementem formy plastycznej, typowym również dla płaszczyzny. Łączy się z układami graficznymi linii, punktów na materiałach odzieżowych lub w szczegółach ubioru.

Elementy przestrzenne – przybliżanie, oddalanie, wypukłości, wklęsłości (rys. 1.24) – uzyskuje

1.21. Kolor – nośnik tradycji (ubiór ślubny – biel)



1.22. Zestawienie barw: a) żywe, ekspresyjne, b) stonowane, łagodne

się przez rozrzedzanie lub zagęszczanie linii i punktów, pogrubianie konturu.

Elementem modelującym odzież jest **światło** (strefy światła, cienia, półtony). Różne powierzchnie i struktury, często w połączeniu z ruchem i światłem pozwalają wywołać w ubiorze zamierzone efekty, jak: migotania (rys. 1.25), żarzenia, połyskiwania (rys. 1.26), lustra.

W procesie postrzegania występują zjawiska świetlne, które powodują deformację obrazu,

1.23. Bogactwo faktur w ubiorach: a) kołnierz i wykończenie rękawów – efekt puszystości, b) efekt ziarnistości, c) efekt ażuru

czyli wywołują wrażenia (często bez udziału woli) inne niż w rzeczywistości (złudzenia). Świadomość istnienia złudzeń optycznych jest szczególnie ważna w projektowaniu ubiorów dla figur z różnymi wadami budowy i postawy, pozwala na stosowanie środków plastycznych i krawieckich, poprawiających (pozornie) wygląd figury w ubiorze.

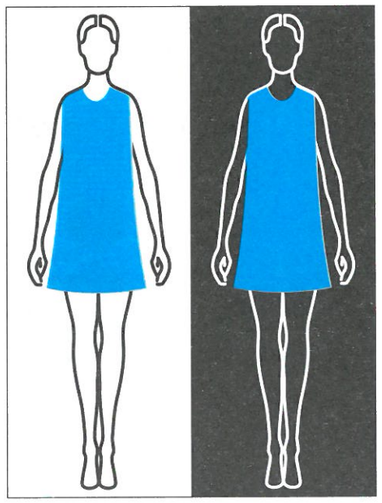
Złudzenia optyczne wykorzystywane do uzyskania właściwej formy plastycznej:

- barwy jasne, ciepłe oddziałują powiększająco, natomiast barwy ciemne i zimne – zmniejszająco;
- widoczność barw – barwy błękitne, niebieskie wydają się jaśniejsze w dzień niż o zmierzchu (**zjawisko Purkyniego**; rys. 1.27);
- stosowanie lśniących detali i dodatków (nadmiar luminacji w polu widzenia przedstawiono na rys. 1.28 – **olśnienie**);

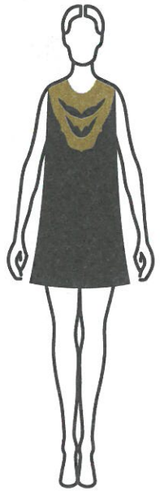
1.24. Efekty przestrzenne w odzieży – wypukłości, wklęsłości

1.25. Efekt migotania światła

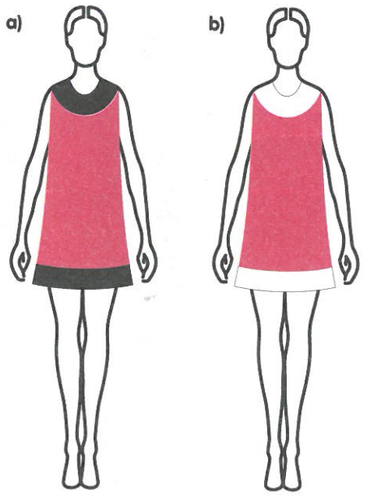
1.26. Efekt połyskiwania światła



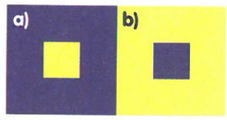
1.27. Zjawisko Purkyniego



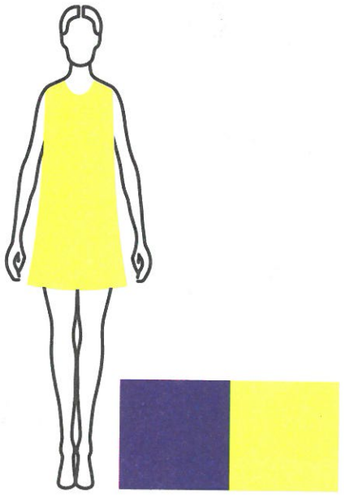
1.28. Olśnienie



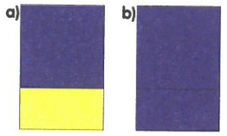
1.29. Indukcja jednoczesna:
a) ściemnienie barw, b) rozjaśnienie barw



1.30. Kontrast równoczesny:
a) powiększenie kształtu, b) zmniejszenie kształtu



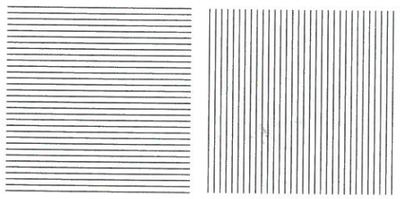
1.31. Kontrast nierównoczesny (powidoki)



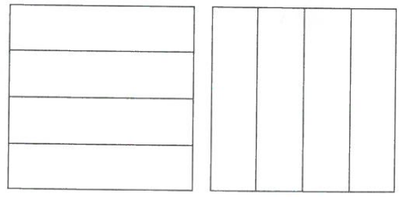
1.32. Działanie walorów:
a) różnych (efekt skrócenia),
b) podobnych (efekt wydłużenia)

- obwiedzenie sylwety przedmiotu ciemną linią lub z czarnym rysunkiem – wywołuje wrażenie ściemnienia barw (rys. 1.29a);
- obwiedzenie sylwety przedmiotu białą linią lub z białym rysunkiem – wywołuje wrażenie rozjaśnienia barw – **indukcja jednoczesna** (rys. 1.29b);
- niejednakowa ocena tej samej barwy na różnym tle (kontrast jednoczesny):
  – ciemna barwa tła powiększa kształt (rys. 1.30a),
  – jasna barwa tła zmniejsza kształt (rys. 1.30b);
- kontrast niejednoczesny (powidoki) – przy przenoszeniu wzroku z powierzchni o różnych kolorach zmienia się obiektywne wrażenie koloru (rys. 1.31);
- jednakowe **walory** w zestawieniu ubioru pozornie wydłużają (np. 1.32b), różne walory (o dużym kontraście) – skracają (np. 1.32a);
- działanie linii, punktów, innych motywów – zmniejszające, zwężające, poszerzające, wydłużające, skracające (rys. 1.33, 1.34, 1.35, 1.36, 1.37, 1.38, 1.39).

Walor – stopień jasności lub ściemnienia barwy.

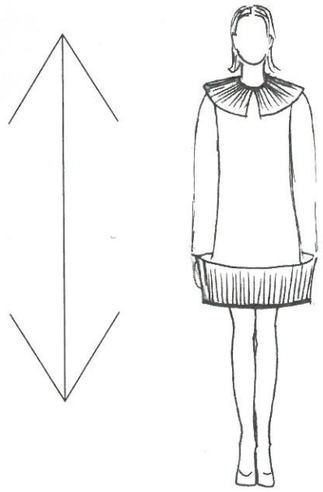


1.33. Działanie zmniejszające i zwężające linii i punktów zagęszczonych



1.34. Poszerzające działanie linii, punktów luźnych, szerokich

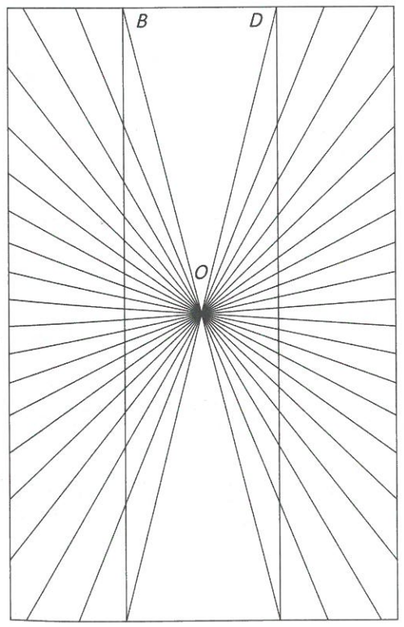
1.35. Działanie wydłużające linii otwartych na zewnątrz



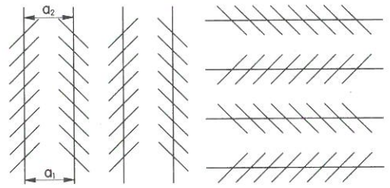
1.36. Działanie skracające linii zamkniętych do wewnątrz

Warunki czytelności i wartościowania w plastyce (w odniesieniu do ubioru)

Mimo różnic między subiektywnym, a obiektywnym odbiorem rzeczywistości, należy sformułować zasadę artystycznej oceny dzieła, w tym wartości estetycznej ubioru.



1.38. Rozszerzanie się linii równoległych przeciętych wiązką linii o jednym skupisku środkowym – naprzeciw punktu centralnego



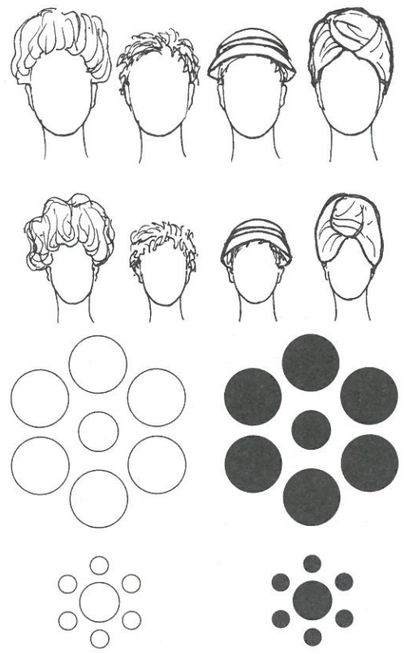
1.37. Zwężanie lub poszerzanie linii równoległych, przeciętych liniami ukośnymi
$a_1 = a_2$ – odległość między prostymi

Artystyczną wartość ma dzieło, które dąży, za pośrednictwem kompozycji i treści, do równowagi i **integracji**, a czyni to w sposób nowy, jedyny i niepowtarzalny.

Aby forma plastyczna ubioru była czytelna, musi być związana, zrównoważona, oryginalna, niezależnie od doboru środków wyrazu. Podstawę jej tworzenia powinna stanowić idea piękna, nawet jeśli jest to „piękno w brzydocie", czyli na granicy **kiczu**. Określenie „piękno" oznacza więc takie „zestrojenie" całości elementów, które daje wrażenie estetyki, porządku (nawet wówczas, gdy jest oparte na asymetrii czy dysharmonii). Przy powielaniu wzorców istotne są elementy równowagi i integracji. Przez powielenie kontynuuje się dzieło twórcy, projektanta, spełnia się więc zastępczo funkcje estetyczne. Brak równowagi, integracji i nowoczesności w projektowaniu ubioru prowadzi do kiczu, niesztuki, czy wręcz antysztuki. Grozi zalewem form mało wartościowych, chaotycznych, nieestetycznych.

Integracja – łączenie w całość, scalanie.

Kicz – lichy, bezwartościowy utwór (obraz, film, utwór literacki itp.).



1.39. Zależność wielkości przedmiotu od odległości i wielkości elementów sąsiadujących

Haute Couture (fr.) – Wielkie Krawiectwo.

Prêt à porter (fr.) – kolekcja gotowa do noszenia.

Świadome projektowanie ubiorów, najlepiej w połączeniu z talentem artystycznym, jest działaniem bardzo pożądanym. Zdaniem Reada „talent popycha świat, dlatego musi wyodrębnić się z miernoty".

Tworząc układy kompozycyjne, aby uzyskać ich maksymalną czytelność, należy ciągle **równoważyć**: obszary przestrzenne, bryły, walory, kolory, masy optyczne, kierunki w układach wizualnych.

Współczesny świat mody

Moda współczesna, dotycząca ubioru, to zjawisko kulturowe i społeczne. Jest ono nośnikiem dwóch sprzecznych tendencji:

- do wyróżnienia się spośród innych, podkreślenia ubiorem własnego stylu, indywidualności;
- do upodobnienia się do innych przez powielanie gotowych wzorców, modeli ubiorów narzuconych przez projektantów.

Określenie „współczesna" dotyczy mody bliskiej nam w czasie. Nieco ogólniejsze, i z pewnością nie tożsame, jest słowo „nowoczesna", które należy odnieść, podobnie jak w sztuce, do mody XX wieku. Nowoczesność oznacza rewolucyjne przemiany, jakie dokonały się w sposobie ubierania, kreowania wizerunku zewnętrznego kobiet, mężczyzn, dzieci i młodzieży. Wynikiem przemian obyczajowych, rozwoju nauki i techniki jest charakterystyczne dla II połowy XX wieku zjawisko kultury masowej. Jest ono następstwem rozpowszechniania we wszystkich krajach i na wszystkich kontynentach licznych informacji (w tym również dotyczących mody w ubiorze) za pomocą najnowocześniejszych środków przekazu (mass mediów). Masowość kultury, a więc także masowość mody, prowadzi do niwelowania granic między państwami i obszarami różnych, najodleglejszych nawet kultur w tym zakresie. Jednocześnie moda czerpie wzory z odrębności kulturowych w ubiorze, z ich bogactwa form, ornamentów i barw.

Synonimem nowoczesności w modzie stał się ubiór wygodny i funkcjonalny (uwolniony od „jarzma" modelującego sylwetkę gorsetu), wykonany z higienicznych, sprzyjających człowiekowi materiałów. Nowoczesność w ubiorze to także umiejętność kreowania własnego wizerunku, stylu, podkreślanie swych upodobań, urody i figury.

Współczesny świat mody to zorganizowany instytucjonalnie system powstawania i dystrybucji odzieży. Na jego szczycie znajdują się domy mody, nadające kierunek modzie światowej. **Haute Couture** (z franc. czyt. ot kutir) oznacza krawiectwo na najwyższym poziomie, wiodące, najdroższe, skupiające twórców – projektantów o najbardziej znanych nazwiskach. Domy mody zajmują się nie tylko ubiorami, ale także tworzą i lansują nowości, uzupełniające modny ubiór: biżuterię, perfumy, obuwie, torebki, nakrycia głowy i wszelkie dodatki.

Domy mody Haute Couture tworzą wiodące, ekskluzywne kolekcje ubiorów na każdy sezon (wiosenno-letni, jesienno-zimowy) dla ograniczonego kręgu odbiorców. Jednocześnie wskazują najnowsze trendy, tendencje i wszelkie nowości w dziedzinie kreowania wizerunku kobiety i mężczyzny.

Inny rodzaj kolekcji odzieżowych opracowywanych przez domy mody sezonowo stanowi **prêt à porter** (czyt. pretaporte). W przeciwieństwie do kolekcji Haute Couture (jednostkowe modele), prêt à porter to luksusowa konfekcja, modele przeznaczone do produkcji krótkoseryjnej.

- Paul Poiret – (1897-1944) najwybitniejszy projektant strojów w stylu art déco. W 1904 r. otworzył dom mody w Paryżu; tworzył kreacje inspirowane sztuką orientalną i folklorem; 1900 r. – suknia o linii tuby, 1914 r. – żakiety zakładane na sukienki;
- Jeanne Lanvin (1867-1946) – słynęła z zastosowania haftów, aplikacji, sutaszy; jej prace były inspirowane gotykiem; wylansowała „błękit Lanvin";
- Gabrielle (Coco) Chanel (1883-1971) stworzyła: ubiory z dżerseju, „małą czarną" sukienkę, spodnie dla kobiet, ubiory z tweedu i białej piki, dużą sztuczną biżuterię, kostium Chanel (1950 r.);
- Karl Lagerfeld – kontynuator działalności Coco Chanel;
- Sonia Delunay (1885-1975) tworzyła: suknie „poematy", suknie i kamizele malowane przy użyciu szablonu we wzory geometryczne i abstrakcyjne;
- Elsa Shiaparelli (1890-1973) stworzyła pierwszy dom mody, w którym oprócz ubiorów znajdowały się gustowne dodatki; wylansowała „ostry róż" i inne „ostre" kolory, a także watowane ramiona; stosowała zwiewne tkaniny, cekiny, malarskie hafty i aplikacje;
- Christian Dior (1905-1957) – pierwszy zdobył licencje na: bieliznę, futra, torby itp. W 1947 r. stworzył kolekcję New Looke – linia X. W 1957 r. zaprojektował spódnicę zwężoną ku dołowi oraz lansował linie H, T i A;
- Luis Feruau (ur. w 1921 r.) – projektował sukienki z białej piki, zdobione gipiurą (dla Brigitte Bardot);
- Pierre Cardin (ur. w 1922 r.) – w 1958 r. zaprojektował męską marynarkę w stylu Mao Tse Tung; zapoczątkował wspólną modę dla kobiet i mężczyzn;
- André Courréges (ur. w 1925 r.) – w 1965 r. wylansował mini-spódniczkę, T-shirt, a następnie kombinezon z dzianiny;
- Jean Cacharei (ur. w 1932 r.) – założyciel pierwszej fabryki prêt à porter; wylansował bluzkę z kreponu;
- Rodzina Benetton – światowe imperium dzianiny;
- Paco Rabanne (ur. w 1934 r.) – 1965 r. suknie z plastiku, papieru, metalowe kostiumy kąpielowe;
- Ives Saint Laurent (następca Diora) – stworzył: spodniumy, skafandry, damski smoking;
- Jean Paul Gaultier (ur. 1952 r.) – jego kolekcje cechowała ekstrawagancja: tiulowe spodnie baletnic, bolerka ze staroświeckich zasłon.

1.40. Modele ubiorów sprzed I wojny światowej

1.41. Suknie według projektu P. Poiret´a (z 1907 r.)

Kolekcja (fr. *collection*) – zbiór ubiorów o wspólnych cechach (łącznikiem może być: funkcja, styl, kolor, detal itp.).

Do nowoczesnych sposobów prezentowania kolekcji należą głównie widowiskowe pokazy mody, łączące elementy choreografii, sztuk plastycznych, muzyki itp.

Kolekcje sezonowe mają charakter kierunkowy – wskazują na nowości w obowiązującej modzie, ukazują nową linię odzieży, nowe materiały odzieżowe, style, detale, stanowią źródła informacji o zachodzących zmianach w sposobie ubierania się. Oprócz kolekcji sezonowych istnieją również kolekcje handlowe, które prezentuje się głównie na targach odzieżowych (na modelkach, modelach, manekinach wystawowych).

Kolekcja to zbiór wyrobów odzieżowych, które łączy wspólny element: przeznaczenie jedno źródło pomysłu, materiał lub grupa materiałów, kolorystyka.

Informacje o modzie są przekazywane w postaci ilustracji, rysunków żurnalowych, komentarzy w żurnalach. Żurnale kierunkowe – specjalistyczne, służą głównie projektantom, natomiast żurnale popularne – użytkowe, zawierające często formy i wykroje ubiorów, są skierowane do konkretnej grupy odbiorców.

Ubiór stanowi ważny element współczesnego życia. Jest świadectwem osobowości, pozycji społecznej, poczucia stylu i kultury. W mnogości współczesnych ubiorów można wybierać dowolnie, kształtować własny sposób ubierania się.

XX wiek to okres ciągłego przeobrażania się tendencji w modzie w kierunku swobody i niezależności.

Czasy przed I wojną światową to ostatnia epoka, w której moda była adresowana wyłącznie do ludzi bogatych, posiadających dużo wol-

1.42. Suknie z lat dwudziestych XX wieku

1.43. Projekty sukien wieczorowych według G. Chanel (lata dwudzieste)

1.44. Suknia według projektu E. Shiaparelli

Rys. 1.45. Ubiory z lat trzydziestych XX wieku (1932-1939)

nego czasu i możliwości wielokrotnej zmiany stroju w ciągu dnia, w zależności od okazji (rys. 1.40). Mężczyźni powszechnie nosili surduty i cylindry oraz długie płaszcze i filcowe kapelusze. Ubiorem wizytowym był frak, a domowym smoking. Na wsi noszono odzież z tweedu i ubiory sportowe.

Po 1900 roku Paul Poiret wprowadził nowość w ubiorze kobiecym, lansując nową linię sukni – pozbawioną talii tubę (rys. 1.41). Od 1914 roku modne stały się żakiety nakładane na suknie, strusie pióra, małe kapelusze o dziwnych kształtach oraz boa z piór.

• W USA w 1938 r. wyprodukowano pierwsze nylonowe pończochy.

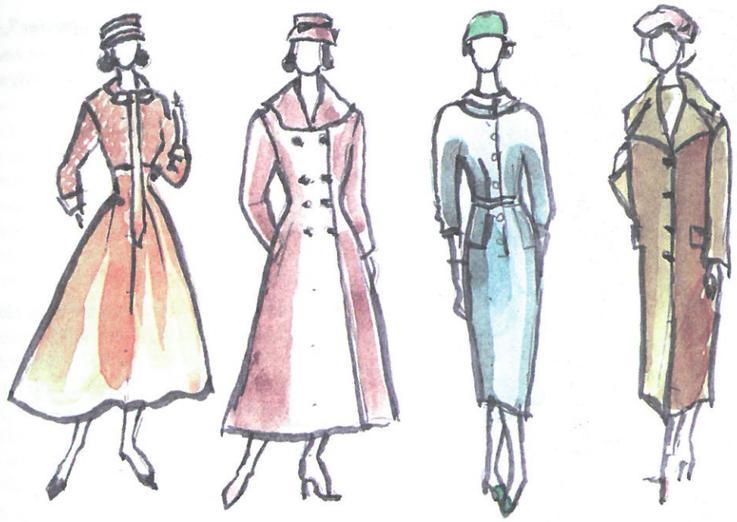
W latach dwudziestych kobiety prowadziły aktywny tryb życia, który znalazł odzwierciedlenie również w modzie. Sylwetka kobieca stała się płaska, zrezygnowano z noszenia gorsetów, ubiory były proste, o luźnej linii, krótsze (rys. 1.42). Ponadto wylansowano krótko ostrzyżone włosy z ondulowanymi falami, a później włosy ostrzyżone na „chłopczycę". Projektanci ówczesnych sukien, o urozmaiconych detalach to: Jeanne Lanvin, Doucel, Vionnet, Gabriel Chanel (rys. 1.43), Elza Shiaparelli (rys. 1.44). W 1927 r. Edward, książę Walii wprowadził modę na swetry, pumpy i buty z niewyprawionej skóry.

W latach trzydziestych rosnąca popularność sportów zapoczątkowała erę swobodniejszych strojów dla każdego (rys. 1.45). Sylwetki kobiece nabrały miękkości i opływowych kształtów. Noszono praktyczne swetry, spódnice, koszule, szorty, a także stroje plażowe. Modne były spódnice ze skosu, z lekko zaznaczaną talią, długości do pół łydki, oraz stroje wieczorowe z satyny, krojone ze skosu, miękko układające się na figurze, z dekoltami z tyłu i przodu.

Lata czterdzieste to okres II wojny światowej, co oznaczało m.in. ograniczenia w modzie. Stosowano proste fasony i improwizację. Większość mężczyzn nosiła mundury. W strojach kobiet obowiązywały kwadratowe ramiona, wąskie spódnice lub z kontrafałdami, długość za kolano (rys. 1.46). Po wojnie, w 1947 roku francuski dyktator mody Chrystian Dior odniósł sukces, tworząc kolekcję New Look (najnowsza moda; rys. 1.47). Modna stała się sylwetka wcięta w talii. By ją osiągnąć niezbędna była nowego rodzaju bielizna: sute halki i obcisłe pasy do pończoch. Powojenne ubiory męskie to marynarki szerokie w ramionach, dwurzędowe lub jednorzędowe, oraz wydłużone filcowe kapelusze.

Rys. 1.46. Ubiory z lat czterdziestych XX wieku (1940-1945)

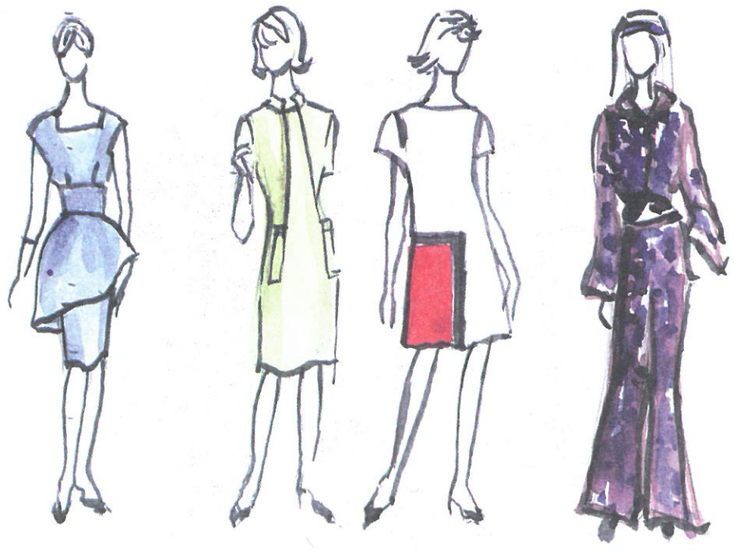
1.47. Kostium „Bar" według Ch. Diora z kolekcji New Look



Rys. 1.48. Ubiory z lat pięćdziesiątych XX wieku (1952-1959)

W latach pięćdziesiątych w USA pojawiła się moda młodzieżowa, która opanowała cały świat. Charakterystyczne były spodnie zwężone w kostce, bluzki z dzianiny bawełnianej, mokasyny, swetry, noszono też kołnierzyki polo i drelichowe dżinsy. Niezależnie od tego przetrwał też styl Diora – wcięta talia, suto marszczona spódnica (rys. 1.48). Stosowano jasne kolory i śmiałe wzory. Pojawiły się suknie z nowych włókien sztucznych: poliestru i elastiku. Dopełnieniem stroju kobiecego stały się bawełniane rękawiczki. Najmodniejsze rękawy w tym okresie miały krój kimonowy. Lansowano fasony, które były łatwe do powielenia. Projekty Diora były oparte na kształtach liter: H – fason prosty, A – szeroki dół, Y – szeroka góra. Spódnice szyto wąskie lub bardzo szerokie, pod które noszono nylonowe halki. Zaczęto różnicować stroje, w zależności od okazji, na: koktajlowe, wieczorowe, wizytowe itp.

W latach sześćdziesiątych moda była skierowana do bardzo młodych kobiet i dziewcząt (rys. 1.49). Od 1966 roku wszystkie kobiety nosiły spódnice powyżej kolan, a obowiązująca stała się długość średnia. Najmłodsze kobiety nosiły minispódniczki. W 1969 roku pojawiły się również spódnice do kostek. Od tego momentu każda długość była dozwolona.



Rys. 1.49. Ubiory z lat sześćdziesiątych XX wieku (1962-1969)

ZESPÓŁ SZKÓŁ ODZIEŻOWYCH BIBLIOTEKA

Rys. 1.50. Ubiory z lat siedemdziesiątych XX wieku

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych paryscy projektanci stracili prym w modzie. Pojawili się nowi twórcy z różnych krajów, lansujący mody subkulturowe: moda hippisów, punków itp. W latach siedemdziesiątych można było nosić prawie wszystko (rys. 1.50). Nowością stała się moda ulicy. Czołowi projektanci czerpali stąd motywy, projektując awangardowe modele dla elit.

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych specjaliści od mody wypowiadali się ogólnikowo na temat wyglądu. Pojawiły się style typu: moda retro, moda-bieda itp. Lansowano też ubiory sportowe, w związku z rozpowszechnieniem się **joggingu** i innych dziedzin sportu.

Giorgio Armarni stworzył styl **„power"**, dla kobiet i mężczyzn odnoszących sukcesy zawodowe. Charakterystyczne dla tego stylu były szerokie, watowane ramiona.

Rodzaje rysunków stosowanych w odzieżownictwie

Rysunki ubiorów miały zawsze **charakter artystyczny**. Powstawały one wraz z istnieniem domów mody i żurnali. Samo wykonanie rysunku nie musiało oznaczać realizacji projektu w formie rzemieślniczej, jednostkowej czy przemysłowej. Przed upowszechnieniem się fotografii miały one wiernie, realistycznie odzwierciedlać wygląd ubioru, np. w XVIII wieku kolorowe rysunki garderoby dworskiej ukazywały bogactwo i przepych stroju. Wraz z upowszechnieniem się czasopism w XIX wieku w żurnalach pojawiły się kolorowe **litografie**.W krawiectwie na dużą skalę zaczęto stosować wykroje gotowe, a więc rysunki miały coraz częściej charakter roboczy, zawierały dokładne wskazówki do realizacji modeli. Niemal wszyscy znani projektanci mody są doskonałymi rysownikami. Ich rysunki odzwierciedlają odmienność stylową, temperament, upodobania projektanta. Obecnie w muzeach mody są prezentowane zarówno rysunki „wielkich" projektantów z przeszłości (Poiret, Chanel itd.), jak i współczesnych (np. w Paryskim Muzeum Mody i Kostiumu Palais Galliere).

Rysunki artystyczne ubiorów z epok minionych i współczesne mają charakter rysunków żurnalowych.

Rysunek żurnalowy (rys. 1.51) jest stosowany w żurnalach kierunkowych (zawierających wskazówki dla projektantów odzieży) oraz w żurnalach użytkowych (zawierających modele do kopiowania i wykroje). Rysunki ubiorów są w nich przedstawiane zazwyczaj na sylwetce proporcjonalnej, w ruchu, z zaznaczeniem istotnych detali i linii mody. Mogą być barwne, podkolorowane lub wykonane w jednym kolorze, dowolną techniką artystyczną. Rysunek żurnalowy powinien stanowić informację o modnej sylwetce, linii ubioru, kolorystyce, modnym wzornictwie materiałów odzieżowych oraz znaczących detalach.

Jogging (czyt. dżoging) – bieg w powolnym, regularnym tempie.

Power (ang. czyt. pałer) – potęga, moc, władza.

Litografia (gr. *lithos* – kamień, *grapho* – rysuje); technika graficzna, w której posługiwano się kamieniem jako płytą, z której następnie wykonywano odbitki w tej technice.

1.51. Rysunki żurnalowe według współczesnych projektantów (w różnych stylach wykonania)

W II połowie XX wieku, obok rysunków żurnalowych, pojawiły się szkice żurnalowe, co łączy się z powstawaniem nowych prądów w sztukach plastycznych.

Szkic żurnalowy (rys. 1.52) jest stosowany współcześnie w różnego typu żurnalach oraz popularnych czasopismach kobiecych. Prezentuje on ubiór na sylwetce nieproporcjonalnej (nienaturalnie wydłużonej, wyszczuplonej itp.), w sposób niemal karykaturalny akcentuje modną linię ubioru i sylwetkę (np. bardzo wąska talia, nienaturalnie szerokie ramiona). Szkic żurnalowy ujawnia tendencje w modzie, sugeruje styl ubioru przez akcentowanie jego oczywistych, charakterystycznych cech, nie prezentuje detali, jeśli nie są one nośnikiem stylu. Może być wykonywany różnymi technikami artystycznymi lub kilkoma jednocześnie.

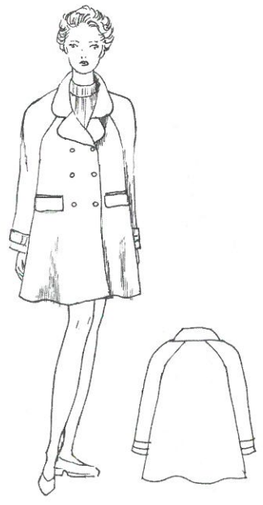
Do powstania odzieży w produkcji seryjnej niezbędny jest **projekt plastyczny** modelu odzieżowego. Zawiera on rysunek modelowy odzieży, opis modelu, próbki materiałów odzieżowych i dodatków krawieckich. Dokument ten umożliwia opracowanie form modelowych odzieży do zaprojektowanego modelu. Projekty plastyczne odzieży opracowuje specjalista-projektant, najczęściej plastyk, absolwent uczelni artystycznej.

1.52. Szkice żurnalowe według współczesnych projektantów

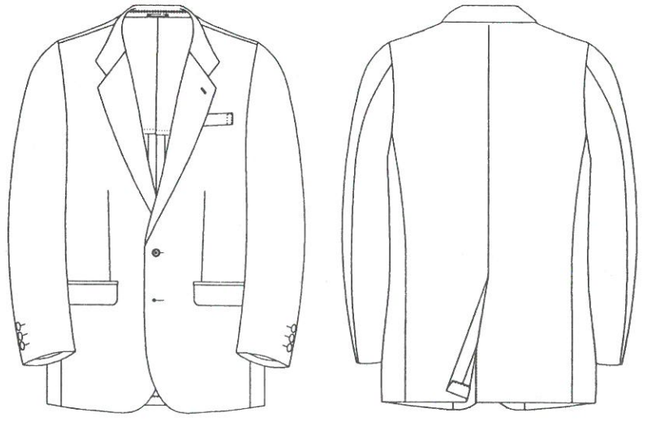
Rysunek modelowy prezentuje wygląd modelu odzieży z przodu, z tyłu, wraz ze wszystkimi detalami. Może być przedstawiony:
- na sylwetce proporcjonalnej (rys. 1.53),
- w rozłożeniu „na płasko" (rys. 1.54),
- na manekinie,
- na wieszaku.

Wykonuje się go odręcznie, precyzyjną, linearną, ale miękką i płynną kreską.

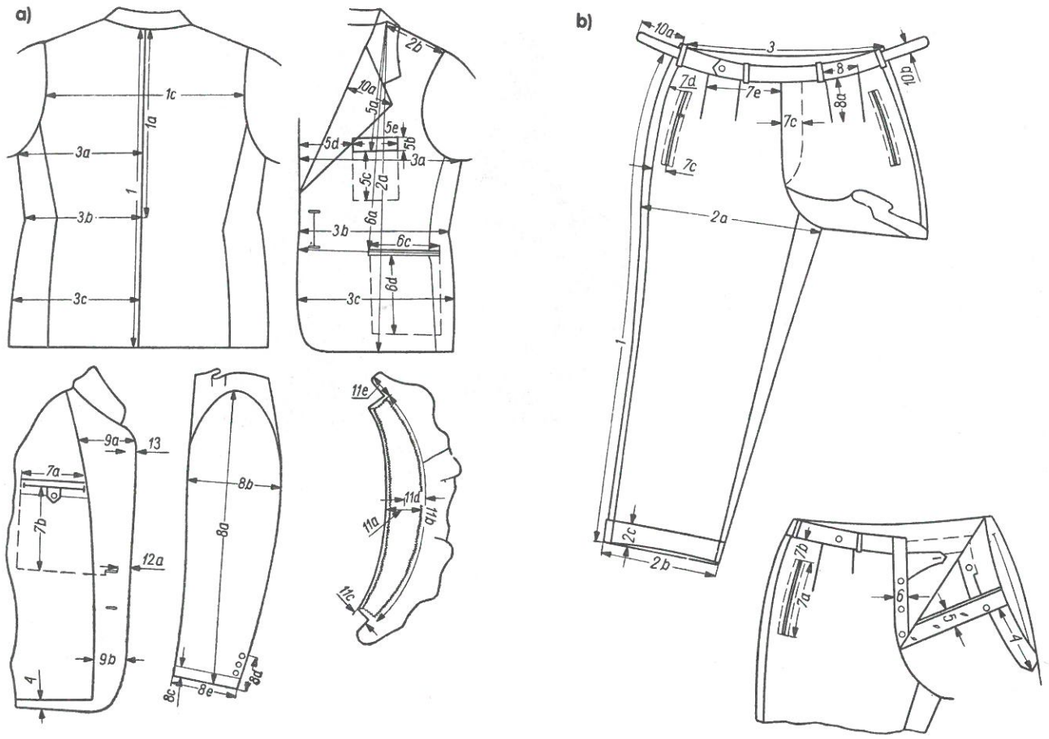
Innym rodzajem rysunku, towarzyszącego produkcji seryjnej lub masowej, jest **rysunek techniczny** (rys. 1.55). Jest on elementem dokumentacji techniczno-technologicznej. Wykonany na podstawie modelu wzorcowego, służy kontroli poprawności wykonania wzorca. Kontroler ustala, czy wymiary zdjęte z wzorca odzieży i zamieszczone na rysunku są zgodne z tabelą wymiarów zamieszczoną w Polskich Normach.



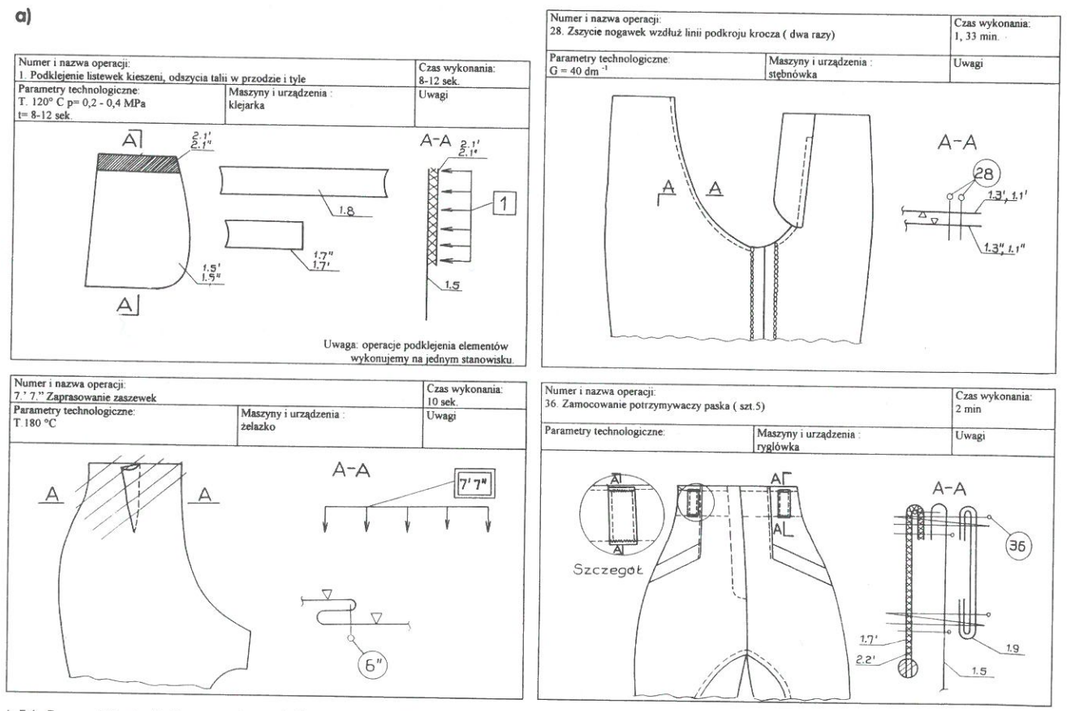
1.53. Rysunek modelowy „na sylwetce"; tył



1.54. Rysunek modelowy marynarki „w rozłożeniu na płasko" (przód, tył)



1.55. Rysunek techniczny odzieży: a) marynarka męska, b) spodnie (zastosowane oznaczenia na rysunku zgodne z tabelą wymiarów)



1.56. Rysunek instruktażowy wykonania fragmentu odzieży: a) przykładowe karty operacji technologicznych

b)

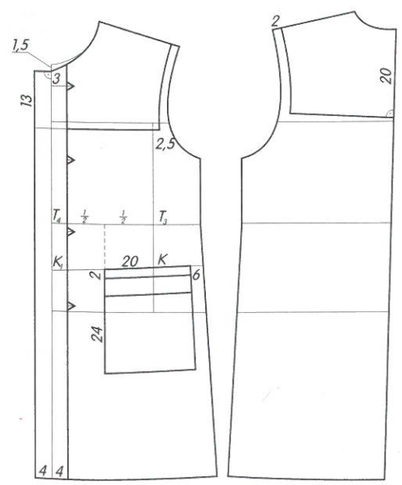
Rysunek elementu wyrobu	Symb. oper.	Przekrój szwu	Rodzaj maszyny	Czas
	A01		JSF-901/JST-91A	1.72
	A02		STÓŁ ROBOCZY	0.91
	A03		DDL-5550N-7-WB/CP230/AK-85 (ALT.)BREAST DARTS SEAMER	0.76 (0.52)
	A04		JSF-901/JST-91A	0.44
	A05		ABE-127 (ALT.)DLU-5490NBB-7-WB/CP230/AK-85	0.65 (0.88)
	A06		JNS-2407-1/PR/JES-357/JNS-2408-1/PR /JES-357	0.65
	A07		JVB-958/JES-356V	0.83
	A08		JVB-958/JES-356V	0.50
	A09		DLU-5490NBB-7-WB/CP230/AK-85/AC50 /R001	0.46
	A10		DLU-5490NBB-7-WB/CP230/AK-85/AC50 /R001	0.31
	A11		AMP-184 (ALT.)DMN-5420N-7-WB/CP230/AK-85	0.61 (1.04)
	A12		JMV-555A (ALT.)JVB-958/JES-356V	0.57 (0.74)
	A13		AIM-236/SM-35/SA-26	0.83
	A14		JMV-501-11M/JES-356	0.72
	A15		DDL-5550N-7-WB/CP230/AK-85	0.48
	A16		DDL-5550N-7-WB/CP230/AK-85	0.44
	A17		DDL-5550N-7-WB/CP230/AK-85	0.76
	A18		DDL-5550N-7-WB/CP230/AK-85	0.57
	A19		LH-3128SB-7-WB/CP230/AK-88	0.68
	A20		LK-1850U	0.65

1.56. cd. Rysunek instruktażowy wykonania fragmentu odzieży: b) obróbka technologiczna marynarki – przykładowe tablice

Rysunek instruktażowy (rys. 1.56) przedstawia sposób wykonania fragmentu lub całości odzieży w widokach i przekrojach za pomocą symboliki graficznej.

Rysunki techniczny i instruktażowy wykonuje się w skali zmniejszającej, naturalnej lub zwiększającej (fragment). Kreśli się je precyzyjnie, przy użyciu przyborów kreślarskich, z zastosowaniem zasad normalizacji, na znormalizowanym formacie papieru. Przed sporządzeniem rysunku technicznego można wykonać szkice wykonawcze (całości lub fragmentów) wykończenia odzieży.

Rysunek konstrukcyjny (rys. 1.57) to wykonanie siatki konstrukcyjnej odzieży.



1.57. Rysunek konstrukcyjny odzieży

Zagadnienia kontrolne

1. Wykaż różnice między znaczeniem pojęć „odzież" i „ubranie".
2. Podaj funkcje odzieży współczesnej.
3. Przedstaw dwa znaczenia zawodu krawiec.
4. Wykaż różnice między krawiectwem produkcyjnym a unikatowym.
5. Wymień i przeanalizuj elementy formy plastycznej w ubiorze.
6. Wyjaśnij pojęcie „kompozycja" w odniesieniu do form odzieży.
7. Wymień złudzenia optyczne, istotne w kompozycji odzieży.
8. Podaj warunki czytelności i wartościowania w odniesieniu do wyglądu odzieży.
9. Objaśnij pojęcia „Haute Couture" i „prêt à porter".
10. Wymień dwa sprzeczne dążenia człowieka w definicji zjawiska mody.
11. Wykaż różnice między rysunkiem modelowym i żurnalowym.
12. Scharakteryzuj cechy szkicu żurnalowego.
13. Podaj rodzaje zastosowań rysunku technicznego.
14. Wyjaśnij do czego służy rysunek instruktażowy.
15. Wymień wybitnych twórców mody XX wieku i ich dokonania.

Rozdział 2

Liternictwo

Wiadomości ogólne – kroje pism współczesnych

Na współczesnego człowieka oddziałują różnorodne bodźce wizualne, m.in. obrazy, napisy. Żadne obecne zjawisko cywilizacji nie może istnieć ani rozwijać się bez pisma. W świecie zdominowanym przez barwny, ruchomy obraz, liternictwo spełnia rolę reklamowo-informacyjną. Widowiskowość mody w postaci: pokazów, ekspozycji, wystaw, aranżacji sklepów z odzieżą wymaga oprawy plastycznej, muzycznej, choreograficznej i literniczej. Plakaty informacyjne, szyldy domów mody, butików, sklepów z ubiorami, powinny być estetyczne, czytelne, związane treścią i formą z branżą odzieżową, podobnie jak inne formy przekazu literniczego – wizytówki, wywieszki okolicznościowe, wszelkie odręczne napisy. Stosuje się je jako uzupełnienie wystaw, dekoracji, prezentacji, np. w szkole, w rywalizacji międzyszkolnej, w promocji i reklamie na zewnątrz. Mają one charakter informacyjny.

Litera to popularny, spotykany wszędzie znak graficzny. Dostrzega się litery pojedyncze, kolumny, szeregi liter lub całe ich bloki. Na ogół powinny one być czytelne, atrakcyjne i estetyczne, tzn. zgodne z wymaganiami współczesnej estetyki, dotyczącymi wszelkich dziedzin plastyki. Na właściwą budowę litery składają się proporcje, masa i światło, pozostające we właściwych relacjach.

Proporcje to:
- stosunek szerokości litery do jej wysokości; najczęściej wyrażony jako proporcja 3:5, 5:8, 4:6 itp.;
- stosunek elementu grubszego do cieńszego i obu elementów do wysokości pisma;
- relacje szerokości litery do innych liter alfabetu, np. zasada dotycząca wysokości liter spiczasto i okrągło zakończonych – litery te powinny być węższe i nieco wyższe niż pozostałe w alfabecie.

Polskie liternictwo opiera się na pisarskich znakach graficznych alfabetu łacińskiego. Liczba krojów tego pisma jest bardzo duża. Można w nich wyróżnić trzy podstawowe typy:
- jednoelementowe (pojedynczy element grubości litery) i blokowe (rys. 2.1);
- dwuelementowe (dwa elementy grubości litery) – wszelkie antykwy pochodzenia rzymskiego (rys. 2.2);
- pisanka – pismo okolicznościowe, często z elementami ozdobnymi (rys. 2.3).

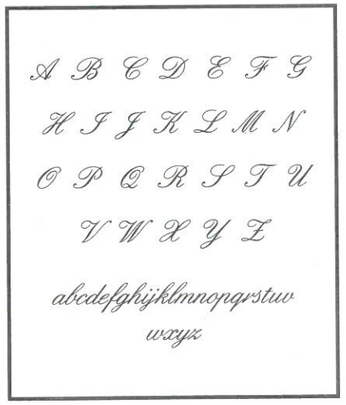
W celu ozdabiania pisma niekiedy stosuje się **szeryfy**. Są to poprzeczne zakończenia wszystkich elementów litery – pionowych, poziomych i skośnych.

Proporcja – określony stosunek części do całości lub poszczególnych części między sobą; wzajemne zależności mogą być określane liczbowo lub wzrokowo. Proporcja może być także rozumiana jako formuła doskonałości.

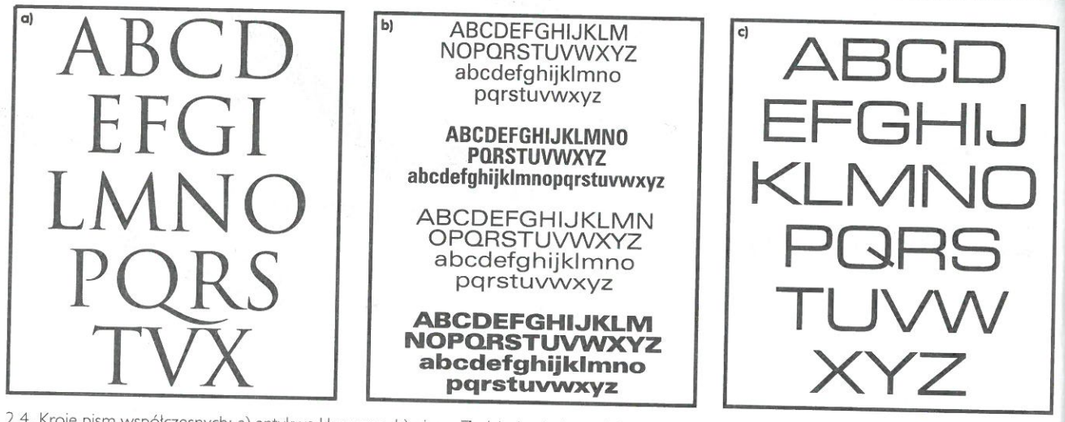
Szeryfy – poprzeczne elementy zdobnicze w literach.

2.1. Pismo jednoelementowe

2.2. Pismo dwuelementowe



2.3. Pisanka angielska



2.4. Kroje pism współczesnych: a) antykwa klasyczna, b) pisma Zurich 4 odmiany, c) Squer

Antykwa – (łac. *antique*) – krój liter, naśladujący pismo rzymskie (kapitałę), używany w drukarstwie renesansowym; najstarszy stosowany w druku rodzaj pisma dwuelementowego, klasyczny krój czcionki.

Majuskuła – (łac. *maiusculus* – nieco większy) – duża litera alfabetu.

Minuskuła – (łac. *minusculus* – nieco mniejszy) – mała litera alfabetu.

Kapitała – pismo rzymskie.

Rozróżnia się też trzy szerokości liter:
- szeroką,
- owalną,
- wąską,

oraz trzy grubości liter:
- cienką – proporcje elementu pionowego do wysokości litery 1:10,
- średnią – 1:7,
- grubą – 1:4.

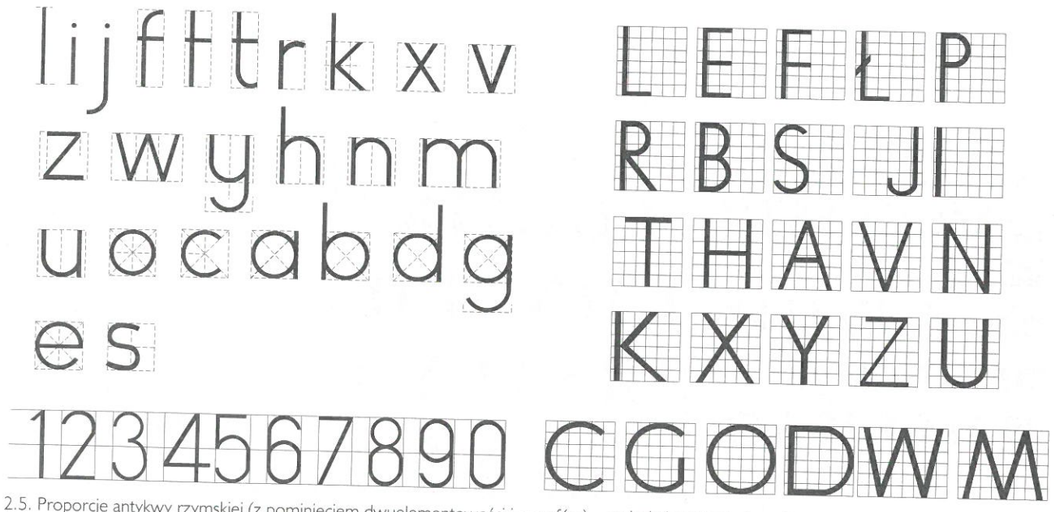
Cyfry powinny być odpowiednio dobrane krojem do liter. Ich wysokość jest zawsze równa wysokości dużej litery alfabetu. Najczęściej stosuje się cyfry arabskie.

Najczęściej stosowane obecnie kroje pisma drukarskiego to (rys. 2.4):
- z pism dwuelementowych – **antykwa** klasyczna, antykwa Połtawskiego, Modena, antykwa toruńska;
- z pism jednoelementowych – Zurich, Squer, Baccart, Konsul, Grotesk.

Ważnym elementem graficznym i informacyjnym są: kropki, przecinki, średniki, wykrzykniki itp. Właściwe użycie tych znaków ma wpływ na estetykę napisu.

Litery alfabetu dzieli się na:
- **majuskuły** – duże litery alfabetu, dające się wpisać między dwie równoległe linie;
- **minuskuły** – małe litery alfabetu, o różnych wielkościach, dające się wpisać między cztery linie konstrukcyjne.

Budowę pisma o doskonałych proporcjach można prześledzić na podstawie analizy proporcji rzymskiej **kapitały** (rys. 2.5; w celu zrozumienia istoty budowy litery pominięto zmienną grubość – dwuelementowość liter oraz ozdobne szeryfy; litery skonstruowano na siatkach 6x6 oczek; w celu zachowania klasycznych proporcji pozostawiono po bokach siatek tyle miejsca, ile zajmują szeryfy). Dzięki znakomitym proporcjom przetrwała ona 2000 lat i jest obecnie podstawą do projektowania większości wzorców pisma.



2.5. Proporcje antykwy rzymskiej (z pominięciem dwuelementowości i szeryfów) – majuskuły, minuskuły, cyfry

Pismo odręczne – kroje, techniki, zastosowanie

W odzieżownictwie konieczna jest umiejętność posługiwania się pismem odręcznym. Podczas nauki w szkole wykonuje się m.in.:
- wywieszki informacyjne,
- plakaty informujące np. o pokazach mody, wystawach,
- wizytówki (wykonawcy),
- zaproszenia, np. na wystawy, pokazy mody.

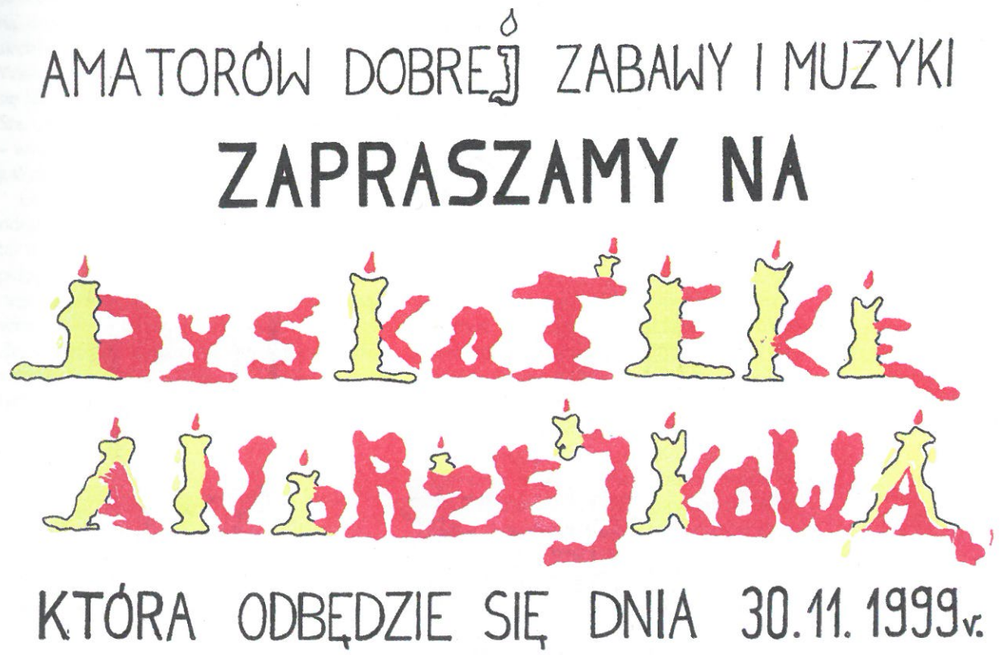
Również w zakładach i firmach produkujących odzież seryjnie lub jednostkowo, a także w miejscach sprzedaży (sklepach, butikach itp.), oprócz szyldów i druków firmowych, zaproszeń i wizytówek wykonanych przez specjalistów od reklamy, stosuje się odręczne napisy (wywieszki informacyjne).

Napisy odręczne wykonuje się:
- „z wolnej ręki" – kształt i grubość litery zależą od zastosowanego narzędzia (rys. 2.6),
- konstrukcyjnie – przy użyciu przyborów kreślarskich,
- z użyciem szablonów (wzorników).

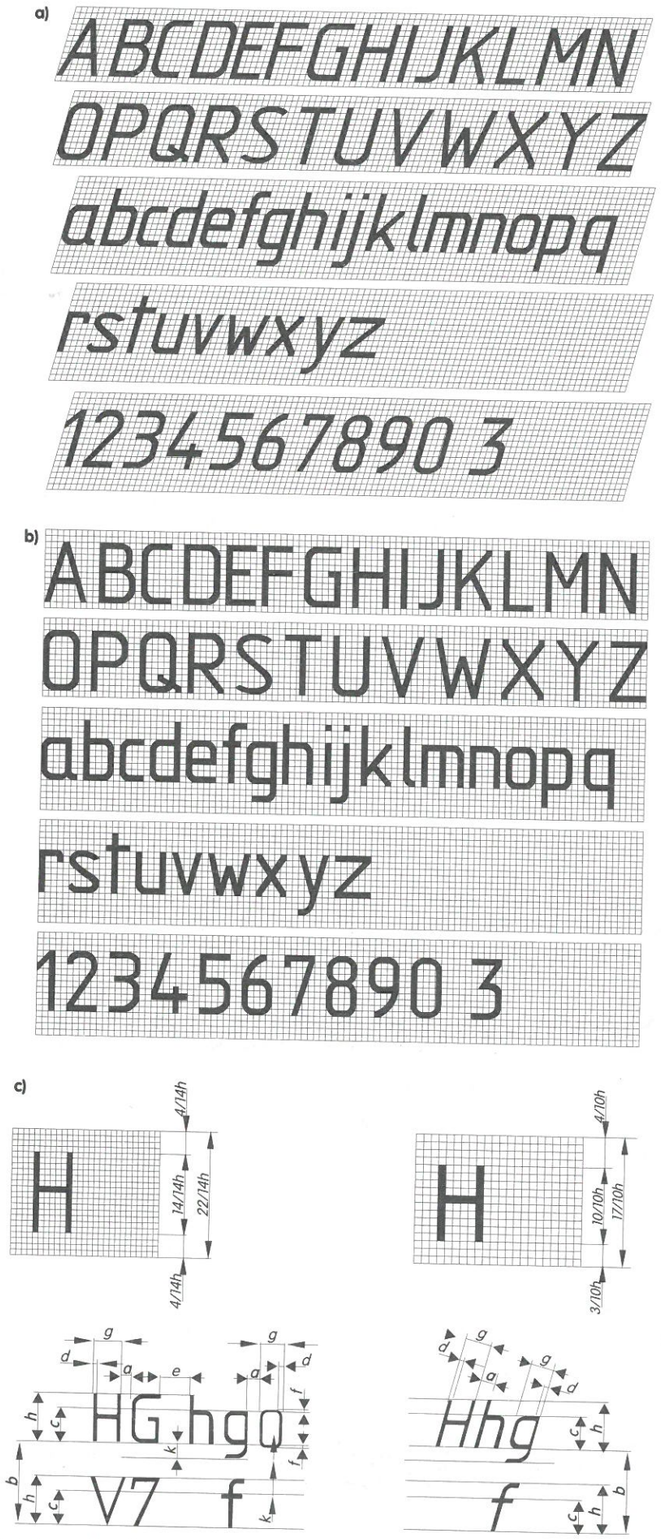
Można również zaprojektować i wykonać litery dekoracyjnie, specjalnie skomponowane i dostosowane do przekazywanej treści. Odbiegają one wówczas od klasycznych wyobrażeń o poprawnym kształcie litery, są indywidualne i niepowtarzalne.

Narzędzia do pisania „z wolnej ręki" to m.in.: ścięte pióro, flamaster lub patyk. Określa się je jako narzędzia dwuelementowe. Pozwalają uzyskać plastyczny efekt cieniowania litery, dzięki dwom grubościom linii:
- patyk – wykonuje się z miękkiego drewna, np. lipowego, ścina się go prosto lub skośnie; do pisania używa się tuszu lub atramentu;
- flamaster – połączenie patyka lub pędzla z wiecznym piórem.

Do pisania „z wolnej ręki" używa się także:
- pióra „Redis" – jest to narzędzie jednoelementowe; daje efekt jednej grubości, lekko zaokrąglonej linii; używa się go do pisania wywieszek, drobnych ogłoszeń, opisywania rysunków technicznych;
- pióra „Redis" stalowego, z okrągłą końcówką w formie płytki – uzyskuje się nim jednakową grubość liter;
- rapidografu – narzędzia działającego jak wieczne pióro, zbudowanego na zasadzie lejka; do rysowania używa się tuszu;
- pióra stalowego – stosowanego w kaligrafii;
- pędzli (służących do pisania bezpośredniego lub wypełniania liter uprzednio obrysowanych); mogą one być:
  - okrągłe – użycie ich pozwala uzyskać miękkie, swobodne kształty liter o charakterze kaligraficznym, atrakcyjne graficznie; wykonane z miękkiego włosia są przeznaczone do farb wodnych, a ze szczeciny – do farb olejnych,



2.6. Plakat szkolny wykonany „z wolnej ręki", literami o kroju technicznym i fantazyjnym, nawiązującym do treści



2.7. Pismo techniczne: a) pochyłe, b) proste, c) konstrukcja pisma – 14x*d*, 10x*d*

– płaskie – umożliwiają uzyskanie kształtów zbliżonych do pisanych patykiem, o charakterystycznych niedociągnięciach i miękkości wykonania.

Pismo konstrukcyjne stosuje się, gdy jest potrzebna duża dokładność, precyzja napisu (szyldy, trwałe ogłoszenia itp.). Do wykonania liter konstrukcyjnych należy przygotować odpowiednią siatkę konstrukcyjną, stanowiącą podstawę do budowy liter. Do pism konstrukcyjnych, łatwych w odtworzeniu, ze względu na prostą budowę i geometryczne kształty, należą np. Blok, Paneuropa, pismo egipskie (patrz rys. 2.1).

Pismo szablonowe stosuje się w napisach o mniejszym znaczeniu. Pisanie przy użyciu wzornika (lub szablonu) jest czynnością mechaniczną, polegającą na obrysowywaniu lub zamalowywaniu szablonów.

Pismo techniczne (litery i cyfry) – normalizacja

Pismo techniczne, zgodnie z nazwą, opracowano na potrzeby techniki. Opisuje się nim m.in. rysunki techniczne w odzieżownictwie, rysunki techniczne odzieży. Jest ono proste w budowie, pozbawione ozdobników, może być proste (90°) lub pochyłe (75°), co pokazano na rysunku 2.7. Pismo techniczne jest znormalizowane. Wymagania dotyczące budowy są określone w normie PN-80/N-01606. Wielkością umowną, opisującą kształt liter i cyfr (arabskich i rzymskich) jest wielkość *d* – oznaczająca grubość liter. Wysokość dużej litery (majuskuły) i cyfr określa się jako $10 \times d$, małej (minuskuły) zaś jako $7 \times d$. Szerokości liter określane jako *g* są zróżnicowane – występują litery szerokości $5 \times g$ lub $6 \times g$ (majuskuła) oraz $4 \times g$ (minuskuła).

Litery techniczne i cyfry pisze się najczęściej odręcznie. Współczesne narzędzia do pisania liter technicznych to pióra „Redis", cienkopisy, rapidografy, piórka kreślarskie. Krój pisma technicznego można stosować np. do wykonywania wywieszek informacyjnych, plakatów, wizytówek. Ze względu na mało efektowny, zgeometryzowany kształt, liternicy rzadko wykorzystują je do tych celów.

Światło w liternictwie

Istotną rolę w estetyce napisów pełni naświetlenie liternictwa, czyli zastosowanie właściwych odstępów między literami. Każda litera, sama w sobie, ze względu na kształt ma pewną ilość światła oraz swoją „masę". Ważne są również odstępy między literami, które powinny być powierzchniowo równe. Aby takie wrażenie uzyskać, należy litery do siebie zbliżać lub oddalać, w zależności od ich kształtu. Kształt liter otwartych, np. E, e, F, f, C, c „ma dużo światła" – należy je więc do siebie zbliżać. Litery zamknięte, np. O, o, B, b, d, d „nie mają" światła. Szczególną trudność stanowi łączenie takich liter, jak L, A. W takim wypadku należy skrócić „nóżkę" litery L i dostosować światło w całym wyrazie do światła między tymi literami.

Właściwe zastosowanie światła w napisie decyduje o jego czytelności. Litery ułożone zbyt blisko siebie albo nadmiernie oddalone powodują nieczytelność napisu. Uogólniając można przyjąć, że rozstaw liter nie powinien być większy niż 2/3 ich wysokości, a odległość stosowana między wyrazami powinna być równa szerokości litery O. Na rysunku 2.8 pokazano niewłaściwe i właściwe rozmieszczenie światła w liternictwie.

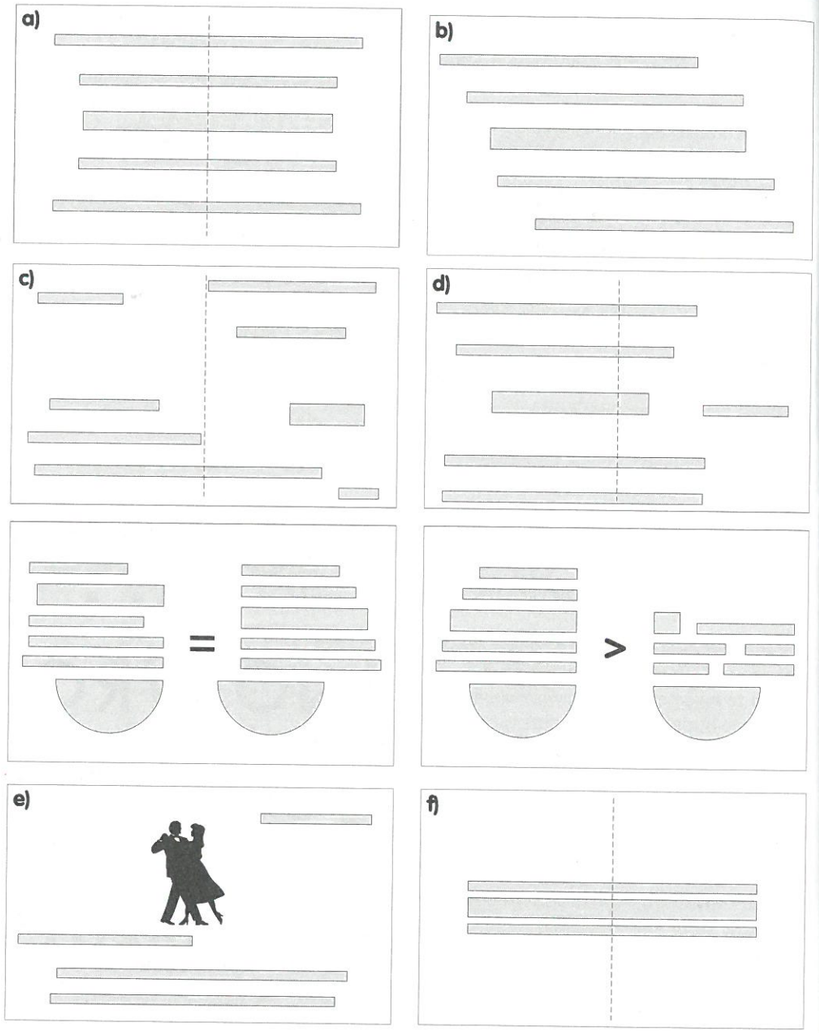
2.8. Światło w liternictwie: a, b) niewłaściwe, c, d) właściwe

Rodzaje kompozycji literniczej

Pojęcie „kompozycja", elementarne dla wszystkich dziedzin sztuki, dotyczy również liternictwa. Oznacza ono uporządkowany układ elementów plastycznych (wersów, barwy, elementów ilustracyjnych), zastosowanych w celu uzyskania estetycznego i czytelnego napisu.

Redagując tekst napisu należy pamiętać, aby był on krótki, rzeczowy, czytelny, pobudzający wyobraźnię odbiorcy. Partie tekstu układa się w bloki tekstowe. Blokom tym nadaje się odpowiedni układ, zestawia według określonej kolejności i właściwie je rozmieszcza. Następnie dobiera się krój liter. Niezależnie od sposobu rozmieszczenia tekstów, musi być zachowana optyczna równowaga napisu.

W zależności od sposobu rozmieszczenia tekstów na płaszczyźnie rozróżnia się następujące kompozycje liternicze:



2.9. Kompozycje liternicze: a) symetryczna, b) rytmiczna, c) asymetryczna – z równowagą bloków tekstowych (poprawna), d) asymetryczna – pozbawiona równowagi bloków tekstowych (niepoprawna), e) z dominantą ilustracyjną, f) centralna

- kompozycja symetryczna (rys. 2.9a) – identyczne rozłożenie tekstów po obu stronach osi symetrii; jest to układ statyczny, spokojny; oprócz układów idealnie symetrycznych istnieją układy graficzne, wywołujące wrażenie symetrii;
- kompozycja rytmiczna (rys. 2.9b) – równe bloki tekstów rozmieszcza się w jednakowych odstępach w dowolnych kierunkach na płaszczyźnie; najistotniejsza jest tu powtarzalność, rytm napisu;
- kompozycja asymetryczna (rys. 2.9c,d) – proste układy dwóch lub trzech bloków tekstowych ułożonych na płaszczyźnie niesymetrycznie; wymagają zachowania równowagi mas tekstów;
- kompozycja z dominantą ilustracyjną (rys. 2.9e) – oprócz bloków tekstowych posługuje się elementem graficznym, rysunkiem, ilustracją, plamą barwną itp.;
- kompozycja centralna (rys. 2.9f) – blok tekstu umieszczony na środku płaszczyzny (centralnie);
- kompozycja swobodna – skomplikowany, asymetryczny układ kilku bloków tekstowych; wymaga przestrzegania zasady zachowania równowagi mas tekstów; jest to układ najtrudniejszy do komponowania, wymagający dużych umiejętności plastycznych wykonawcy.

Komponowanie układu tekstu – zasady kompozycji literniczej

Napisy reklamowe i informacyjne mają za zadanie „przyciągnąć" wzrok widza. Środki, które temu służą, to znaki graficzne (wykrzykniki, pytajniki, podkreślenia) oraz ilustracje i plamy barwne. Poprawnie wykonany napis powinien sugerować treść bez konieczności wczytywania się w nią.

Przed przystąpieniem do kompozycji napisu należy:

- uświadomić sobie jego wielkość i proporcje płaszczyzny, na której ma być wykonany; proporcje płaszczyzny powinny być dostosowane do otoczenia i „współgrać" z nim;
- zachować margines czytelności, komponując tekst tak, by wokół niego znajdowała się wolna przestrzeń;
- uporządkować teksty i pogrupować je według ważności;
- informacje najważniejsze wyróżnić kolorem, wielkością, krojem lub rozmieszczeniem liter;
- jeśli kompozycja tego wymaga – związać kształt najważniejszego napisu z jego treścią.

Krój liter zastosowany w tekście powinien harmonizować z treścią przekazu:

- jeśli tekst dotyczy rzeczy lekkich, delikatnych, zastosowane liternictwo powinno mieć podobny charakter; z przedmiotami subtelnymi, osobistymi, jak np. bielizna, galanteria damska, harmonizuje pisanka angielska,
- bogatą tradycję artykułów podkreśla się celowo archaizując napisy; w tym celu stosuje się np. krój pisma secesyjnego, rokoko;
- nowoczesność, awangardowość można podkreślić, stosując oryginalne, nowoczesne, dynamiczne kroje pism.

Wszelkie napisy informacyjne wymagają zastosowania odpowiedniej kolorystyki. W liternictwie najlepsze efekty uzyskuje się za pomocą barw zestawionych kontrastowo, na zasadzie przeciwieństwa, np. fioletowy z żółtym, niebieski z białym, czerwony z żółtym, czarny z białym. Ważne jest również symboliczne znaczenie barw, utrwalone w masowej podświadomości:

- czerwień funkcjonuje jako kolor agresji, niebezpieczeństwa, gorąca i ognia;
- zieleń i niebieski są to barwy chłodne, spokojne;
- żółty kojarzy się z jasnością i ciepłem słonecznym, pogodą;
- fiolet kojarzy się z powagą i dostojeństwem;
- czerń to kolor elegancji i żałoby;
- biel to barwa zimna, czystości.

Komponując napisy użytkowe należy też pamiętać o harmonizowaniu barw oraz o stosowaniu równowagi w doborze liczby kolorów.

Zarys historii pisma

Pismo jest systemem znaków, służących do utrwalania języka mówionego. Zaczątki pisma zaistniały kilka tysięcy lat p.n.e. jednocześnie w różnych rejonach świata. Człowiek pierwotny rejestrował swe myśli i uczucia w formie **malowideł na ścianach jaskiń**. W pierwszych cywilizacjach rolę pisma spełniały różne systemy informacji, np. **sznury z węzłami** (indiańskie kipu), **listy muszelkowe** (plemiona murzyńskie) .

Następnie pojawiło się **pismo obrazkowe** (rys. 2.10a), w którym znaki-słowa łączą się z pojęciami (pismo Czejenów, Czirokezów, zamieszkujących Amerykę Płd., Jukagirów z Syberii i hieroglify staroegipskie – rys. 2.10b). Do pisma obrazkowego wprowadzono znaki – **notacje** dźwięków, w efekcie czego rozwinęło się **pismo sylabiczne**. Do tego rodzaju pism zalicza się: pismo klinowe (Mezopotamia), kreteńskie, chińskie, japońskie i indyjskie.

Pismo literowe rozwinęło się i ukształtowało w II połowie drugiego tysiąclecia p.n.e. na terenie płn. Syrii i Palestyny u plemion semickich. Fenicjanie przejęli pismo od Semitów i stworzyli alfabet literowy oraz cyfry.

Pismo fenickie (rys. 2.10c) udoskonalili Grecy na przełomie X/XI wieku p.n.e. Od pierwszych dwóch liter alfabetu greckiego α (alfa) i β (beta) pochodzi nazwa „alfabet".

Pismo greckie rozwinęło się w dwóch kierunkach – wschodnio- i zachodniogreckim. W obszarze wschodniogreckim powstały alfabety słowiańskie: głagolicka i cyrylica (Rosja, Bułgaria).

Pismo zachodniogreckie przetworzyli starożytni Rzymianie, tworząc alfabet łaciński. **Pismo rzymskie** nosi nazwę kapitały (rys. 2.10d). Jest to pismo stosowane do dzisiaj i uznawane za klasyczne, doskonałe.

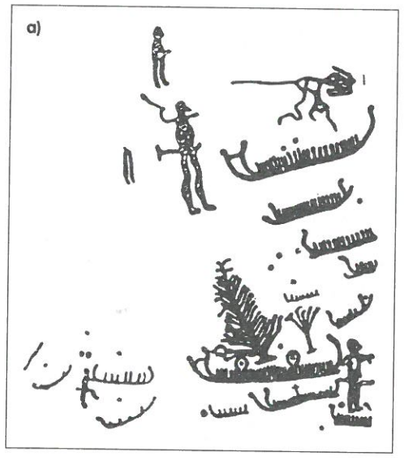
Kształt liter, na przestrzeni wieków, był uzależniony od stosowanych narzędzi i podłoża:

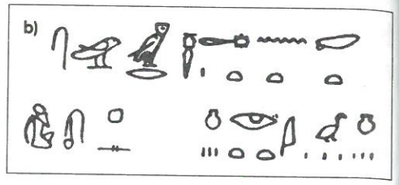
- pismo klinowe – zaostrzony patyk i cegła z gliny;
- pismo chińskie – pędzel i papier lub jedwab;
- pismo łacińskie – ryte w kamieniu.

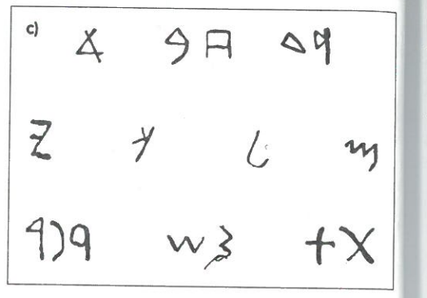
Tendencje do uproszczenia i oszczędności doprowadziły do różnorodności małych liter. W VIII w n.e. we Francji, za czasów Karola Wielkiego, ujednolicono typ małej litery – powstała minuskuła karolińska (rys. 2.10e). W okresie gotyku (XIV, XV w.) pisano ściętym gęsim piórem, a ostry kształt liter nawiązywał do form architektury (rys. 2.10f).

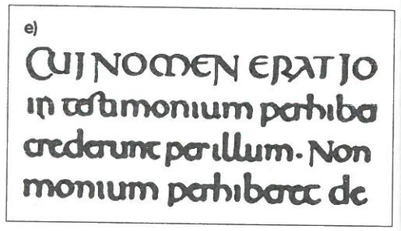
Notacja – oznaczenie czegoś znakami umownymi, zbiór symboli.

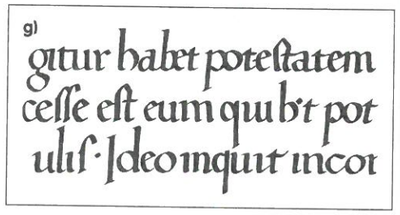
- **Johann Gutenberg – pierwszy opracował metodę wytwarzania ruchomych czcionek i prasy drukarskiej. W 1455 r. wydał 42-wierszową Biblię.**

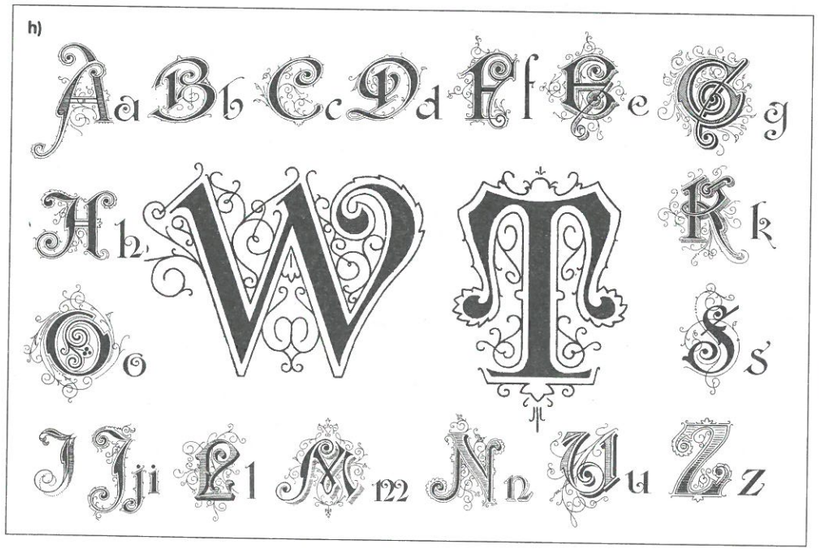












2.10. Pismo w różnych okresach historycznych: a) pismo obrazkowe, b) hieroglify egipskie, c) litery alfabetu fenickiego, d) kapitała rzymska, e) minuskuła karolińska, f) pismo gotyckie, g) pismo nowożytne – renesansowe, h) pismo barokowe, i) pismo secesyjne

Nową erę w dziedzinie pisma zapoczątkowało wynalezienie druku przez Gutenberga w 1440 roku. Wraz z rozwojem sztuki drukarskiej pojawiły się nowe wzory pism, dostosowane do wymogów estetycznych epoki. Należą do nich:

- antykwa renesansowa (XV/XVI w.; rys. 2.10g),
- antykwa barokowa (XVII w.; rys. 2.10h),
- antykwa klasycystyczna (XVIII w.),
- antykwa secesyjna (XIX/XX w.; rys. 2.10i).

Najpopularniejszym pismem polskim jest antykwa Połtawskiego (1928 r.) oraz toruńska i antykwa Jażyńskiego (1905 r.). Pisma współczesne łączą elementy graficzne różnych pism klasycznych. W celu wyróżnienia fragmentów tekstu stosuje się też pisma pochyłe (**kursywę**).

W tabeli 2.1 przedstawiono historię pisma na przestrzeni wieków.

Kursywa – pismo pochyłe.

Tabela 2.1. Historia pisma

Rodzaj pisma	Miejsce występowania	Daty
Pismo obrazkowe	Ameryka Północna (szczepy Czejenów, Czirokezów) i Środkowa pisma Majów i Azteków, Syberia – hieroglifyJukagirów, Egipt – hieroglify staroegipskie	do 4000 r. p.n.e.
Pismo sylabiczne	Sumer (pismo klinowe), Kreta, Chiny, Japonia, Indie	4000 r. p.n.e.
Pismo literowe	Syria, Palestyna (plemiona semickie); Fenicjanie (przejęli pismo od Semitów) – stworzyli alfabet i cyfry; Grecy – udoskonalili i nazwali alfabet	2000 r. p.n.e.
Pisma wywodzące się z alfabetu greckiego		
cyrylica, głagolica – pisma wschodniogreckie;	Rosja, Bułgaria	1000 r. p.n.e.
alfabet łaciński – kapitała	pismo zachodniogreckie przetworzone przez Rzymian	1000 r. p.n.e.
Pismo od średniowiecza do XX wieku		
minuskuła karolińska;	obszar monarchii Karola Wielkiego	VII w. n.e.
pismo gotyckie;		XIV i XV w. n.e.
antykwa renesansowa;		XV/XVI w. n.e.
antykwa barokowa;		XVII w. n.e.
antykwa klasycystyczna;		XVIII w. n.e.
antykwa secesyjna		XIX/XX w. n.e.

Zagadnienia kontrolne

1. Wskaż zastosowanie pisma w odzieżownictwie.
2. Wyjaśnij pojęcie „proporcje", w odniesieniu do litery.
3. Podaj rodzaje liter, w zależności od kształtu i użytego narzędzia.
4. Wyjaśnij pojęcia „majuskuła" i „minuskuła".
5. Wymień techniki wykonywania napisów odręcznych.
6. Wymień narzędzia do pisania odręcznego.
7. Podaj proporcje pisma technicznego.
8. Wskaż zastosowanie pisma technicznego.
9. Wyjaśnij znaczenie „światła" w liternictwie.
10. Wymień i objaśnij rodzaje kompozycji literniczej.
11. Wymień zasady kompozycji literniczej.
12. Objaśnij związek kroju liter z przekazywaną treścią napisu.

Rozdział 3

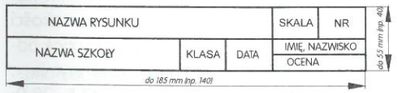
Podstawy rysunku technicznego odzieży

Normalizacja w rysunku technicznym – opracowanie arkusza kreślarskiego, tabliczki informacyjne: proste i złożone

Rysunek techniczny znajduje zastosowanie w procesie produkcyjnym odzieży:
- umożliwia przedstawienie modelu odzieży w ułożeniu płaskim, narysowanego dokładnie w skali, według miar zdjętych z gotowego (uszytego) modelu odzieży wzorcowej,
- służy do kontroli poprawności wykonania wzorca (patrz s. 21),
- jest pomocny do orientacji w tabeli wymiarów,
- wskazuje, od jakich punktów są mierzone odcinki miar wykazane w tabeli.

Bardzo istotnym elementem rysunku technicznego odzieży jest wymiarowanie.

W rysunku technicznym obowiązuje **normalizacja**. Dokumenty opisujące wymagania w danej dziedzinie stanowią zbiór norm. W Polsce ośrodkiem normalizacji jest PKN (Polski Komitet Normalizacji). Wykorzystywane w odzieżownictwie normy z dziedziny rysunku technicznego dotyczą m.in.: opracowania arkusza kreślarskiego, pisma technicznego, rysunku technicznego odzieży, linii rysunkowych.



3.3. Tabliczka informacyjna prosta

a)

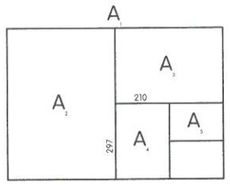
40	SZEROKOŚĆ TALII	1b	40	DŁ. BLUZKI POL. ŚR.	2b
65	DŁUGOŚĆ BLUZKI	1a	62	SZER. TALII	2a
	PRZÓD	1		TYŁ	2
WYMIAR	NAZWA MIARY	NR	WYMIAR	NAZWA MIARY	NR

b)

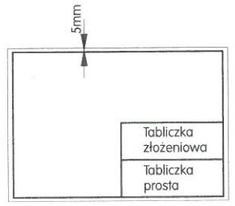
40	SZEROKOŚĆ TALII	1b	40	DŁ. BLUZKI POL. ŚR.	2b
65	DŁUGOŚĆ BLUZKI	1a	62	SZER. TALII	2a
	PRZÓD	1		TYŁ	2
WYMIAR	NAZWA MIARY	NR	WYMIAR	NAZWA MIARY	NR
NAZWA RYSUNKU				SKALA	NR
NAZWA SZKOŁY		KLASA	DATA	IMIĘ, NAZWISKO / OCENA	

3.4. Tabliczka informacyjna złożeniowa: a) stosowana w rysunku technicznym odzieży, b) najczęściej stosowana w rysunku technicznym

Opracowanie arkusza kreślarskiego A4 (PN 85/M/01119):
- rysunki powinny być wykonywane na formacie ujednoliconym, w celu łatwiejszego ich gromadzenia i przechowywania; może być format A4 – 210x297 mm (rys. 3.1); pozostałe formaty – mniejsze (A5, A6) lub większe (A3, A2, A1) – tworzy się przez dzielenie na pół lub odpowiednio 2-krotne powiększenie poszczególnych arkuszy kreślarskich;
- arkusz A4 należy obramować ramką w odległości 5 mm od krawędzi (rys. 3.2);
- w prawym dolnym rogu należy zastosować tabliczkę informacyjną (prostą – rys. 3.3 lub złożeniową – rys. 3.4).



3.1. Arkusze kreślarskie – A1, A2, A3, A4, A5

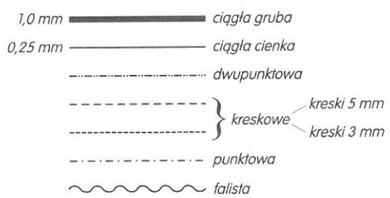


3.2. Opracowanie arkusza kreślarskiego

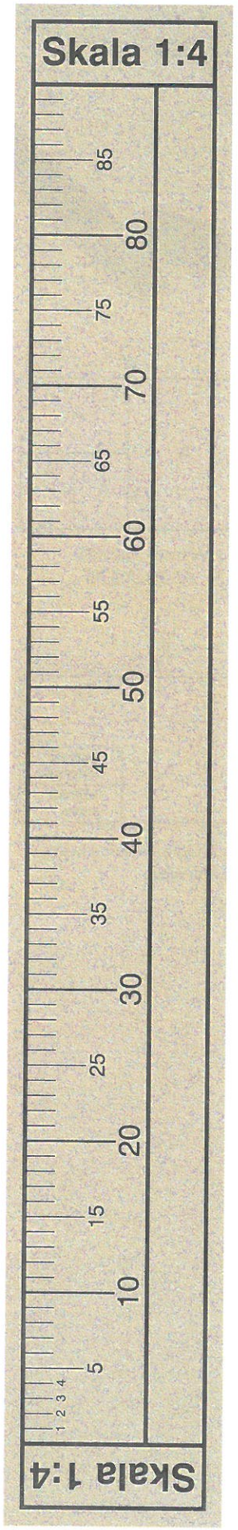
Linie rysunkowe według Polskich Norm – rodzaje, grubości, zastosowanie

Rodzaje i grubości linii rysunkowych zostały znormalizowane (PN-82/N-01616) w celu ujednolicenia ich wyglądu oraz dla większej czytelności rysunków technicznych.

Linie rysunkowe, wykorzystywane w rysunku technicznym odzieży (rys. 3.5), dzieli się na:
- linie ciągłe,
- linie przerywane, utworzone z regularnie powtarzających się elementów (kreski, kropki),



3.5. Linie rysunkowe według Polskich Norm



3.7. Skala 1:4 – fragment

– linie faliste.

Stosuje się dwie grubości linii, wzajemnie proporcjonalnych:

– linie grube – od 0,5 do 1 mm,
– linie cienkie – od 0,12 do 0,25 mm.

Podział i zastosowanie linii rysunkowych:

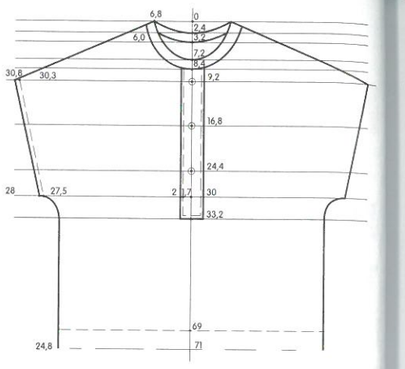
- linia ciągła gruba – stosowana do przedstawiania widocznych krawędzi przedmiotów w rysunku technicznym, widocznych krawędzi elementów węzłów konstrukcyjnych, symboli przekrojów i operacji technologicznych, rysowania ramki w opracowanym arkuszu kreślarskim; w kreśleniach geometrycznych – linie odcinków, określanych jako „dane";
- linia ciągła cienka – stosowana do rysowania linii pomocniczych i wymiarowych w rysunku technicznym, linii kreskowych przekrojów, oznaczeń symboli w rysunkach instruktażowych; w kreśleniach geometrycznych – wszelkie linie pomocnicze;
- linia kreskowa cienka (długie kreski do 5 mm długości) – stosowana do oznaczania krawędzi niewidocznych w rysunku technicznym;
- linia dwupunktowa cienka – stosowana do oznaczania krawędzi niewidocznych w rysunku instruktażowym;
- linia kreskowa cienka (krótkie kreski do 3 mm) – stosowana do oznaczania widocznych przeszyć w odzieży (np. stębny maszynowe), osi symetrii, osi kół (średnicy ponad 12 mm);
- linia punktowa cienka – stosowana do oznaczania osi wyobrażalnych, osi brył obrotowych, oznaczania przekrojów;
- linia falista – stosowana do oznaczania miejsc urwania i wyrwania przedmiotu, linii ograniczających cząstkowe widoki.

Rysunek techniczny odzieży – zasady wykonywania szkicu i rysunku technicznego; zastosowanie podziałki

Przed wykonaniem rysunku technicznego należy narysować szkic odręczny, proporcjonalnie do wzoru odzieży, np. na formacie A1. Proporcje należy ocenić wzrokowo.

Wykonanie szkicu do rysunku technicznego odzieży (rys. 3.6):

- rozłożyć wzorzec na płasko, dokładnie wyrównując powierzchnię (wzdłuż szwów);
- przymocować taśmę krawiecką w najwyższym punkcie odzieży, zwanym punktem „O"; punkt ten znajduje się też na orientacyjnej linii środkowej, np. wzdłuż zapięcia z przodu lub wzdłuż środka linii pleców;
- narysować rozłożony na płasko wzorzec, oceniając proporcje wzrokowo (zastosować linie



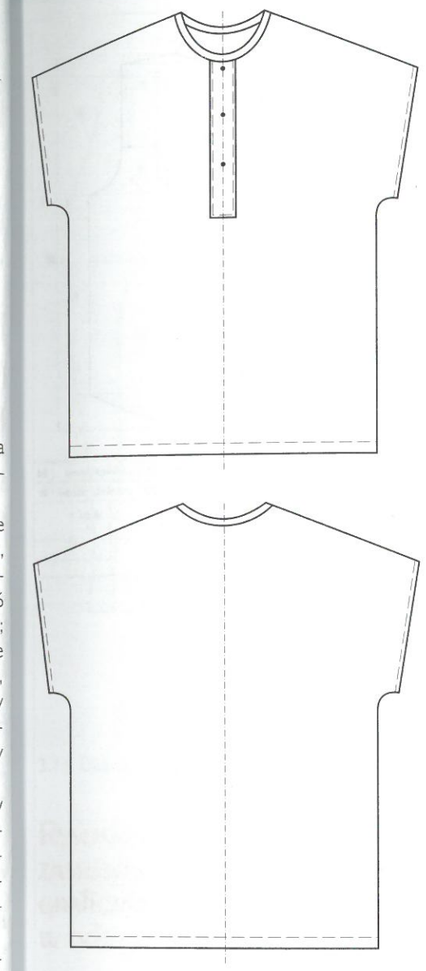
3.6. Szkic do rysunku technicznego bluzki damskiej – przód

pomocnicze poziome, np. linia barków, linia podkroju szyi, linia gorsu, i linię pionową – środkową);

- zaznaczyć na linii środkowej wszystkie istotne punkty, odpowiadające punktom z wzorca, np. najwyższy punkt odzieży „O", punkt podkroju szyi, punkt gorsu, punkt talii (na rys. 3.6 są to punkty: 2,4; 3,2; 7,2; 8,4; 9,2; 16,8; 24,4; 30,0; 33,2; 69,0; 71,0); zaznacza się nie tylko punkty znajdujące się na linii środkowej, np. punkt podkroju szyi, ale również punkty w przestrzeni, np. punkt barku, których wysokości, czyli odległości od punktu „O" należy odmierzyć i zaznaczyć na linii środkowej;
- odczytać odległości każdego z tych punktów od punktu „O" na wzorcu odzieży (wykorzystując w tym celu zamocowaną taśmę krawiecką) i wpisać je (w cm) obok punktów zaznaczonych na rysunku – są to punkty, odpowiadające długościom wzorca odzieży;
- odczytać szerokość, mierząc odległość danego punktu od linii środkowej, np. odległość punktu barku od tej linii;
- zaznaczyć na rysunku punkty szerokości (z obu stron linii środkowej) i wpisać obok odczytane na taśmie centymetrowej wymiary, np. (6,0; 6,8; 30,3; 30,8); (2,0; 27,5; 28,0; 24,8);
- rozłożyć na płasko i wykonać rysunek odręczny innych elementów ubioru (tył, rękaw, kołnierz itp.);
- wykonać rysunek techniczny odzieży na podstawie szkicu.

Wykonanie rysunku technicznego odzieży na podstawie szkicu:

- sporządzić odpowiednią podziałkę, np. 1:4, 1:5, jeśli nie ma gotowej skalówki; w skali 1:4 – 1 cm = 2,5 mm (rys. 3.7), w skali 1:5 – 1 cm = 2 mm; skalówkę można wykonać własnoręcznie z paska papieru (np. brystolu lub bloku technicznego);
- właściwie rozmieścić rysunek (rysunki) na powierzchni arkusza papieru (rys. 3.8); przed



3.8. Rysunek techniczny bluzki na podstawie szkicu – przód, tył

przystąpieniem do realizacji należy zorientować się w wymiarach (w skali) i sprawdzić możliwości rozmieszczenia rysunku;

- ustalić właściwą skalę, dostosowaną do formatu (1:5, 1:4);
- wykreślić oś symetrii i zaznaczyć na niej punkty długości od najwyższego punktu „O" (odczytując je na podstawie szkicu);
- przeprowadzić linie poziome przez punkty zaznaczone na osi symetrii;
- odczytać punkty na szkicu, odległe od osi symetrii, i zaznaczyć je na liniach poziomych; punkty należy nanieść z obu stron osi symetrii;
- nie wpisywać cyfr przy zaznaczonych punktach!
- wyznaczone punkty na osi symetrii i liniach poziomych należy odpowiednio połączyć (kreślić), a linie łuków wykreślić konstrukcyjnie lub narysować przy użyciu krzywika;
- zastosować właściwe linie rysunkowe.

Wymiarowanie w rysunku technicznym odzieży

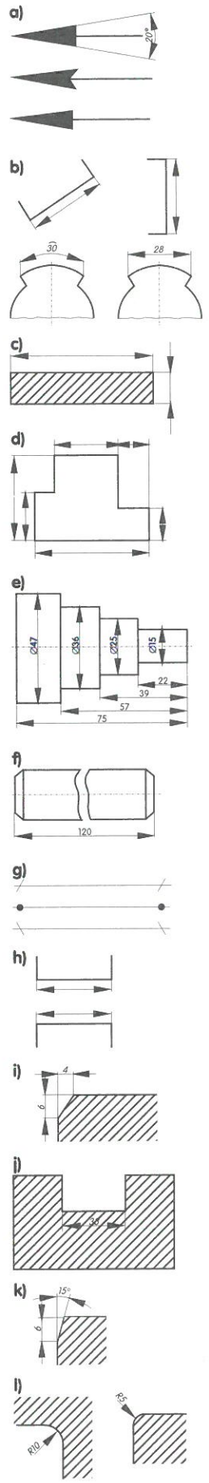
Wymiary stanowią ważny element rysunku technicznego – umożliwiają odczytanie rysunku i poprawne wykonanie przedmiotu. Na podstawie wymiarów sprawdza się zgodność poszczególnych elementów odzieży (obwody i długości) z wymiarami zalecanymi w Polskich Normach. Zasady wymiarowania są podane w normie PN-ISO 129/96 i obowiązują wszystkich wykonujących rysunki techniczne.

Do wymiarowania rysunków technicznych stosuje się linie wymiarowe i pomocnicze oraz umowne znaki i liczby wymiarowe (w tabeli wymiarów):

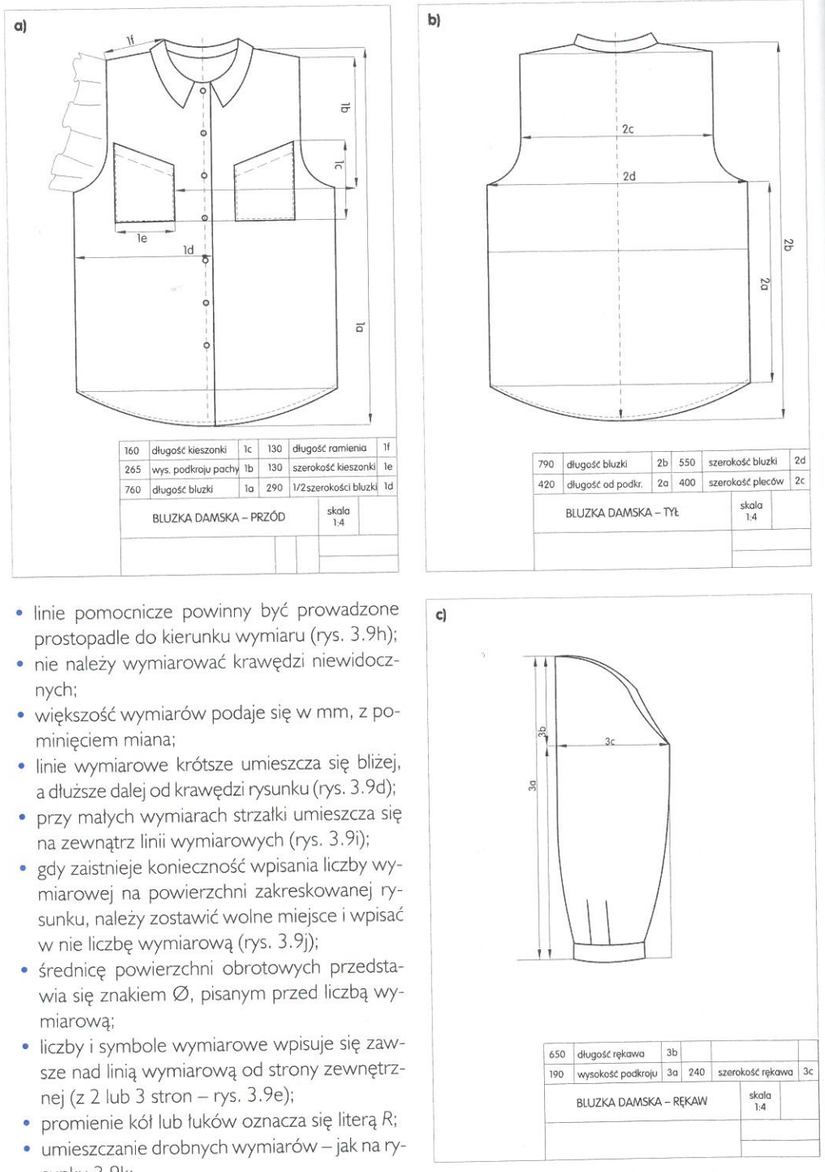
– linie wymiarowe rysuje się jako linie ciągłe, zakończone grotami strzałek,
– strzałki wymiarowe mają kształt zaczernionych trójkątów (rys. 3.9a),
– linie wymiarowe kreśli się równolegle do kierunku właściwego wymiaru (rys. 3.9b),
– odcinki łukowe wymiaruje się liniami powtarzającymi kształt łuków lub liniami prostymi (rys. 3.9b).

Aby zapewnić poprawne odczytywanie rysunku technicznego należy:

- linie wymiarowe umieszczać w odległości 0,5 cm od krawędzi rysunku; jeśli rysunek jest bardzo duży i duże są liczby wymiarowe, można zastosować odległość większą niż 0,5 cm od krawędzi przedmiotu (rys. 3.9c);
- kolejne, następujące po sobie linie wymiarowe umieszczać także w odległości 0,5 cm od poprzedzającej linii (rys. 3.9d);
- nie powtarzać tych samych wymiarów;
- jak najmniej wymiarów umieszczać wewnątrz rysunku;
- podawać wymiary tylko konieczne i niezależne od skali; jeżeli są mierzone w mm, pomija się je, jeśli zaś w cm – zostawić miana przy liczbach (cm);
- liczby wymiarów wpisywać 1 mm nad linią wymiarową, w pobliżu środka jej długości; wysokości tych liczb nie powinny przekraczać 2-4 mm (rys. 3.9e);
- linie wymiarowe nie powinny się przecinać;
- ostrze grota strzałki może mieć kąt 20°, a długość ok. 3 mm (na formatach A3, A4);
- w wypadku, gdy narysowany przedmiot jest skrócony urwaniem, linii wymiarowej nie należy przerywać (rys. 3.9f);
- w wypadku, gdy na linii wymiarowej brak miejsca na strzałki, można zastosować zamiast nich kreski pod kątem 45° lub kropki na końcach linii wymiarowej (rys. 3.9g);
- linie pomocnicze należy „przeciągnąć" poza linię wymiarową (są one przedłużeniem linii zarysu przedmiotu);



3.9. Wymiarowanie w rysunku technicznym (objaśnienia w tekście)



3.10. Rysunek techniczny bluzki damskiej – wymiarowanie: a) przód, b) tył, c) rękaw

- linie pomocnicze powinny być prowadzone prostopadle do kierunku wymiaru (rys. 3.9h);
- nie należy wymiarować krawędzi niewidocznych;
- większość wymiarów podaje się w mm, z pominięciem miana;
- linie wymiarowe krótsze umieszcza się bliżej, a dłuższe dalej od krawędzi rysunku (rys. 3.9d);
- przy małych wymiarach strzałki umieszcza się na zewnątrz linii wymiarowych (rys. 3.9i);
- gdy zaistnieje konieczność wpisania liczby wymiarowej na powierzchni zakreskowanej rysunku, należy zostawić wolne miejsce i wpisać w nie liczbę wymiarową (rys. 3.9j);
- średnicę powierzchni obrotowych przedstawia się znakiem Ø, pisanym przed liczbą wymiarową;
- liczby i symbole wymiarowe wpisuje się zawsze nad linią wymiarową od strony zewnętrznej (z 2 lub 3 stron – rys. 3.9e);
- promienie kół lub łuków oznacza się literą *R*;
- umieszczanie drobnych wymiarów – jak na rysunku 3.9k;
- wymiarowanie drobnych zaokrągleń – jak na rysunku 3.9l.

Tabele wymiarów

W produkcji odzieży na skalę przemysłową może być zastosowana odpowiednia dokumentacja. Zawiera ona tabele wymiarów, odpowiadające rysunkowi technicznemu odzieży:

– każdy element odzieży narysowany w rysunku technicznym oddzielnie oznacza się symbolami cyfrowymi – cyfry arabskie *1*, *2*, *3*, *4* itp.,

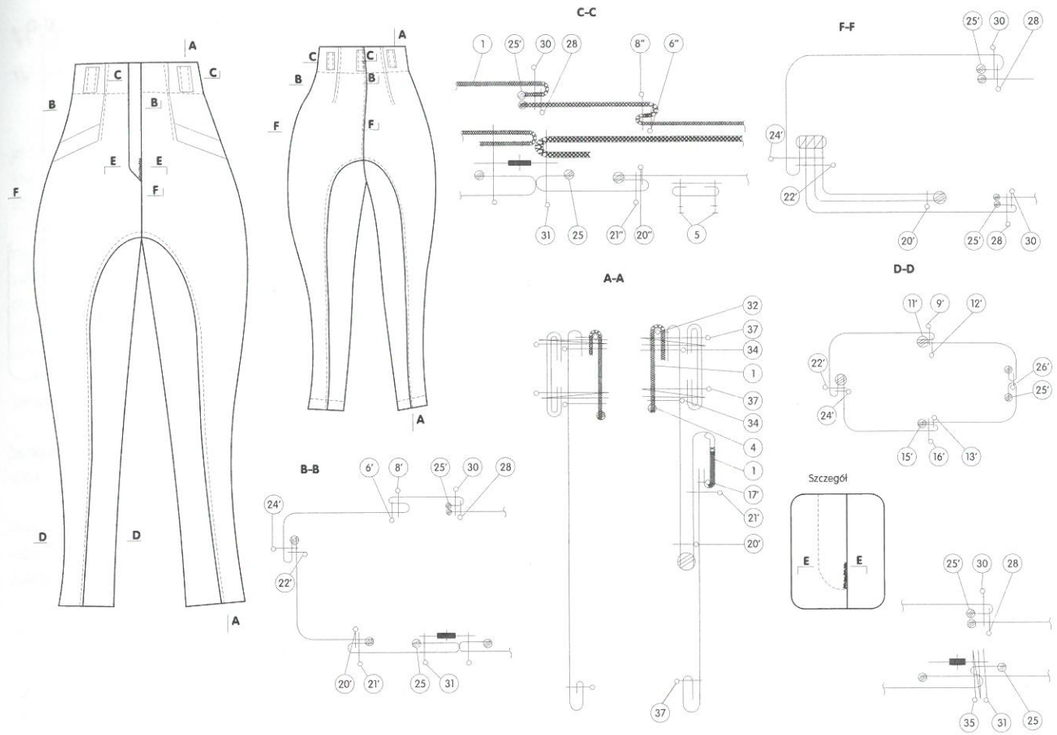
– odcinki mierzone w narysowanych częściach odzieży oznacza się literami alfabetu *a*, *b*, *c*, *d*, *e* itp.

Przykład oznaczenia elementu odzieży:

– przód bluzki oznacza się cyfrą arabską *1*, natomiast długość ramienia – *1a*, wysokość podkroju pachy – *1b*,

– tył bluzki oznacza się cyfrą arabską *2*, natomiast szerokość gorsu – *2a*, długość bluzki – *2b*.

Rysunek techniczny sporządzany według jednego wzorca odzieży dla modeli na różne wielkości wymiaruje się zgodnie z tabelą wymiarów. Nad liniami wymiarowymi nie umieszcza się wówczas wymiarów liczbowych, lecz symbole cyfrowe i literowe (rys. 3.10, 3.11).



3.11. Dokumentacja techniczno-technologiczna – rysunek techniczny odzieży z instruktażem

Rysunki instruktażowe – zastosowanie, symbolika graficzna stosowana w odzieżownictwie

Proces produkcji odzieży dokumentuje się za pomocą rysunków (graficznie). Język rysunku jest jednolity i czytelny, a przekaz informacji – jednoznaczny. Sposób wykonania odzieży lub jej fragmentu przedstawia się w postaci rysunków instruktażowych. Podobnie jak na rysunkach technicznych odzieży, podczas sporządzania rysunków instruktażowych posługuje się liniami rysunkowymi zgodnie z PN. Stosuje się w nich również symbolikę odzieżową. Symbole graficzne dotyczą oznaczeń: prawej, lewej strony materiału, obróbki termicznej warstw materiału, rodzajów szwów (zwykły, zygzakowaty, owerlok, obrzucający, pokrywający, kryty itp.), ściegów, kierunku szycia itp. (rys. 3.12).

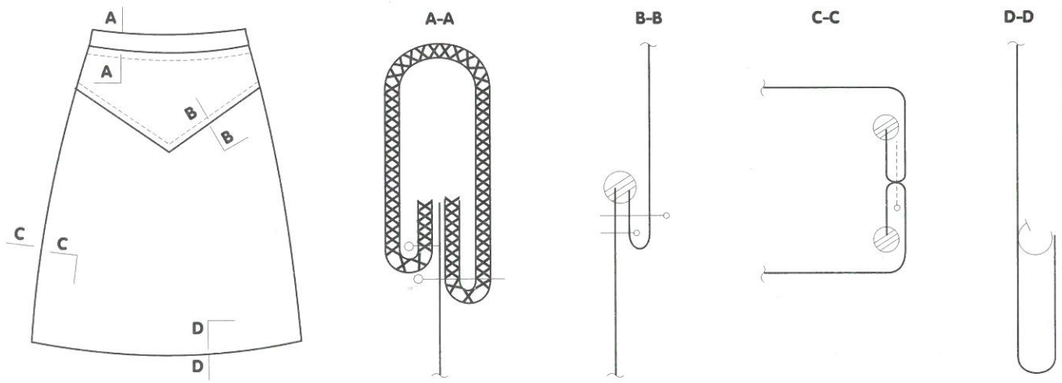
W celu zobrazowania danej operacji technologicznej, na rysunkach instruktażowych posługuje się **widokami** (są to fragmenty – urwania materiału, na których uwidacznia się miejsca przeszycia, klejenia itp.). Widokom tym odpowiadają **przekroje**, za pomocą których przedstawia się sposób układania się warstw materiału oglądanych z lewej strony (rys. 3.13).

Symbol rysunkowy	Objaśnienie rysunku
	oznaczenie przebicia igłą tkaniny lub dzianiny – ścieg stębnowy
	podszywarka
	overlok 3-nitkowy
	prawa strona materiału
	lewa strona materiału
	włóknitex
	zamek
T	operacja termiczna – prasownie
	zamocowanie
	urwanie materiału

3.12. Symbolika graficzna stosowana w odzieżownictwie

Na rysunkach instruktażowych:

- w widokach (strona lewa, prawa) i przekrojach zaznacza się zastosowane ściegi – ich symbole kreśli się linią ciągłą cienką;
- warstwy materiałów przedstawia się luźno, jako odległe od siebie odcinki (kreślone linią ciągłą grubą);

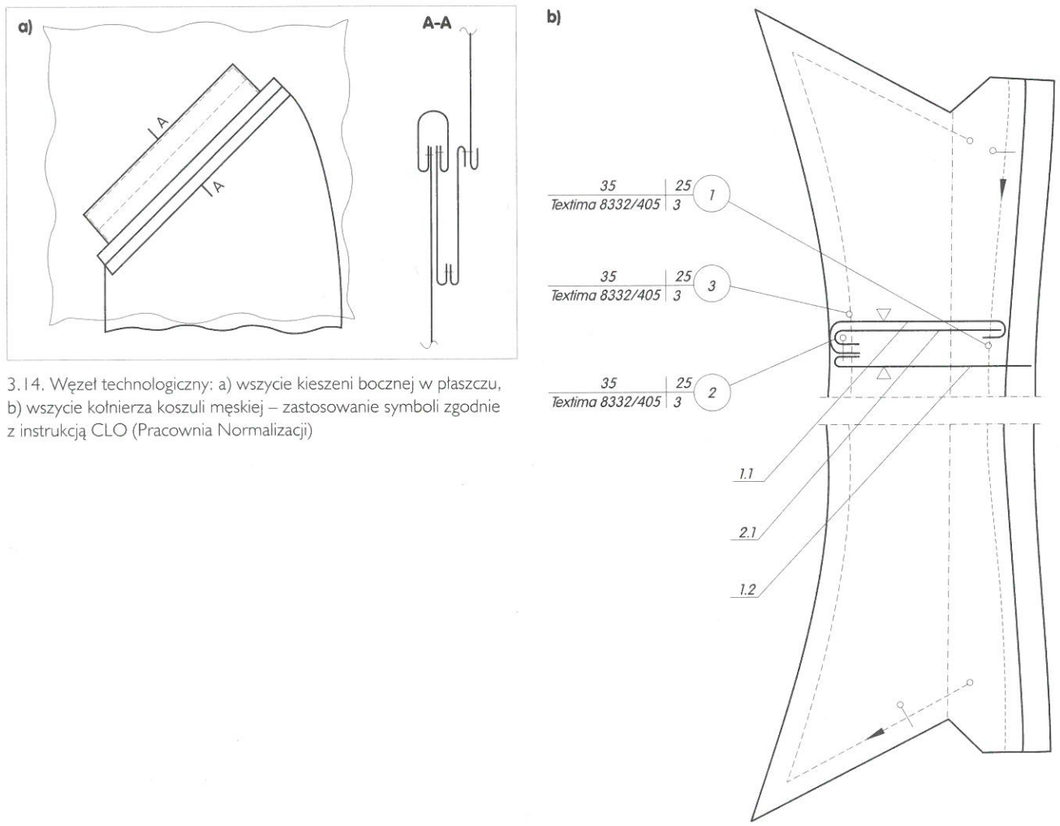


3.13. Rysunek instruktażowy

- przeszycia i ich kierunek kreśli się prostopadle do linii materiału, stosując linię ciągłą cienką;
- warstwy podłożone zaznacza się wygięciem linii, oznaczającej warstwę materiału.

Za pomocą rysunków instruktażowych przedstawia się operacje technologiczne proste i złożone, ilustruje sposoby podłożenia, szwy, zapięcia, połączenia części odzieży. Można je wykonać wstępnie, bez zastosowania kreśleń, w tzw. szkicach wykonawczych.

Rysunki instruktażowe odzieży kreśli się najczęściej w skali zmniejszonej, np. 1:2, sporadycznie w wielkości naturalnej lub w powiększeniu, np. 2:1.



3.14. Węzeł technologiczny: a) wszycie kieszeni bocznej w płaszczu, b) wszycie kołnierza koszuli męskiej – zastosowanie symboli zgodnie z instrukcją CLO (Pracownia Normalizacji)

Węzły technologiczne w rysunku instruktażowym

Za pomocą rysunków instruktażowych ilustruje się nie tylko proste i złożone operacje technologiczne, ale także węzły technologiczne i konstrukcyjne.

Węzły technologiczne oznaczają zetknięcie szwów łączących elementy wyrobu, np. wszycie rękawa w mankiet, wszycie kołnierza do podkroju szyi, wszycie rękawa do podkroju pachy. Węzły technologiczne przedstawia się również w widokach i przekrojach.

Węzeł technologiczny – wszycie kieszeni z klapką w szew biodrowy; opis operacji (sukienka damska):

1 – kieszeń połączona z podszewką nałożona na warstwę materiału zgodnie z brzegiem bocznym i w odległości 3 cm od górnego brzegu,

2 – klapka połączona z podszewką nałożona na warstwę materiału i naszyta wzdłuż górnego brzegu w odległości 1 cm,

3 – część dolna spódnicy z naszytą kieszenią złożona (do środka) z częścią górną z naszytą klapką,

4 – zszycie trzech warstw (górnej, dolnej, patki), odwrócenie i przeszycie ściegiem pokrywającym z użyciem dwóch nitek w odległości 1 cm od brzegu.

Na rysunku 3.14a przedstawiono węzeł technologiczny kieszeni z klapką, wszytej w szew biodrowy, natomiast na rysunku 3.14b – węzeł technologiczny kołnierza koszuli męskiej, wykonany zgodnie z instrukcją CLO.

Węzły konstrukcyjne oznaczają przecięcie dwóch linii, np. linii barku z linią podkroju szyi.

Pytania kontrolne

1. Do czego służą rysunki techniczny i instruktażowy w odzieżownictwie?
2. Na czym polega opracowanie arkusza A4 do rysunku technicznego odzieży?
3. Jakie linie rysunkowe są stosowane w rysunku technicznym odzieży?
4. W jaki sposób należy wykonać szkic do rysunku technicznego odzieży?
5. Do czego służy tabela złożeniowa w rysunku technicznym odzieży?
6. Jakie symbole graficzne są stosowane w rysunkach instruktażowych odzieży?
7. Do czego służą „widoki" i „przekroje" w rysunku instruktażowym?

Rozdział 4

Rysunek odręczny (postać ludzka i ubiór; linia i przestrzeń)

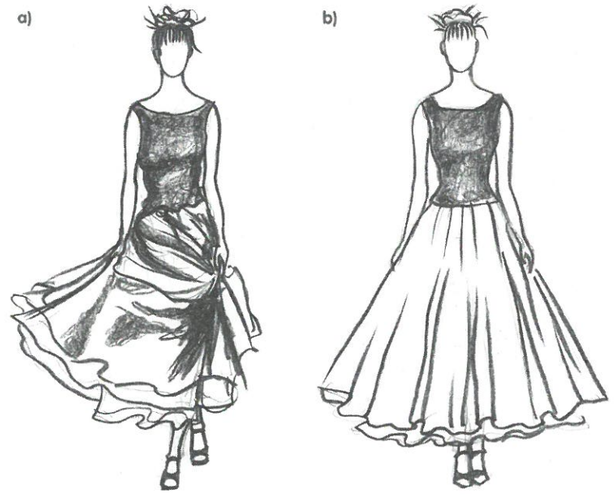
Istota rysowania

Rysunek to jedna z dziedzin sztuki, w której środkiem wyrazu jest linia, kreska. Rysując przetwarza się barwność otaczającego świata na ograniczoną skalę kolorystyczną – od bieli, poprzez szarość, do czerni. Rysunek może funkcjonować jako odrębna dziedzina sztuki lub jako faza przygotowawcza, wstępny szkic do innych dziedzin, np. malarstwa, rzeźby i architektury.

Każdy sposób rysowania jest indywidualny, zależy od temperamentu i upodobań twórcy. Można rysować, stosując drobne kreski jednokierunkowe lub rozrzucone, nieuporządkowane wielokierunkowe. Rysunek jest dynamiczny, gdy odzwierciedla rozmach. Stosuje się wówczas długie linie, zamaszyste, pewne kreski (rys. 4.1a). Rysunek statyczny służy do przedstawienia sylwetki nieruchomej (rys. 4.1b).

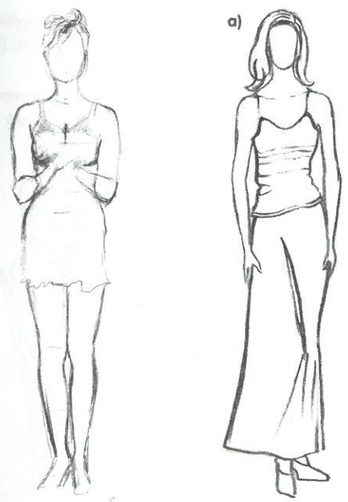
Ze względu na sposób ujęcia obiektu (tematu), rysunki można podzielić na:

- **szkice** – swobodne, szybkie rysunki, przedstawiające ogólny zarys przedmiotu (obiektu) proporcje, ruch; mogą być też „notatką" plastyczną (rys. 4.2);

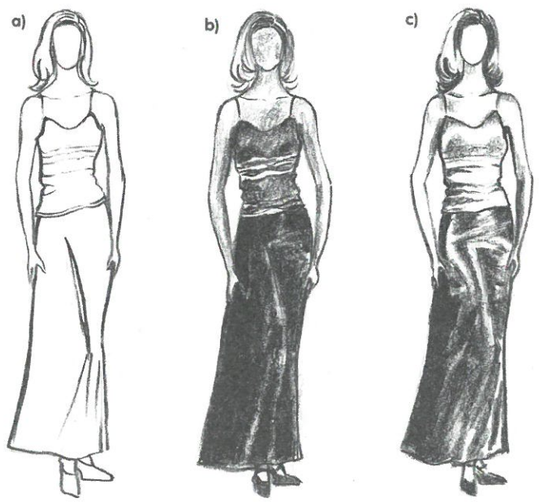


4.1. Rysunek dynamiczny (a), rysunek statyczny (b)

- **studia rysunkowe** – sumienne, dokładne rysunki, mające na celu zapoznanie się z wyglądem obiektu; operują większą ilością środków wyrazu artystycznego niż szkic.



4.2. Szkic rysunkowy



4.3. Rysunki: a) linearny, b) walorowy, c) światłocieniowy

Szkic (wł. *schizzo*) – projekt, zarys, pomysł kompozycji wykonany w materiale pozwalającym na zastosowanie szybkiej i nieskomplikowanej techniki. Szkic może być malarski, rzeźbiarski, rysunkowy, architektoniczny itp.

Studium (z łac. usiłowanie, badanie) – ma na celu zapoznanie się z wyglądem; dokładny, „wypracowany" szkic.

W zależności od sposobu przedstawienia i użycia środków wyrazu artystycznego rozróżnia się rysunki:
- linearne (operujące linią; rys. 4.3a),
- **walorowe** (operujące odcieniami szarości, bieli i czerni; rys. 4.3b),
- światłocieniowe (z wyraźnymi partiami czerni i bieli; rys. 4.3c),
- malarskie (wyrażające wzajemne stosunki kolorów).

Rysunek posługujący się linią i walorem może odzwierciedlać relacje kolorystyczne, przestrzeń (głębię) oraz światłocień.

Walor (łac. *valor* – wartość) – stopień jasności, natężenia barwy.

Sangwina – czerwonobrązowa pałeczka z glinki żelazistej, chętnie używana w okresie odrodzenia; obecnie otrzymywana syntetycznie.

Rysunkiem nazywa się przede wszystkim prace wykonywane ołówkiem, kredą, węglem, piórkiem, **sangwiną**, kredką, pędzlem (gdy operuje się kreską, linią). Jako podłoża używa się papieru o odpowiedniej powierzchni. Do ćwiczeń szkolnych wykorzystuje się bloki rysunkowe, szkicowniki, bloki techniczne, brystole. Można także stosować papiery kolorowe, które pozwalają uzyskać specjalne efekty.

W rysunku ołówkiem należy stosować ołówki miękkie typu B, np. B, B-6 lub pośrednie HB. Pozostawiają one ślad miękkiej, plastycznej kreski.

Ze względu na koncepcję i źródło pomysłu, rysunki można podzielić na:
- rysunki z natury, gdy rysuje się to co widać;
- rysunki z pamięci, gdy rysuje się to, co się widziało;
- rysunki z wyobraźni, gdy rysuje się coś, czego się nie widziało; w nową całość łączy się znane elementy lub wymyśla, tworzy nową wartość.

W odzieżownictwie można w pełni korzystać z możliwości technik i inspiracji rysunkowych. Rysunki i szkice żurnalowe mogą powstawać jako notatki, rysunki koncepcyjne, projekty ubiorów. Rysunek modelowy można określić jako rysunek studyjny, zajmujący się szczegółowo wyglądem figury i odzieży, operujący głównie linią i kreską. Można stosować w nim walor i światłocień, ale tak, by nie spowodować utraty czytelności rysunku.

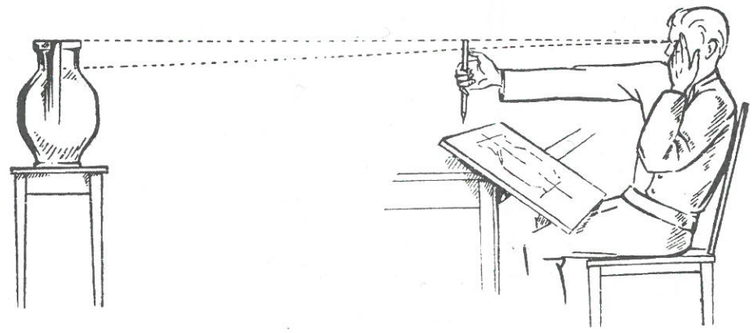
Za pomocą szkiców i rysunków studyjnych można przedstawiać przedmioty odzieżowe jako martwą naturę lub studiować wygląd różnych materiałów odzieżowych.

Zasada wizowania w rysunku z natury

Rysunek z natury jest rysunkiem odtwórczym; powinien wiernie odtwarzać rzeczywistość. Jego wartość wzrasta, gdy uda się zaobserwować i odtworzyć więcej, niż może spostrzec przeciętny człowiek. Niezależnie od tego czy obiektem rysowanym jest twarz, postać ludzka lub zwierzęca, architektura bądź martwa natura, rysunek powinien wiernie przekazywać wzajemne relacje wielkości, długości, szerokości (proporcje) oraz relacje przestrzeni, barwy (waloru) i światłocienia.

W nauce rysowania ważna jest dokładność w odtwarzaniu proporcji. Każdy obiekt należy najpierw sprowadzić do formy syntetycznej, uproszczonej: koła, kwadratu, prostokąta, nawet wtedy, gdy są to formy przenikające się, częściowo niewidoczne. Konieczne jest rysowanie osi wyobrażalnych (osi symetrii, osi pionowych, poziomych), które ułatwią konstruowanie obiektu. Zanim wykona się właściwy rysunek należy go skonstruować z linii konturowych, przeniesionych z natury, o określonych kierunkach. Cały rysunek powinien być zbudowany z takich linii „poszukujących" kształtu, by w efekcie wydobyć kształt najwłaściwszy i najbardziej proporcjonalny.

Zadaniu temu służy **zasada wizowania** (rys. 4.4), ułatwiająca uchwycenie właściwych proporcji i kierunków; należy więc:
- obserwować przedmiot z odpowiedniej odległości, co najmniej 2 razy większej od jego długości lub szerokości;
- rozpocząć rysowanie od osi wyobrażalnych i z właściwym ich umiejscowieniem na płaszczyźnie (kompozycja);
- zdecydować o wielkości rysunku w odniesieniu do wielkości umownej, porównywalnej, np. wielkości głowy;
- posługiwać się narzędziem (np. ołówkiem) trzymanym na odległość wyciągniętej ręki (jedno oko zamknięte);
- do każdej krawędzi, którą trzeba narysować przyłożyć ołówek, by uchwycić kierunek linii (odległość wyciągniętej ręki);



4.4. Wizowanie w rysunku z natury

- przesunąć ołówek, nie zmieniając położenia ręki, i narysować linię, utrwalając jej kierunek.

W ten sposób buduje się kształt całego obiektu, złożony z wielu linii – kierunków przeniesionych z obiektu w przestrzeni na kartkę, płaszczyznę. Każda linia musi mieć odpowiednią wielkość, porównywalną do wielkości umownej.

Linie odwzorowane należy w przybliżeniu „zmierzyć", tj. ocenić ich wymiary ułamkowe, np. szerokość głowy na wysokości linii oczu równa się ⅔ jej długości.

Wielkość linii można określić, trzymając ołówek w wyciągniętej ręce, i zaznaczając na nim paznokciem kciuka widzianą odległość.

Rysunek z natury figury ludzkiej w czterech ustawieniach (en face, 3/4, z boku, z tyłu)

W odzieżownictwie szczególnie ważny jest rysunek figury ludzkiej. Na figurze bowiem łatwo dostrzec istotne cechy ubioru: linię, sposób układania się materiału, styl, powierzchnię materiałów odzieżowych. Trójwymiarowość bryły sprawia, że materiał po niej „spływa", bądź odstaje, przylega lub sterczy, lekko ją modeluje. Czyni figurę kanciastą albo miękką. Rysunki najczęściej stosowane w branży odzieżowej to rysunki z pamięci lub z wyobraźni, pozwalające kreować obraz ubioru, tworzyć go, by później, na ich podstawie, urzeczywistnić projekt. Stosuje się również rysunki dokładnie odtwarzające fason odzieży na figurze umownej, a nie rzeczywistej.

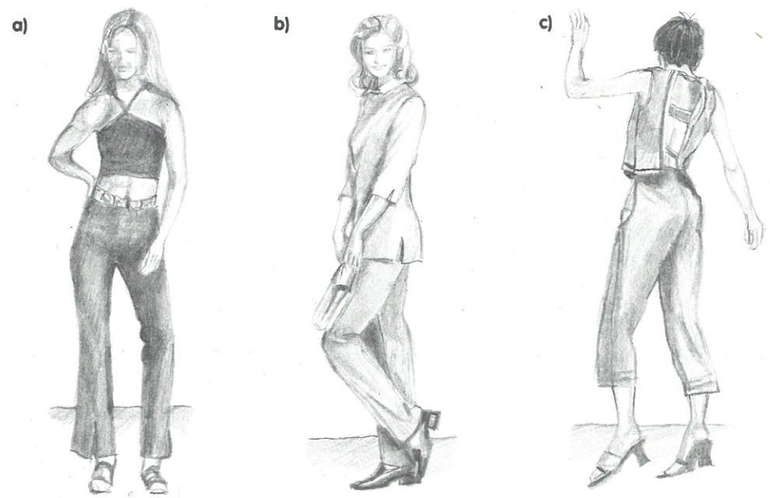
Aby posiąść umiejętność rysowania z natury i wyobraźni należy najpierw poznać budowę człowieka, jego proporcje, relacje między wyglądem ciała w ruchu, a układem kośćca. Jest to możliwe na podstawie obserwacji, szkiców i studiów z natury. Rzeczywiste proporcje człowieka często odbiegają od idealnych. U większości ludzi dorosłych długość całego ciała wyznacza się proporcjonalnie do wielkości głowy. Najczęściej jest to relacja 1:7 lub 1:8 (doskonała), bywa też 1:6.

- Poliklet (V w. p.n.e.) – rzeźbiarz grecki; zainicjował schemat kompozycji oparty na kontrapoście i ustalił kanon proporcji ciała ludzkiego 1:7 (głowa do długości ciała) oraz kanon twarzy: wielkość twarzy = trzy długości nosa; tworzył akty męskie.

- Lizyp (IV w. p.n.e.) – rzeźbiarz grecki; wprowadził kanon proporcji ciała ludzkiego 1:9 (głowa do długości całego ciała).

Zgodnie z zasadą wizowania należy:
- najpierw obserwowaną postać odpowiednio usytuować (zastosować np. kompozycję centralną, symetryczną lub po przekątnej);
- następnie wyznaczyć osie wyobrażalne ciała (oś symetrii, linie poziome ramion, talii, tułowia, nóg);
- określić długości i szerokości poszczególnych części ciała, posługując się miarą umowną;
- zbudować figurę z form geometrycznych (trójkątów, trapezów i innych);

- Praksyteles (IV w. p.n.e.) – rzeźbiarz grecki; wprowadził kanon proporcji ciała ludzkiego 1:8; rzeźbił kobiety, boginie – smukłe, pełne wdzięku.



4.5. Rysunek postaci: a) z przodu, b) z boku, c) z tyłu

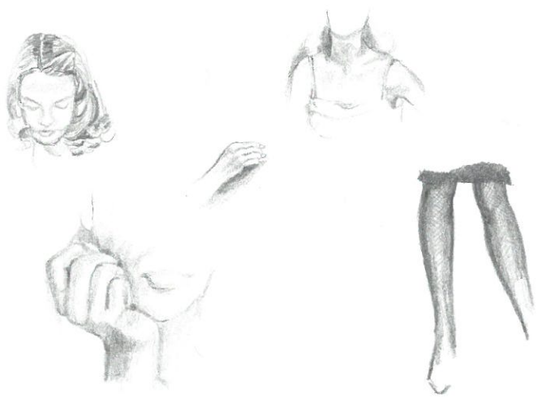
En face (fr.) – naprzeciwko.

Perspektywa (łac. *perspicere* – widzieć na wskroś) – metoda przedstawiania na płaszczyźnie przedmiotów rozmieszczonych w przestrzeni, dająca złudzenie postrzegania takich samych stosunków przestrzennych, jakie zachodzą w rzeczywistości.

Po skonstruowaniu i uchwyceniu proporcji należy „poszukać" indywidualnego kształtu. Często szybko wykonywane rysunki szkicowe w różnych pozach oraz rysunki studyjne pozwalają utrwalić obraz figury ludzkiej. Ujęcia **en face**, z tyłu i z boku (rys. 4.5) ukazują człowieka z tej samej **perspektywy**, bez skrótów. W ujęciu ¾ zaś posługuje się skrótem perspektywicznym, w którym jedna strona figury jest bliższa, druga dalsza, lecz obie mają zmienione proporcje w stosunku do obrazu rzeczywistego. Wygląd z przodu i z tyłu jest przydatny w rysunku przedstawiającym fason odzieży na figurze. Sposób układania się ubioru i jego linie szczególnie dobrze prezentują się w ujęciu ¾. Widok z boku jest przydatny w ilustrowaniu ubiorów o nietypowej linii, np. uwydatnionych partiach tyłu w turniurze XIX-wiecznej czy współczesnej awangardzie. Szczegółowy wygląd mięśni w rysunku ubioru na figurze nie ma znaczenia, jednak samo studiowanie wyglądu ciała ludzkiego za pomocą rysunku jest pouczające, rozwija umiejętność obserwacji i syntezy.

Rysunki z natury fragmentów postaci

Studia i szkice fragmentów ciała ludzkiego pozwalają utrwalić charakter układu palców, rąk i nóg w różnych pozach, podobnie jak kształt ramienia, przedramion, wygląd ręki w zgięciu stawu łokciowego, muskulaturę łydki, uda, umiejscowienie kostki (rys. 4.6). Budowa „drobna", „średnia" lub „mocna" kośćca człowieka uwidacznia się w budowie jego mięśni. Obserwacje kształtów, prowadzone pod kątem rysunku odzieżowego, pozwalają znaleźć optymalny wygląd figury ludzkiej. Studiowanie i szkicowanie różnorodnych twarzy daje możliwość dokumentowania bogactwa fryzur, rysów fizjonomicznych. Za pomocą rysunku utrwala się:



4.6. Rysunki z natury fragmentów ciała ludzkiego

- rozmaite kształty głowy i twarzy – koliste, owalne, trójkątne, prostokątne,
- bogactwo natury i kształtów włosów – od przylegających, prostych, poprzez falujące, miękkie, po odstające, sterczące, skręcone,
- kształty ust, oczu i nosa o różnych liniach – skośnych, okrągłych, podłużnych, miękkich, ostrych itp.

Ważne jest, by znać klasyczne proporcje twarzy, składającej się z trzech równych części, oddzielonych linią brwi, nosa i brody. Studia rysunkowe z natury pozwalają zauważyć różne odchylenia od tej normy, które czynią twarze oryginalnymi i indywidualnymi.

Martwe natury z form odzieżowych – sposób rysowania ubiorów wykonanych z materiałów o różnych właściwościach plastycznych i fakturowych

W rysunku z natury form odzieżowych szczególnie istotna jest umiejętność obserwacji różnorodnych faktur i sposobów układania się materiałów. Poprawnie wykonany rysunek studyjny powinien odzwierciedlać tę różnorodność. Inaczej rysuje się fałdy „ciężkie", o wyraźnych kształtach i z bogatym światłocieniem, inaczej zaś „lekkie", mało wyraziste:

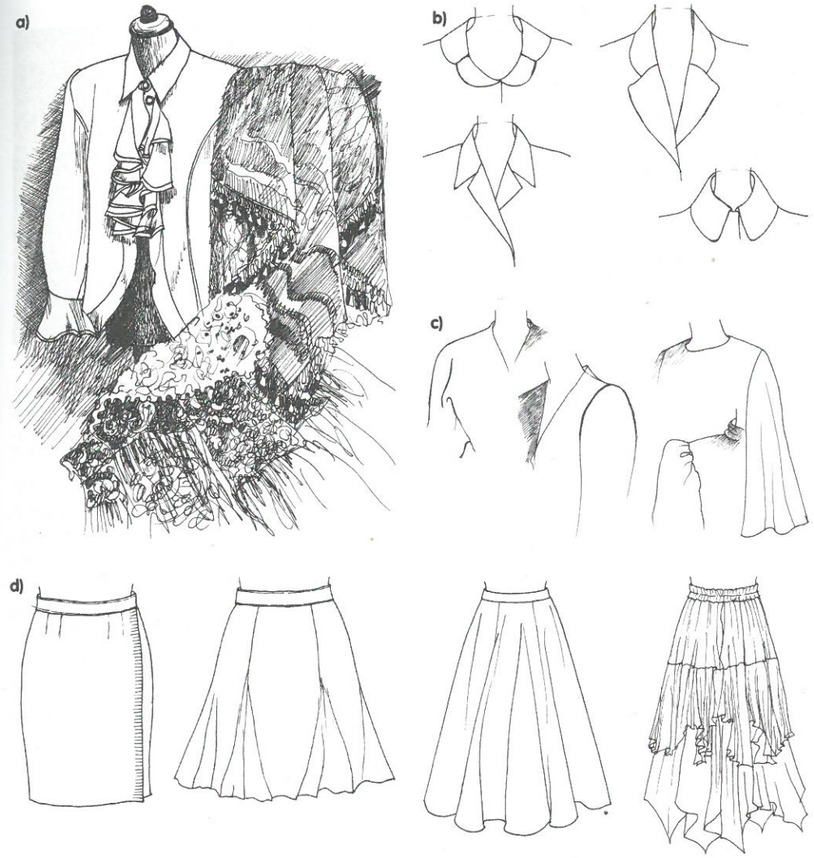
- materiały „ciężkie" rysuje się kreską zdecydowaną, o określonym kierunku opadania;
- materię „lekką", puszystą (futra, mohairy) rysuje się lekką kreską, o różnych kierunkach;
- efekt ażuru i koronki wydobywa się przez głębokie tony i wyraźne partie światła, z zastosowaniem precyzyjnej kreski;
- materiały „lekkie", „lejące" rysuje się kreską o słabszym natężeniu, np. jedwab.

Kreska zawsze powinna „podążać" za kształtem, utrwalać go.

Przezroczystości zaznacza się przez zakreskowywanie przenikających się partii materiałów. Do podkreślenia partii najjaśniejszych wykorzystuje się naturalne białe tło kartonu.

Kształty sfałdowań, to również znaczący element rysunku z natury. Ze względu na rodzaj zastosowanego materiału fałdy mogą być: sterczące, lejące, drobne, duże, lejkowate, proste, głębokie, płytkie. Dobrze wykonany rysunek umiejętnie ukazuje te różnice. Aby uzyskać określony efekty, należy właściwie dobierać linie, rysując:

- fałdy drobne – drobną kreską;
- fałdy lejkowate – z wyraźnie zarysowanym kształtem lejka;
- fałdy głębokie – z zastosowaniem przyciemnionej kreski;



4.7. Rysunki z natury: a) różnych form odzieżowych, b) kołnierzy, c) rękawów, d) spódnic

- fałdy płytkie – kreską delikatną.

Martwe natury z materiałów odzieżowych można rysować na manekinach, wieszakach, czy też ułożone w formie dowolnych kompozycji (rys. 4.7a), zwracając uwagę na bogactwo ornamentu, zwłaszcza przestrzennego. Umiejętność rysowania draperii, plisowania, form kloszowych, marszczonych, kokard, piór itp. jest przydatna w rysunku odzieżowym. Na rysunku 4.7b, c i d przedstawiono rysunki z natury kołnierzy, rękawów i spódnic.

Rysunki ubiorów na figurze – skróty perspektywiczne brył, perspektywa równoległa w rysunku postaci ludzkiej

Rysunek perspektywiczny polega na umiejętności poprawnego przedstawienia przedmiotów trójwymiarowych, widzianych przez oko ludzkie, na płaszczyźnie dwuwymiarowej.

Do przedstawienia brył na płaszczyźnie używa się trzech sposobów:

- rzutów prostokątnych;
- perspektywy zbieżnej (rzeczywistej);
- perspektywy równoległej (aksonometrycznej).

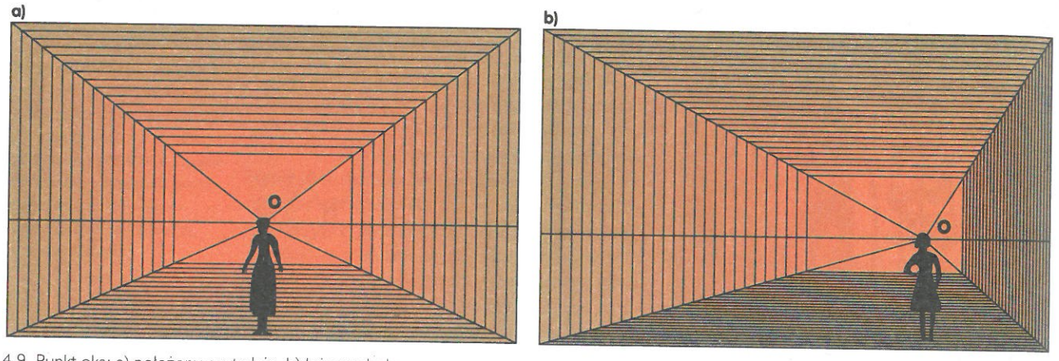
Rzutowanie jest to przedstawianie widoku bryły ze stanowiska bocznego, na płaszczyźnie pionowej (rzut pionowy), i ze stanowiska górnego, na płaszczyźnie poziomej (rzut poziomy).

Rzut pionowy wygląda jak rysunek modelowy „na płasko", który jest symetrycznym obrazem odzieży widzianym z przodu lub z tyłu.

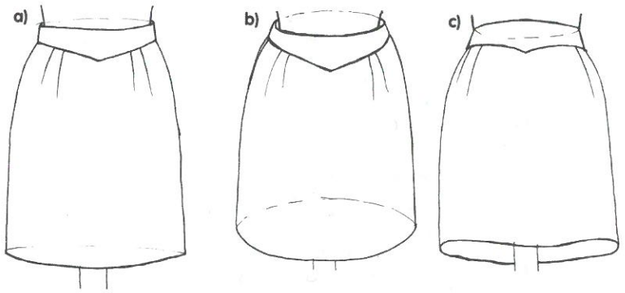
Perspektywa zbieżna pozwala narysować przedmiot maksymalnie zbliżony wyglądem do rzeczywistości. Ważnym elementem perspektywy zbieżnej jest horyzont. Jego wysokość na rysunku zależy od usytuowania wzroku patrzącego (rys. 4.8). Horyzont nie istnieje materialnie, jest to jedynie płaszczyzna wyobrażalna. Pozorne zmiany kierunku linii zależą od ich położenia w stosunku do horyzontu i płaszczyzny obrazu:

- punkt leżący na horyzoncie na wprost oczu patrzącego nazywa się punktem głównym (punkt oka); do niego „biegną" wszyst-

4.8. Zależność wysokości linii horyzontu od płaszczyzny oczu patrzącego



4.9. Punkt oka: a) położony centralnie, b) leżący z boku



4.10. Fragmenty odzieży w perspektywie zbieżnej: a) widok frontalny, b) widok z góry, c) widok z dołu

kie linie równoległe i prostopadłe do płaszczyzny obrazu (rys. 4.9a);

- punkt na horyzoncie, w którym leżą linie oddalające się pod kątem 45° od patrzącego nazywa się p u n k t e m z b i e g u (rys. 4.9b).

Linie poziome prostopadłe do płaszczyzny w rysunku perspektywicznym ulegają pozornym skrótom; rysuje się jako linie ukośne.

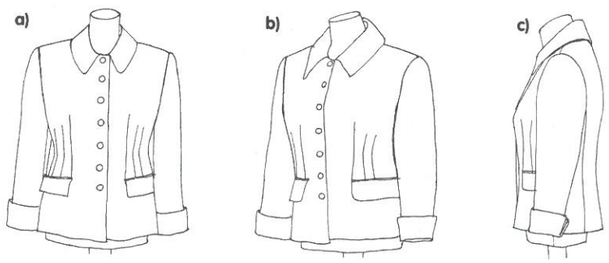
W rysunku odzieży należy zdecydować się na zastosowanie takiego widoku perspektywicznego, który optymalnie odzwierciedli sposób układania się na figurze:

- ujęcie en face (frontalne; rys. 4.10a) wydaje się być mało naturalne, gdyż nie uwzględnia efektu ruchu,
- ujęcie z dołu (rys. 4.10c) jest mało czytelne, gdyż w tej pozycji rzadko ogląda się figurę w ubiorze,
- najbardziej korzystne jest ujęcie z góry (rys. 4.10b), gdyż najczęściej spogląda się na otoczenie z wysokości oczu.

Skróty perspektywiczne dotyczą wyglądu całości ubiorów i ich detali (rys. 4.11a) w ujęciach ¾ (rys. 4.11b) oraz z boku (rys. 4.11c), gdzie znajdują się dwa punkty zbiegu. Im bliższy oczu jest punkt zbiegu, tym skrót jest łagodniejszy.

W rysunkach modelowych powinno się unikać skrótów perspektywicznych, gdyż ważna jest czytelność wszystkich detali odzieży. W rysunku żurnalowym dopuszczalny jest łagodny skrót perspektywiczny, w celu podkreślenia sposobu układania się materii na figurze.

Szkic żurnalowy, jako rysunek podkreślający cechy charakterystyczne figury, czy linii ubioru może przedstawić odzież bądź figurę w silnych skrótach perspektywicznych.



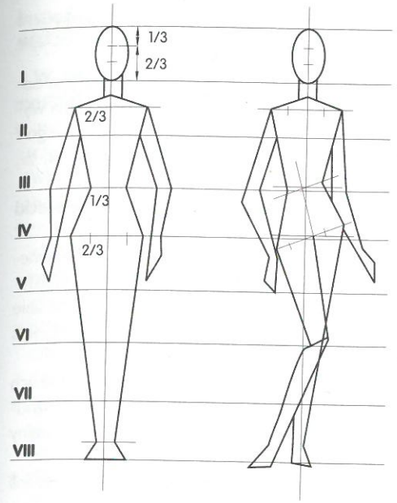
4.11. Rysunki perspektywiczne detali odzieżowych w ujęciu: a) frontalnym, b) ¾, c) z boku – żakiet

Rysunek modelowy na sylwetce i w rozłożeniu na płasko. Proporcje, pozy, style rysowania

Rysunek modelowy jako część projektu plastycznego lub element dokumentacji technologicznej jest szczególnie ważny w odzieżownictwie (patrz s. 19). Może to być:

- rysunek z natury, gdy odzwierciedla się wygląd wzorca odzieżowego na sylwetce, na manekinie, na wieszaku, w rozłożeniu na płasko;
- rysunek z pamięci, gdy odtwarza się wygląd zapamiętany;
- twórcza projekcja szkicu żurnalowego, gdy dopracowuje się w szczegółach mało precyzyjną wizję artystyczną.

Rysunek modelowy wykonuje się linią płynną, miękką, a zarazem precyzyjną i pewną. Linie rysowane na sylwetce mogą mieć zgrubienia, będące efektem silnie przyciśniętego narzędzia; są wtedy plastyczne, niejednakowe; uwypuklające miejsca ciemniejsze, ilustrujące zetknięcie dwóch krawędzi, np. miejsce zetknięcia linii boku



4.12. Rysunek sylwetki z wolnej ręki – ustalenie proporcji

ciała i wewnętrznej ręki lub linie wewnętrznej strony nóg.

Sylwetka w **rysunku „na sylwetce"** jest dość płaska, ograniczona płynną linią. Powinna być proporcjonalna i naturalna, najlepiej o klasycznych proporcjach, wyrażających się stosunkiem wielkości głowy do długości ciała, jak 1:8. Można rysować ją:

- bezpośrednio, odwzorowując kształt z pamięci, z natury lub z wyobraźni (tzw. rysunek „z wolnej ręki"),
- posługując się odpowiednio przygotowanym schematem.

W rysunku „z wolnej ręki" trzeba najpierw postać wkomponować w płaszczyznę kartki. Długość całej sylwetki nie powinna sięgać krawędzi kartki (ani u góry, ani u dołu). Narysować pionową linię środkową i na niej odłożyć 8 odcinków – równych, ustalonej (przez siebie) wielkości głowy (rys. 4.12).

Po dokonaniu podziału:

- w polu I rysuje się owalny kształt głowy;
- w połowie pola II linią poziomą zaznacza się ramiona;
- linia pola III to linia talii;
- linia pola IV jest linią bioder;
- nogi opierają się na linii pola VIII.

Przy tak ustalonych i zapamiętanych proporcjach długości ciała, należy ustalić szerokości głowy, ramion, talii, nóg. W tym celu znowu wykorzystuje się umowną wielkość głowy, przyjmując następujące proporcje:

- szerokość głowy = ⅓ długości głowy,
- szerokość ramion = szerokość bioder, czyli ⅔ długości głowy,
- szerokość talii = ⅓ długości głowy.

Podane orientacyjne wielkości (nie dosłowne, gdyż jest to rysunek odręczny) dotyczą jednej strony sylwetki. Odcinki tej samej wielkości należy zaznaczyć także po drugiej stronie osi symetrii.

Podane proporcje są **kanonem** figury klasycznej, obowiązującej współcześnie. Są one wzorowane również na doskonałych proporcjach antycznych, zwłaszcza kanonie Praksytelesa. Rzeźbiarz ten stworzył kanon (1:8) proporcji ciała ludzkiego, dający w efekcie figury smukłe, lekkie.

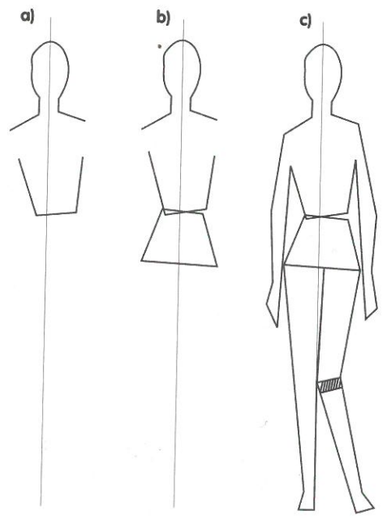
Z wzorców antycznych przydatny do zastosowania w rysunkach odzieżowych jest także wzorzec **konrapostu**, tj. poza, w której masa ciała spoczywa na jednej nodze (rys. 4.13). Daje on możliwość uzyskania efektu minimalnego ruchu, dynamiki. Rysunek postaci w kontrapoście pozwala zaprezentować sposób układania się ubioru na figurze.

Aby narysować postać w kontrapoście należy:

- narysować linię środkową (pion postaci) i wrysować głowę wraz z szyją tak, by środek szyi znajdował się na tej linii (rys. 4.14a);
- linie talii i bioder narysować ukośnie, uniesione w jednym kierunku (nie mają tu zastosowania skróty perspektywiczne, gdyż postać jest oglądana frontalnie); następnie wrysować odpowiednio upozowany tułów wraz z głową (rys. 4.14b);
- na linii środkowej oprzeć nogę, na której spoczywa masa ciała, a następnie narysować kostkę tej nogi;
- rysunek drugiej nogi oraz rąk wykonać w ustawieniu dowolnym (rys. 4.14c).

Na rysunku modelowym na sylwetce powinno się szczegółowo prezentować fason (detale – kieszenie, cięcie, stębnówki itp.) oraz zawsze obok rysunku odzieży, oglądanej z przodu, należy zamieścić mniejszy rysunek tyłu. Rysunki te powinny

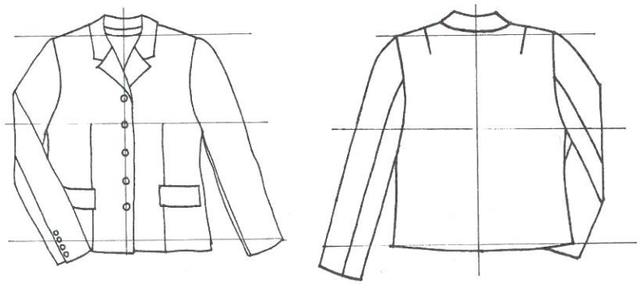
4.13. Zastosowanie kontrapostu widoczne na rysunku rzeźby Venus z Milo



4.14. Sposób rysowania sylwetki w pozie kontrapostu: a) narysowanie linii środkowej, wrysowanie głowy i szyi, b) narysowanie linii talii i bioder, c) narysowanie nóg

Kanon (z gr. wzorzec) – miara, reguła zalecająca pewne rozwiązanie formy dzieła plastycznego za pomocą wzorów, przepisów, wyznaczników liczbowych, określająca np. schemat kompozycyjny, proporcje, sposób wykonania.

Kontrapost (wł. *contraporre* – przeciwstawiać) – postawa, w której masa ciała postaci stojącej jest wsparta na jednej nodze, ze zrównoważeniem przez odpowiednie nachylenie tułowia i ugięcie drugiej nogi.



4.15. Rysunek modelowy „w rozłożeniu na płasko"

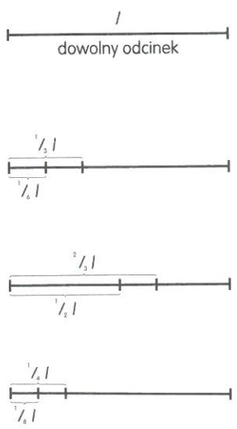
być czytelne, przejrzyste i szczegółowe. Każdy rysujący może wypracować własny styl kreski, linii, zgodnie ze swoim temperamentem.

Rysunek modelowy „w rozłożeniu na płasko" służy do przedstawienia modelu odzieży bez sylwetki, przy czym odzież jest prezentowana z przodu oraz z tyłu (rys. 4.15).

Aby wykonać taki rysunek należy:

- zacząć od narysowania linii środkowej;
- następnie zakomponować rysunek i zaznaczyć jego wysokość na linii środkowej;
- ocenić proporcje wzrokowo i, stosując wielkości porównawcze, narysować linie poziome (linię ramion, dekoltu, podkroju pachy, gorsu, talii, bioder, długości itp.);
- na liniach tych zaznaczyć odcinki szerokości, stosując również miary porównawcze;
- zaznaczyć konturem zarys kształtu;
- proporcje wszelkich detali (kieszeni, patek, linii cięć) ocenić wzrokowo i narysować je;
- we właściwym miejscu umieścić kieszenie, linię zapięcia (ich wielkości porównywać z wielkościami innych elementów).

Przyjęto zasadę, że jeden rękaw, np. bluzki, w rysunku modelowym „na płasko" przedstawia się w zgięciu na linii łokcia. Tego typu rysunki stosuje się w żurnalach użytkowych, zawierających wykroje odzieży i ich opisy, np. „Burda".



Schematy sylwetek: kobiecej, dziecięcej, męskiej

Rysunki modeli odzieżowych na sylwetce można wykonywać z wykorzystaniem odpowiedniego schematu. Odrysowuje się wówczas schemat sylwetki i nadaje mu odpowiedni kształt. Metodę tę poleca się tym, którzy mają trudności z wzrokową oceną proporcji figury ludzkiej. Schematy sylwetki kobiecej i męskiej są oparte na kanonie proporcji 1:8 (tzn. wielkość głowy stanowi $1/8$ wysokości ciała), schemat sylwetki dziecięcej zaś na proporcji 1:6. Proporcje dziecka są zmienne, w zależności od wieku:

- kanon proporcji dziecka rocznego, to 1:4,
- kanon proporcji dziecka w wieku 6 lat, to 1:6,
- kanon proporcji dziecka w wieku 7 lat, to 1:7.

Instrukcja wykonania schematu sylwetki kobiecej

Do zbudowania schematu potrzebny jest odcinek *l*, dowolnej długości; cała sylwetka ma wysokość $8 \times l$. Długość odcinka podstawowego *l* służy do budowania innych miar, np. $1/2l$; $1/3l$, $2/3l$, $1/6l$.

W celu wykonania schematu sylwetki kobiecej (rys. 4.16a) należy:

- narysować pionową linię środkową (oś symetrii) i zaznaczyć na niej 8 odcinków równych *l*;
- przez zaznaczane punkty przeprowadzić linie poziome, które stworzą pola od I do VIII; pola te należy odpowiednio oznaczyć;
- w polu I zaznaczyć na obu liniach poziomych odcinki równe $1/3l$ z obu stron osi symetrii; zbudować prostokąt i wpisać w niego owalny kształt głowy;
- pole II podzielić poziomo na połowy; na linii podziału zaznaczyć po obu stronach osi symetrii odcinki równe $2/3$ (linia ramion);
- górną połowę pola II podzielić jeszcze raz na pół i zaznaczyć miejsce podziału punktem na osi symetrii; połączyć ten punkt z punktami ramion;
- szyję zaznaczyć, odmierzając po $1/6l$ z obu stron osi symetrii (od podstawy głowy do zarysu ramion);
- na dolnej linii pola III zaznaczyć po obu stronach osi symetrii odcinki równe $1/3l$ (linia talii);
- na dolnej linii pola IV zaznaczyć po obu stronach osi symetrii odcinki równe $2/3l$ (linia bioder); połączyć punkty bioder z punktami talii;
- na dolnej linii pola VIII zaznaczyć po obu stronach osi symetrii odcinki równe $1/3l$ (linia stóp);
- w polu VIII zaznaczyć linię poziomą na wysokości $1/3l$, mierząc od dołu pola VIII; odmierzyć na wyznaczonej linii odcinki równe $1/4l$ po obu stronach osi symetrii (linia kostek);
- połączyć punkty kostek z punktami stóp; punkty kostek połączyć z punktami bioder;
- w przecięciu dolnej linii pola II i linii tułowia (boki) znajdują się punkty pach; poprowadzić od nich linie wewnętrzne rąk, sięgające do wysokości $1/4l$ od dołu pola V; tę wysokość można zaznaczyć linią poziomą, linie wewnętrzne rąk nie mogą stykać się z sylwetką; obowiązuje minimalna odległość od bioder (na linii bioder), np. 2 mm;
- linie zewnętrzne rąk „budują" ich kształt; na linii talii wyznaczyć szerokości rąk w łokciu, odmierzając odcinek równy $1/4l$ od wewnętrznych linii rąk;
- na linii bioder zaznaczyć szerokości rąk w nadgarstku, odmierzając odcinek równy $1/8l$ od wewnętrznej strony ręki;
- w polu V wykonać rysunek dłoni (kształt trapezu).

Instrukcja wykonania schematu sylwetki męskiej

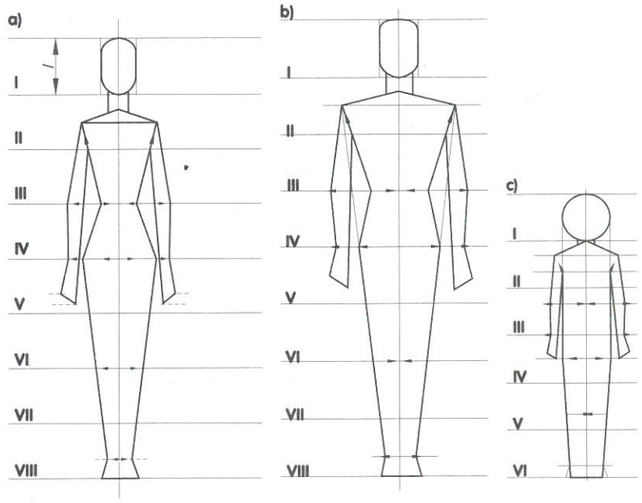
W celu wykonania schematu sylwetki męskiej (rys. 4.16b) należy:

- narysować linię pionową (oś symetrii) i zaznaczyć na niej 8 odcinków – równych *l*; przeprowadzić przez nie linie poziome i oznaczyć pola od I do VIII;
- na górnej i dolnej linii pola I odmierzyć odcinki równe $1/3l$ z obu stron osi symetrii; połączyć punkty i zbudować prostokąt; wpisać kształt głowy, nadając jej kształt zgeometryzowany;
- pole II podzielić poziomo na połowy; na wyznaczonej linii odmierzyć odcinki równe wielkości głowy z obu stron osi symetrii (linia ramion);
- górną część II pola podzielić na pół i oznaczyć to miejsce punktem na osi symetrii; punkt ten połączyć z punktami ramion;
- szyję zaznaczyć, odmierzając odcinek równy $1/4l$ z obu stron osi symetrii (od podstawy głowy do zarysu ramion);
- w polu VIII, na jego dolnej linii, zaznaczyć odcinki równe $1/4l$ po obu stronach osi symetrii; wyznaczone punkty połączyć z punktami ramion;
- na dolnej linii pola III zaznaczyć odcinki równe $1/2l$, po obu stronach osi symetrii (linia talii);
- biodra znajdują się na dolnej linii pola IV; ich szerokość jest wyznaczona linią łączącą punkty nóg pola VIII z punktami ramion pola II;
- punkty talii połączyć z punktami ramion oraz punktami bioder;
- punkty pach znajdują się w miejscu przecięcia linii tułowia z dolną linią pola II;
- linie wewnętrzne rąk sięgają od punktów pach do linii pola V, odmierzonej odcinkiem $1/4l$ od dołu pola V; linie te nie mogą się stykać z punktami bioder; powinny być oddalone minimalnie, np. 2 mm, od punktów bioder;
- na linii talii odmierzyć odcinki równe $1/3l$ od linii wewnętrznej ręki (punkty łokcia); na linii bioder odmierzyć $1/4l$ od linii wewnętrznej ręki (punkty nadgarstka); połączyć punkty nadgarstka z punktami łokci, a punkty łokci z punktami ramion;
- dłonie narysować w kształcie trapezu;
- na dolnej linii pola VIII zaznaczyć linię poziomą (linia kostek); ich szerokość określa linia wyznaczona wcześniej, łącząca punkty pola VIII z punktami ramion; punkty kostek należy połączyć z punktami stóp;
- linia środkowa, wyznaczająca długość nóg, sięga od linii bioder do dolnej linii pola VIII.

Instrukcja wykonania schematu sylwetki dziecięcej

W celu wykonania schematu sylwetki dziecięcej (rys. 4.16c) należy:

- narysować linię pionową (oś symetrii) i zaznaczyć na niej 6 odcinków długości *l*; przez zaznaczone punkty przeprowadzić linie poziome; wyznaczone pola oznaczyć cyframi od I do VI;
- na obu liniach pola I zaznaczyć odcinki równe $1/2l$ z dwóch stron osi symetrii; zbudować kwadrat i wpisać w niego okrągły kształt głowy; pole II podzielić poziomo na trzy równe części; na pierwszej górnej linii podziału ($1/3l$ od góry) odmierzyć odcinki równe $2/3l$ z obu stron osi symetrii (punkty ramion);
- połączyć punkty ramion z punktem podstawy głowy na osi symetrii;
- narysować linie pionowe styczne do głowy, sięgające do połowy pola IV;
- na drugiej od góry, wyznaczonej poziomo linii pola II, znajdują się punkty pach; powstają one z przecięcia linii tułowia i drugiej, wyznaczonej wcześniej, linii poziomej pola II;
- od punktów pach poprowadzić linie wewnętrzne rąk, sięgające do wyznaczonej wcześniej linii połowy pola IV;
- linia łokci w polu III jest odległa o $1/3l$ od górnej linii pola III;
- łokieć znajduje się na linii talii w odległości $1/6l$ od linii wewnętrznej ręki; nadgarstki zaś w niewielkiej odległości od linii wewnętrznej ręki; punkty łokci połączyć z punktami ramion i nadgarstka;
- w polu VI zaznaczyć poziomo linię odległą o $1/4l$ od dołu pola VI; na niej zaznaczyć szerokość kostek, odmierzając $1/4l$ z obu stron osi symetrii;
- szerokość stóp zaznaczyć na dolnej linii pola VIII, odmierzając $1/3l$ z dwóch stron osi symetrii;
- połączyć punkty kostek z punktami stóp i punktami bioder.



4.16. Schematy sylwetek: a) kobiecej, b) męskiej, c) dziecięcej

4.17. Rysunek modelowy na podstawie ilustracji

Stosowanie schematów sylwetek w rysunkach modelowych i żurnalowych, efekty ruchu

Rysunki modelowe i żurnalowe można wykonać, stosując odpowiednio przygotowany schemat. W tym celu należy na odpowiednio sztywnym kartonie wykreślić linie, zarysowujące sylwetkę ludzką (kobiecą, męską, dziecięcą), zgodnie z instrukcją. Następnie wyciąć schemat i ponacinać go w miejscach „ruchowych", zaznaczonych na rysunku 4.16 strzałkami (szyja, pachy, talia, łokcie, nadgarstki, kolana, kostki) – strzałki wskazują na kierunek cięcia. Należy przecinać ostrożnie, by nie uszkodzić schematu. Schematowi sylwetki trzeba nadać właściwy kształt, wydobywając cechy figury kobiecej, męskiej lub dziecięcej.

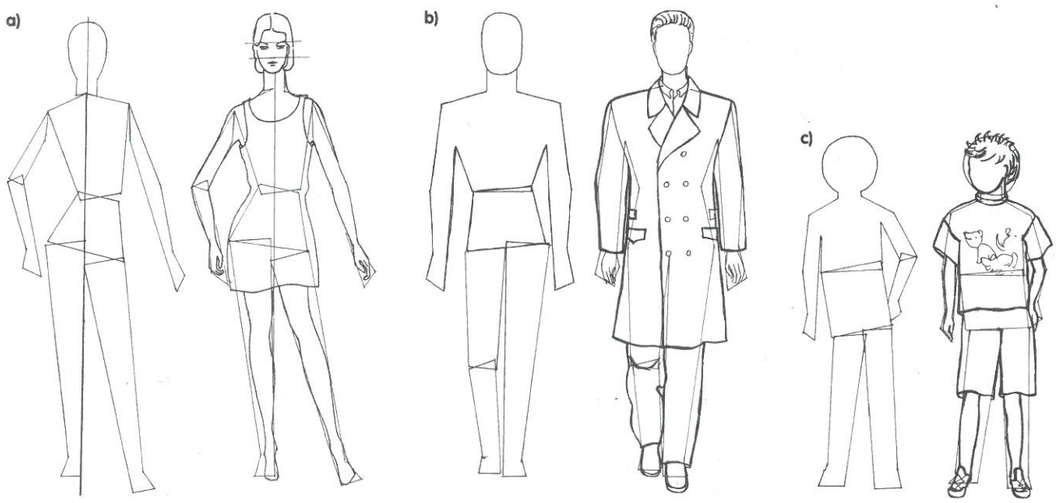
Uzyskany w ten sposób schemat obrysowuje się lekko ołówkiem; najpierw tułów z głową, potem ręce, a na końcu nogi. Najprościej rysuje się sylwetkę w pozie frontalnej. Aby uzyskać efekt ruchu, trzeba zastosować dowolną pozę:

– według pozującego modelu,
– według obrazu zapamiętanego,
– na podstawie ilustracji (rys. 4.17).

Korzystna jest poza kontrapostu, która mimo swojej statyki daje minimalny efekt dynamizmu, ruchu. Ponadto dobrze uwidacznia sposób układania się ubioru na sylwetce oraz załamania materiału odzieżowego.

Wykonując **rysunek sylwetki ludzkiej na schemacie w pozie kontrapostu** (rys. 4.18) należy:

- odrysować tułów w odpowiednim ustawieniu (uniesiony lub prosty);



4.18. Powstawanie rysunków na schemacie sylwetki: a) kobiecej, b) męskiej, c) dziecięcej

- odrysować biodra uniesione w dowolną stronę;
- odrysować kształt głowy z szyją;
- poprowadzić linię pionową, prostopadłą do podstawy kartki, przechodzącą przez środek szyi;
- odrysować nogę, na której spoczywa masa ciała (odpowiada uniesionemu biodru), tak by kostka tej nogi znalazła się na wyznaczonej linii pionu; jest to warunek, by poza w ruchu dawała efekt dobrego, stabilnego usytuowania na podstawie, a sylwetka pozornie „nie leciała" w jedną stronę;
- drugą nogę można odrysować w dowolnym ustawieniu, podobnie jak rysunek rąk.

Nadając kształt sylwetce ludzkiej należy pamiętać o jej odpowiednim wymodelowaniu. Zgodnie z zaobserwowaną budową muskulatury ludzkiej trzeba w pewnych partiach schemat:

- poszerzyć – np. mięśnie ramion, przedramiona, talię i tułów,
- zwęzić – w partii nóg, okolicy przedramienia, nadgarstka,
- zaokrąglić – w partiach szyi,
- zwrócić szczególną uwagę na miękkie ukształtowanie linii nóg.

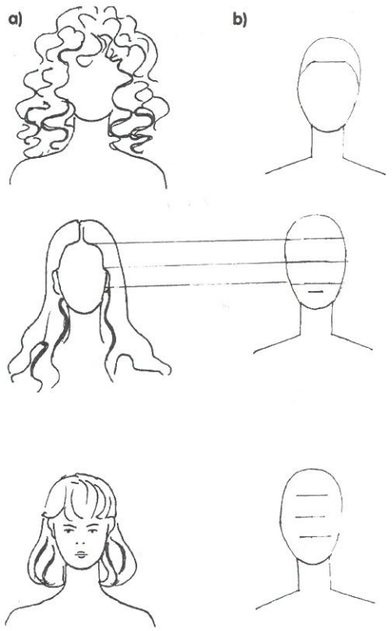
Należy również nadać właściwy kształt głowie, rysując włosy (rys. 4.19a), kształt twarzy oraz jej rysy (oczy, usta; rys. 4.19b):

- twarz musi być mniejsza i węższa niż schematyczny owal głowy (twarz dorosłego człowieka zajmuje ok. $\frac{3}{4}$ wysokości głowy, $\frac{1}{4}$ zaś stanowią włosy);
- twarz podzielić na trzy części:
  – I część – od linii nasady włosów do linii brwi,
  – II część – od linii brwi do linii nosa,
  – III część – od linii nosa do krawędzi brody;
- linię ust umieścić w odległości $\frac{2}{3}$ od dolnej linii twarzy;
- oczy i usta rysować syntetycznie, bez zbędnych szczegółów.

Rysunki modelowe i żurnalowe nie są portretami. Ukazuje się na nich modny indywidualizm twarzy, bez rzęs, barwy tęczówki itp.

Kreska na rysunku włosów powinna być dostosowana do faktury i sposobów ich układania się:

- włosy długie proste rysuje się linie ciągłą, wąską;
- włosy faliste rysuje się linią miękką, falującą;
- włosy sterczące, krótkie rysuje się kreskami w różnych kierunkach;
- włosy kręcone rysuje się liniami spiralnymi, falistymi, lekkimi.



4.19. Sposób rysowania: a) włosów, b) zarysu twarzy

Zagadnienia kontrolne

1. Wyjaśnij różnicę między szkicem a rysunkiem studyjnym.
2. Podziel rodzaje rysunków ze względu na zastosowane środki wyrazu artystycznego.
3. Wymień materiały rysunkowe – narzędzia i podłoża.
4. Podaj podział rysunków ze względu na koncepcję i źródło pomysłów.
5. Objaśnij zasadę „wizowania" w rysunku odręcznym.
6. Wyjaśnij istotę rysunku perspektywicznego.
7. Wykaż znaczenie perspektywy zbieżnej w rysunkach figury ludzkiej i różnych form odzieży.
8. Podaj elementy perspektywy zbieżnej.
9. Przedstaw współczesny kanon figury klasycznej, oparty na proporcjach antycznych.
10. Wyjaśnij pojęcie „kontrapost" i wykaż jego zastosowanie w rysunkach figury ludzkiej.
11. Wyjaśnij do czego służy rysunek modelowy.
12. Wymień rodzaje rysunków modelowych.
13. Przedstaw zasady wykonania rysunku modelowego: a) na sylwetce, b) w rozłożeniu na płasko.
14. Objaśnij sposób rysowania figury ludzkiej o właściwych proporcjach, bez stosowania schematu.
15. Wykaż różnice proporcji w budowie figur: a) kobiecej, b) męskiej, c) dziecięcej.

Rozdział 5

Kolorystyka – tajemnice barw i zastosowań kolorystycznych w ubiorze

Znaczenie koloru w odzieżownictwie

Barwa jest nieodłącznym elementem postrzegania świata. Przyroda jest postrzegana poprzez barwy żywiołów, flory, fauny, materii nieożywionej. Kolory towarzyszą wszelkim wytworom ludzkim od architektury, poprzez wnętrza, przedmioty codziennego użytku, po ubiory i sztukę. Funkcjonują też jako symbole w podświadomości zbiorowej (czystość, zazdrość, walka, wieczność), znaki kulturowo-społeczne (mundury, flagi, herby), nośniki obyczajowości (ślub, żałoba, chrzest).

Przyroda jest najdoskonalszym i najbogatszym źródłem barw oraz informacji o nich. Według najnowszych badań neurofizjologicznych i założeń teoretycznych człowiek jest zdolny dostrzec 250 odcieni barw czystych, 17000 barw mieszanych oraz 300 szarości, między bielą a czernią. Zdolność ta zależy od poziomu czułości i wrażliwości aparatu wzroku (oka).

- Systemy barw:
  CIE – naukowo opracowany system barw przez Międzynarodową Komisję Oświetleń;
  Munsella – nowa propozycja budowy bryły barw;
  Hickethier – zawiera 999 barw oznaczonych cyfrowo.

Barwa jest istotną cechą ubioru, postrzeganą wcześniej niż kształt, zarys, szczegóły fasonu, rodzaj materiału. Praca związana z odzieżownictwem wymaga wiedzy o istocie barwy, oddziaływaniach kolorów, a także sposobach określania nazw kolorów. Na potrzeby techniczno-przemysłowe (technologiczne) opracowano różne katalogi, atlasy z nazwami barw (np. karta barw TGL Farbenkarte). Zastosowano numerację tonów barw, która jest niezbędna w pracy, np. projektantów wyrobów technicznych (samochody, meble, tkaniny). W przemysłach poligraficznym i tekstylnym korzysta się z atlasów, obejmujących kilka tysięcy oznaczeń barw.

Dobór kolorystyczny materiału do modelu odzieżowego (zgodnie z fachową numeracją) należy wyłącznie do projektanta, który musi orientować się w obowiązujących trendach kolorystycznych. W czasopismach, żurnalach użytkowych i specjalistycznych używa się specyficznego nazewnictwa kolorów; są to określenia potoczne, ułatwiające kojarzenie i przyspieszające zapamiętywanie nowości. Rzadko funkcjonują w nich nazwy barw podstawowych i złożonych, jak np. czerwony, fioletowy, biały, czarny, niebieski, zielony, żółty, pomarańczowy. Najczęściej używa się określeń pochodzących bezpośrednio od nazw **barwników substancjalnych** (ultramaryna, cynober, ugier, róż wenecki, purpura, zieleń chromowa itp.). Zdarzają się też nazwy–skojarzenia, nawiązujące do świata roślin, jak zieleń mchu, zieleń pistacjowa, fuksja, morelowy, żółty cytrynowy, łososiowy, cyklamen, oliwkowy, czerwień makowa, brzoskwiniowy, marchwiowy. Niekiedy stosuje się skojarzenia swobodne, niemal poetyckie, typu śnieżna biel, morska bryza, lodowy błękit, błękit morski. Używa się także nazw kamieni szlachetnych i półszlachetnych, np. szmaragd, szafir, lazur, ametyst, koral, turkus, topaz, rubin. Lista nazw kolorów kojarzonych ze światem przyrody wydaje się niewyczerpana, np. kolor kości słoniowej, biel ecru, khaki, zieleń wiosenna, piasek.

Barwniki substancjalne – substancje barwne uzyskiwane naturalnie lub sztucznie, rozpuszczalne w wodzie i oleju; mają właściwości zabarwiania innych ciał; służą także do wytwarzania pigmentów, zwanych barwnikami malarskimi.

Oprócz określeń związanych z przyrodą, występują też nazwy produktów żywnościowych, takie jak: kakao, kogel-mogel, kawa z mlekiem, czekolada, musztardowy, cynamonowy, barwy cukierkowe (bardzo delikatne, przezroczyste, „słodkie").

Nie tylko w odzieżownictwie, ale także w zagadnieniach dotyczących urody, używa się nazw tonacji–trendów, np. barwy ekologiczne (kamieni, traw, drzew, piasków), barwy ochronne (roślin – zielenie, brązy, beże).

Psychologiczne i fizjologiczne działanie barw

Badania naukowe (J.W. Goethe) dowiodły, że barwy mają określony sposób i zakres oddziaływania na emocje człowieka (wpływ psychologiczny) oraz na organizm i jego funkcje (wpływ fizjologiczny).

- J. W. Goethe (1749-1832) – wybitny myśliciel, poeta, uczony; stworzył układ barw na układzie koła, wyróżnił barwy dopełniające. Stworzył podstawy do badań nad psychofizjologicznym znaczeniem barw.

W symbolach i skojarzeniach barwy funkcjonują od tysiącleci (tab. 5.1). Nauka potwierdziła prawdziwość tych skojarzeń, owocując nową dziedziną leczenia psychiki – **chromoterapią**.

Chromoterapia (od słowa *chromos* – barwny) – leczenie barwą.

Barwa jako energia, występująca w postaci wibracji, wywiera wpływ na ciało, stan umysłu i emocje (tab. 5.2).

- I. Newton – w 1728 r. stworzył „Nową teorię światła i blasku"; dokonał rozszczepienia światła w pryzmacie na 7 barw widma.

Znajomość tych zagadnień ma szczególne znaczenie w projektowaniu ubiorów przeznaczonych dla określonych grup zawodowych (lekarzy, żywieniowców, terapeutów) oraz ubiorów na specjalne okazje (estradowe, ślubne, wieczorowe itp.). Symbolika barw i ich chromatyczność mają znaczenie, np. w sygnalizacji, a więc w ubiorach roboczych różnych służb, jak drogowcy, techniczna obsługa mediów itp.

- Symbolika kolorów – systemy: Mella, Huths, Zeugner, Sun, Morgan, Weyssenhoff, Lüscher.

Systematyka barw (tęczowe, podstawowe, pochodne, dopełniające, pokrewne, neutralne, brązowe, lokalne)

Barwą nazywa się rodzaj promieniowania elektromagnetycznego, działającego na oko ludzkie.

Barwę można rozpatrywać jako:

- cechę światła (promieniowanie), która jest wynikiem widzialnego pasma promieniowania elektromagnetycznego; powstaje wskutek rozszczepienia światła białego na barwy widma (zjawisko tęczy);
- cechę powierzchni przedmiotu, która zależy od barwy światła i cech przedmiotu (odbijanie lub pochłanianie światła), barwy otoczenia;
- cechę barwnika (farby i inne materiały malarskie), która zależy od składu barwników w zawiesinie spoiwa.

W celu usystematyzowania wypracowano wiele modeli układu barw. Były to modele przestrzenne, np. w kształcie kuli, stożka, piramidy, oraz najczęściej stosowane modele płaskie – koła barw. Koło barw jest układem bardzo uproszczonym. Przedstawia się na nim barwy tęczowe proste o jednakowym nasyceniu, nie uwzględniając stref światła (bieli) oraz cienia (czerni).

Najprostszy schemat stanowi koło 6 barw tęczowych (chromatycznych; rys. 5.1a): fioletowa, niebieska, zielona, żółta, pomarańczowa, czerwona. Między 6 barwami tęczowymi można wyróżnić jeszcze 12 barw, powstałych ze zmieszania barw sąsiednich (rys. 5.1b): fioletowoniebieską, niebieskofioletową, niebieskozieloną, zielononiebieską, zielonożółtą, żółtozieloną, żółtopomarańczową, pomarańczowożółtą, pomarańczowoczerwoną, czerwonopomarańczową, czerwonofioletową, fioletowoczerwoną.

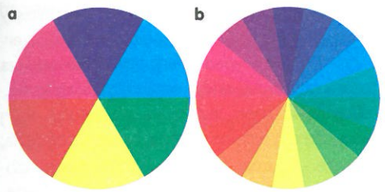
Barwy podstawowe to: niebieska, żółta, czerwona. Łącząc je ze sobą uzyskuje się barwy

Tabela 5.1. Symbolika kolorów

Kolor	Przypisywana wartość symboliczna
Biały	wiara, czystość, cnota, pokój, wieczność, niepokalaność, miłosierdzie; w Azji – żałoba, nirwana
Szary	ubóstwo, nędza, obojętność, ucieczka, ostrożność, pasywność, skrytość, kontemplacja, oczyszczenie
Żółty	boskość, sława (złoty), zazdrość, zdrada
Pomarańczowy	radość, władza, pycha
Czerwony	agresja, witalność, namiętność, walka, miłość, męczeństwo, rewolucja, nietolerancja
Fioletowy	duchowość, wyniosłość, magiczność, godność
Różowy	przyjaźń, wrażliwość, empatia (wsparcie emocjonalne)
Brązowy	władza, oszczędność, surowość, dojrzałość
Granatowy	ponadzmysłowość, podróże, wiedza, tęsknota
Niebieski	wieczność, macierzyństwo, sen, bezpieczeństwo, spokój
Błękitny	uduchowienie, wiara w siebie, wiara w Boga i siły niebieskie
Zielony	nadzieja, odpoczynek, świeżość, młodość, wytrwałość
Czarny	śmierć, złe moce, rezygnacja

Tabela 5.2. Charakterystyka właściwości kolorów i ich związki z funkcjonowaniem organizmu człowieka

Kolor	Właściwości kolorów i związki z funkcjonowaniem organizmu
Czerwień	energia cieplna – pobudza do aktywności, stanowi źródło i moc energii seksualnej światło czerwone – podnosi ciśnienie krwi, rozszerza naczynia krwionośne, spowalnia gojenie się ran
Pomarańcz	energia cieplna – pobudza do aktywności fizycznej, pobudza lub hamuje procesy trawienia
Żółć	lekko ciepły, pobudza trzustkę i wątrobę
Zieleń	energetycznie korzystnie wpływa na pracę serca, odzwierciedla życie emocjonalne, stosunek do ludzi, przyrody
Błękit	energetycznie odpowiada okolicy gardła, strun głosowych, tchawicy, tarczycy, ujawnia się w pedanterii, wyciszeniu emocjonalnym
Indygo	daje zdolność przechwytywania energii kosmicznej, ujawnia się mocą uzdrowicielską, empatią
Fiolet	energetycznie odpowiada okolicy ciemienia, stymuluje wrażliwość, wywołuje potrzebę ekspresji



5.1. Koło barw: a) złożone z 6 barw, b) złożone z 18 barw

pochodne, tj. zieloną (niebieska + żółta), fioletową (czerwona + niebieska) i pomarańczową (czerwona + żółta).

Barwy dopełniające do barw podstawowych występują w kole barw w parach naprzeciwko siebie:

- dla barwy fioletowej (złożonej z czerwonej i niebieskiej) barwą dopełniającą jest barwa żółta;
- dla barwy pomarańczowej (złożonej z czerwonej i żółtej) barwą dopełniającą jest barwa niebieska;
- dla barwy zielonej (złożonej z niebieskiej i żółtej) barwą dopełniającą jest barwa czerwona.

Barwy dopełniające, występujące obok siebie, powodują zjawisko **powidoków**. Barwy dopełniające, zmieszane ze sobą w różnych proporcjach, dają odcienie złożone złamane (rys. 5.2), natomiast zmieszane w ilościach identycznych – dają odcienie szarości. Również zmieszanie wszystkich barw podstawowych pozwala uzyskać odcienie szarości.

Powidok – wrażenie wzrokowe, trwające jakiś czas po ustaniu bodźca.

Wśród barw tęczowych wyróżnia się również barwy pokrewne, takie jak:

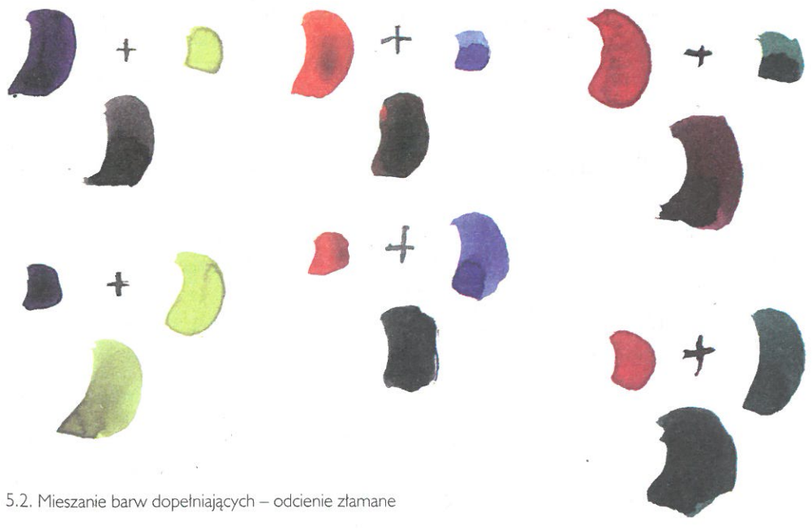
– barwa fioletowa (czerwony + niebieski), pomarańczowa (czerwony + żółty), czerwona,

– barwa fioletowa (czerwony + niebieski), zielona (żółty + niebieski), niebieska.

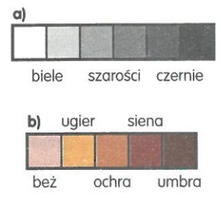
O pokrewieństwie barw w grupie pierwszej decyduje zawartość barwy czerwonej, w grupie drugiej – zawartość barwy niebieskiej.

Oprócz barw tęczowych, w przyrodzie występują barwy neutralne (achromatyczne), obojętne. Należą do nich biel, szarość i czerń (rys. 5.3a).

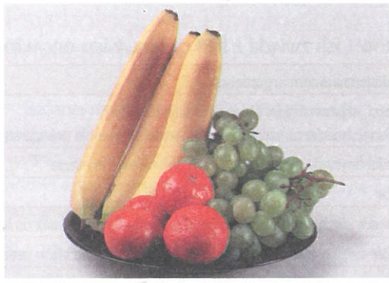
Kolejną, trzecią grupę barw, nie mieszczących się w systemie chromatycznym barw tęczy, stanowią **barwy brązowe** (rys. 5.3b) – ziemie (ugry, umbry, sjeny).



5.2. Mieszanie barw dopełniających – odcienie złamane

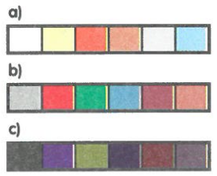


5.3. Barwy: a) neutralne, b) brązowe



5.4. Barwy lokalne: żółty – bananowy, zielony – dojrzałe winogrona, oranż – mandarynkowy, pomarańczowy

Pewne kolory, niezależnie od stosowanych systemów, są traktowane jako cechy stałe przedmiotów i funkcjonują jako **kolory lokalne** (rys. 5.4), autonomiczne, niezależne od okoliczności, np. czerwień (kolor krwi, pomidora), zieleń (kolor mchu, groszku), błękit (kolor nieba), żółć (banany).



5.5. Jasność barw: a) jasnych, b) średnich, c) ciemnych

Cechy barw

Klasyfikacja barw na podstawie ich cech

Każda barwa ma określone cechy. Podstawową cechą jest **barwność** (chromatyczność) – inaczej ton, który odróżnia ją od barwy szarej i innych barw. Ze względu na tę cechę barwy dzieli się na: czerwone, zielone, żółte, szare, czarne, białe, fioletowe, pomarańczowe, brązowe i wszelkie ich odcienie.

Jasność (walor barw) to cecha, według której rozróżnia się barwy jasne, średnie i ciemne (rys. 5.5). Stopień jasności oznacza się na skali szarości danej barwy.

W wypadku farb określoną jasność uzyskuje się albo przez dodanie bieli – barwy pastelowe; albo przez dodanie szarości i czerni – ściemnianie.

Wśród różnych grup barw wyróżnia się barwy:

- jasne – żółta i pomarańczowa (barwy tęczowe), biel (barwy neutralne), barwy pastelowe;
- średnie – czerwona i zielona (barwy tęczowe), szarość (barwy neutralne), barwy złamane;
- ciemne – niebieska i fioletowa (barwy tęczowe), czerń (barwy neutralne), barwy zgaszone.

Nasycenie jest to miara odmienności barwy od innych barw tego samego tonu i jasności, inaczej stopień intensywności barwy (najsilniejszy lub najsłabszy bez domieszki bieli, szarości, czerni; rys. 5.6). W wypadku farb nasycenie oznacza stopień zagęszczenia lub rozrzedzenia barwnika.

Czystość barw jest miarą zawartości obcej barwy. Ze względu na czystość barwy dzieli się na:

- czyste – barwy tęczowe podstawowe i pochodne o różnym nasyceniu oraz barwy pastelowe (rys. 5.7) i biel; barwy pastelowe powstają przez zmieszanie barw tęczowych z bielą;
- złamane (rys. 5.8), powstające ze zmieszania barw tęczowych z szarością oraz przez łączenie przeciwstawnych barw tęczowych lub barw zasadniczych;
- zgaszone (rys. 5.9), powstające przez zmieszanie barw tęczowych z czernią.

Podział barw ze względu na czystość przedstawiono w tabeli 5.3.

Temperatura barw to stopień ciepłoty lub chłodu barwy, mierzony zawartością barwy niebieskiej bądź zielonej, fioletowej, porównywany do wody, lub pomarańczowej, czerwonej bądź żółtej, porównywany do ognia, słońca.

Tabela 5.3. Podział barw ze względu na czystość

Barwa tęczowa podstawowa lub pochodna	Zgaszona	Złamana	Tęczowa silnie nasycona	Tęczowa słabo nasycona	Pastelowa
Żółta	żółta z czarną (khaki)	żółta z szarą (jasnooliwkowa)	żółta żółtopomarańczowa żółtozielona (cytryna)	słomkowa	żółta z białą (bananowa)
Pomarańczowa	pomarańczowa z czarną (umbra)	pomarańczowa z szarą (brzoskwiniowa)	pomarańczowa pomarańczowożółta pomarańczowoczerwona (cynober)	jasnopomarańczowa	pomarańczowa z białą (morelowa)
Czerwona	czerwona z czarną (bordowa)	czerwona z szarą (czerwień wiśniowa)	czerwona czerwonofioletowa (amarant) czerwonopomarańczowa (cegła)	jasnoczerwona (karmin, arbuz)	czerwona z białą (różowa)
Fioletowa	fioletowa z czarną (śliwkowa)	fioletowoszara (wrzosowa)	fioletowa fioletowoniebieska (indygo) fioletowoczerwona (purpura)	jasnofioletowa	fioletowa z białą (liliowa)
Niebieska	niebieska z czarną (granatowa)	niebieska z szarą (ciemnoniebieska – błękit nocy)	niebieska niebieskozielona (lazur) niebieskofioletowa (kobalt)	jasnoniebieska (lazurowa)	niebieska z białą (błękitna)
Zielona	zielona z czarną (zgniła zieleń)	zielona z szarą (zieleń chromowa)	zielona zielonożółta (trawa) zielononiebieska (szmaragd)	jasnozielona (jabłkowa)	zielona z białą (pistacjowa)

5.6. Nasycenie barwnikiem barwy tęczowej: a) słabo nasycona, b) średnio nasycona, c) silnie nasycone, d) bardzo silnie nasycone

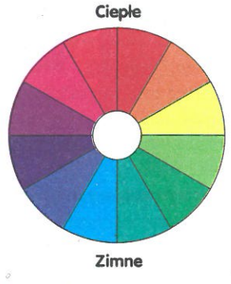
Temperatura nie jest cechą stałą barwy, lecz zależy m.in. od sąsiedztwa innych barw (rys. 5.10).

Wśród barw tęczowych do ciepłych zalicza się barwy: pomarańczową (najcieplejszą), czerwoną, żółtą, natomiast do zimnych: niebieską (najzimniejszą), zieloną, fioletową. Nawet barwy tęczowe, idealnie czyste i silnie nasycone mają odcienie temperaturowe, ze względu na zawartość barwy sąsiedniej (rys. 5.11), np.:

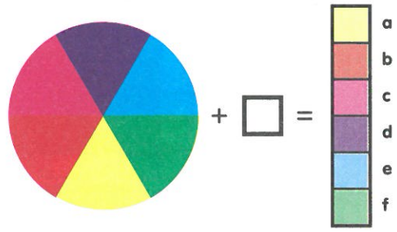
- odcienie fioletowe
  - ciepły – fioletowoczerwony (purpura)
  - zimny – fioletowoniebieski (ultramaryna);
- odcienie niebieskie
  - ciepły – niebieskozielony (lazur)
  - zimny – niebieskofiloetowy (indygo);
- odcienie zielone
  - ciepły – zielonożółty (trawa)
  - zimny – zielononiebieski (szmaragd);
- odcienie żółte
  - ciepły – żółtopomarańczowy (słonecznik)
  - zimny – żółtozielony (cytryna;
- odcienie pomarańczowe
  - gorący – pomarańczowoczerwony (cegła)
  - ciepły – pomarańczowożółty (mandarynka);
- odcienie czerwone
  - gorący – czerwonopomarańczowy (cynober)
  - zimny – czerwonofioletowy (amarant).

Zawartość barwnika niebieskiego lub pomarańczowego decyduje o wrażeniu temperatury także innych barw, np. pastelowych, złamanych, zgaszonych (rys. 5.12).

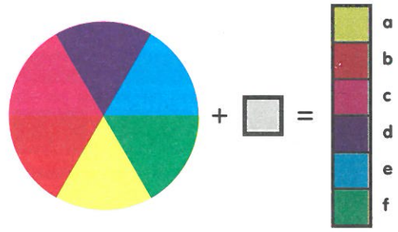
Czerń, szarość oraz biel jako barwy neutralne, pozbawione barwnika chromatycznego, uznaje się za obojętne temperaturowo. Nie powodują też zmiany temperatury innych barw. Jeśli natomiast do bieli doda się odrobinę innej barwy, można zmienić jej ton (barwność), np. biel + żółty = ecru (ciepły odcień) białożółty, a dodając do szarości odrobinę niebieskiego można zmienić ton, uzyskując antracyt (zimny odcień szaroniebieski).



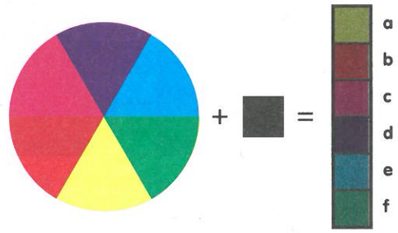
5.10. Układ barw zimnych i ciepłych



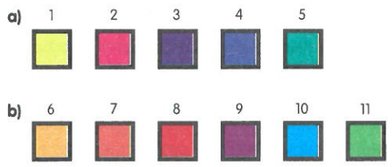
5.7. Barwy tęczowe – czyste. Powstawanie barw pastelowych: a) żółty z białym (bananowy), b) pomarańczowy z białym (morelowy), c) czerwony z białym (różowy), d) fioletowy z białym (liliowy), e) niebieski z białym (błękitny), f) zielony z białym (groszkowy)



5.8. Powstawanie barw złamanych: a) żółty z szarym (oliwka), b) pomarańczowy z szary (brzoskwiniowy), c) czerwony z szarym (wiśniowy), d) fioletowy z szarym (wrzosowy), e) niebieski z szarym (szaroblękitny), f) zielony z szarym (zieleń chromowa)



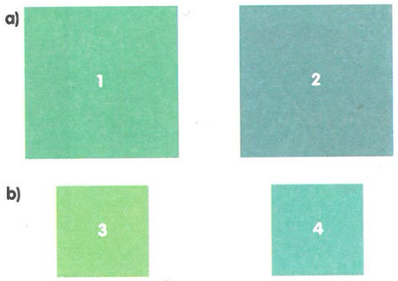
5.9. Powstawanie barw zgaszonych: a) żółty z czarnym (khaki), b) pomarańczowy z czarnym (umbra), c) czerwony z czarnym (bordowy), d) fioletowy z czarnym (śliwkowy), e) niebieski z czarnym (granatowy), f) zielony z czarnym (zgniła zieleń)



5.11. Odcienie temperaturowe barw tęczowych:

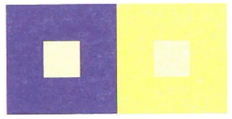
a) zimne
1 – cytrynowy,
2 – amarant,
3 – kobalt,
4 – indygo,
5 – szmaragd

b) ciepłe
6 – słonecznikowy,
7 – mandarynka,
8 – makowy,
9 – purpura,
10 – lazur,
11 – trawa



5.12. Różnice temperatury w odcieniach barwy zielonej:
a) barwy złamane: 1 – ciepła (zieleń mchu), 2 – zimna
b) barwy pastelowe: 3 – ciepła (groszek), 4 – zimna (pistacja)

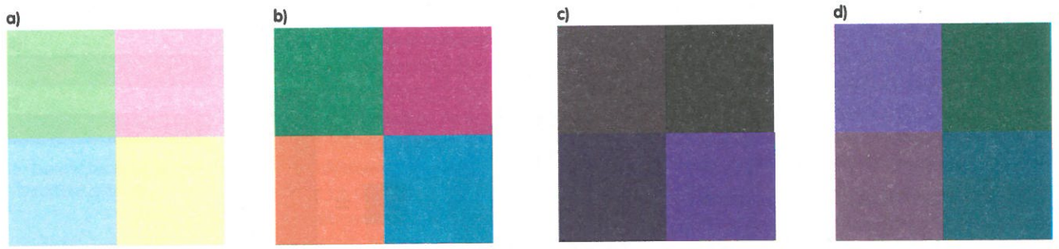
Relatywizm barw



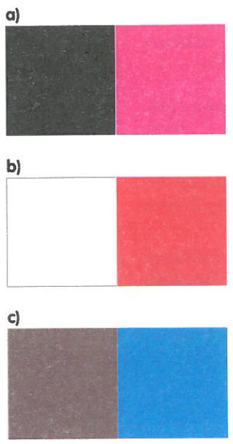
5.13. Relatywizm barw – rozjaśniajace działanie barwy

W procesie postrzegania nie można określić barw za pomocą wartości liczbowych, bezwzględnych. Ta sama barwa może wywoływać różne wrażenia, w zależności od warunków w jakich występuje:

- barwy występujące w zespołach ulegają działaniu barw sąsiadujących, co może wywołać pozorne zmiany ich tonu;



5.14. Oddziaływanie barw na człowieka: a) pogodne, b) żywe, c) przygnębiające, d) poważne



5.15. Wyraz barw: a) czerń – czerwień (żywość), b) biel – oranż (temperatura), c) brąz – szafir (ton)

- barwy silne, o mocnych walorach, jasności, czy nasyceniu oddziałują na barwy słabsze, osłabiając ich jakość (chromatyczność), np. kolor czarny – rozjaśnia kolory sąsiednie (rys. 5.13), biały – przyciemnia;
- bardzo silnie oddziałują na siebie barwy dopełniające, powodując zmianę zabarwienia barw sąsiednich, np. duża płaszczyzna czerwieni „zabarwia" kolor sąsiedni na zasadzie powidoku na zielonkawo, natomiast barwa pomarańczowa daje refleksy niebieskie itp.

Barwy w określony sposób **oddziałują na człowieka** (z psychologicznego punktu widzenia), w zależności od nasycenia, waloru, tonu, temperatury (rys. 5.14):

- barwy jasne (rys. 5.14a) – oddziałują pogodnie (jak światło);
- barwy czyste – rozweselają;
- barwy nasycone (rys. 5.14b) – ożywiają;
- barwy zgaszone (rys. 5.14c) – przygnębiają;
- barwy ciemne (rys. 5.14d) – wprowadzają nastrój powagi (jak ciemność).

Wyraz barw jest zmienny, w zależności od tego, jak są zestawione:

- czerń w zestawieniu z czerwienią podkreśla żywość czerwieni (rys. 5.15a);
- biel w zestawieniu z oranżem podkreśla temperaturę oranżu (rys. 5.15b);
- brąz w zestawieniu z szafirem podkreśla ton szafiru (rys. 5.15c).

Zestawienia kontrastowe i podobne barw

Barwy występują w pewnych związkach. Mogą to być:

– związki barw o wartościach podobnych – monochromatycznych (o wspólnej tonacji – podobieństwo tonów, temperatury, jasności, czystości),
– związki barw o wartościach kontrastowych – przeciwstawnych (kontrast tonu, temperatury, jasności, nasycenia, czystości).

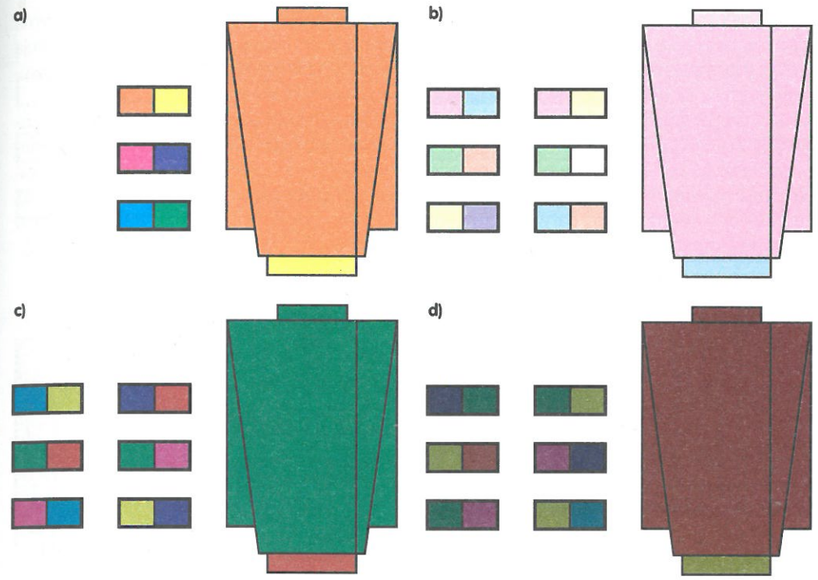
Do **barw podobnych** zalicza się:

- barwy leżące obok siebie na kole barw, w parach (rys. 5.16a): fioletowa i niebieska, niebieska i zielona, niebieska i żółta, żółta i pomarańczowa, pomarańczowa i czerwona, czerwona i fioletowa oraz barwy, występujące między nimi;
- barwy pastelowe (rys. 5.16b) – ze względu na zawartość bieli (podobne jasnością, czystością);
- barwy złamane (rys. 5.16c) – ze względu na zawartość szarości (podobny stopień złamania i wrażenie zszarzenia);
- barwy zgaszone (rys. 5.16d) – ze względu na zawartość czerni i wrażenie zczernienia (podobny stopień zgaszenia).

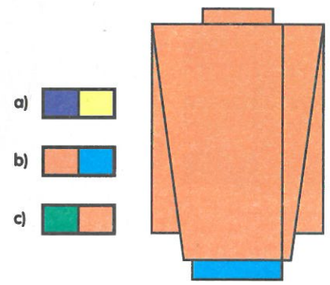
Podobne są też zestawienia tonalne – w obrębie jednej barwy, tonów, cieniujące, np. od najjaśniejszej do najciemniejszej, albo słabo nasyconej do silnie nasyconej.

Do **barw kontrastowych** spośród barw tęczowych zalicza się:

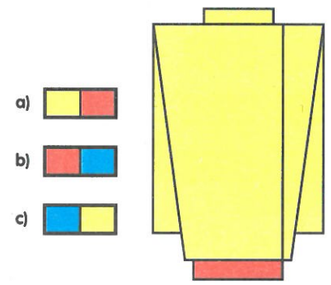
- barwy położone naprzeciwko siebie na kole barw (odległe o dwa pola) – dopełniające (rys. 5.17):
  – fioletowa – żółta (kontrast jasności – najciemniejsza i najjaśniejsza),
  – niebieska – pomarańczowa (kontrast temperatury – najzimniejsza i najcieplejsza),
  – czerwona – zielona (kontrast jakościowy – najżywsza i najciemniejsza);
- barwy odległe o jedno pole na kole barw – barwy podstawowe (rys. 5.18):
  – żółta – czerwona,
  – czerwona – niebieska,
  – niebieska – żółta;
- barwy odległe o jedno pole na kole barw – barwy pochodne, pokrewne (rys. 5.19):
  – pomarańczowa – fioletowa,
  – fioletowa – zielona,
  – zielona – pomarańczowa.



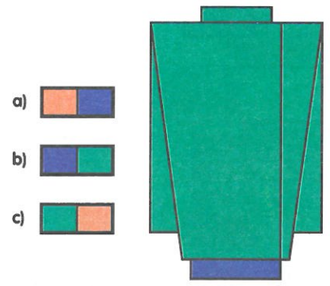
5.16. Podobieństwo barw: a) tęczowych, b) pastelowych, c) złamanych, d) zgaszonych



5.17. Kontrasty wśród barw tęczowych:
a) kontrast jasności,
b) kontrast temperatury,
c) kontrast jakości



5.18. Kontrasty barw podstawowych:
a) czerwony – żółty,
b) czerwony – niebieski,
c) niebieski – żółty



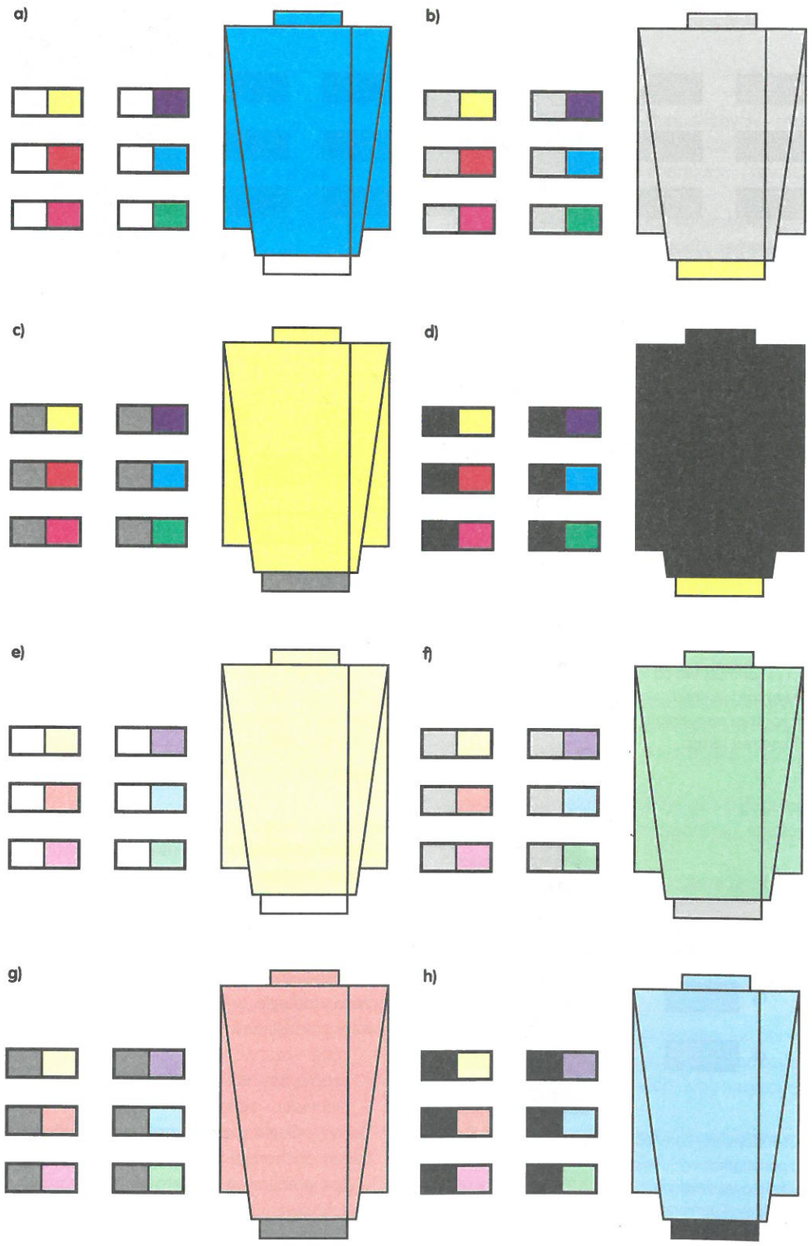
5.19. Kontrasty barw pochodnych (pokrewnych):
a) pomarańczowy – fioletowy,
b) fioletowy – zielony,
c) zielony – pomarańczowy

Kontrasty mogą mieć różną siłę oddziaływania Najsilniej oddziałują barwy dopełniające, podstawowe, słabiej zaś – barwy pochodne, pokrewne.

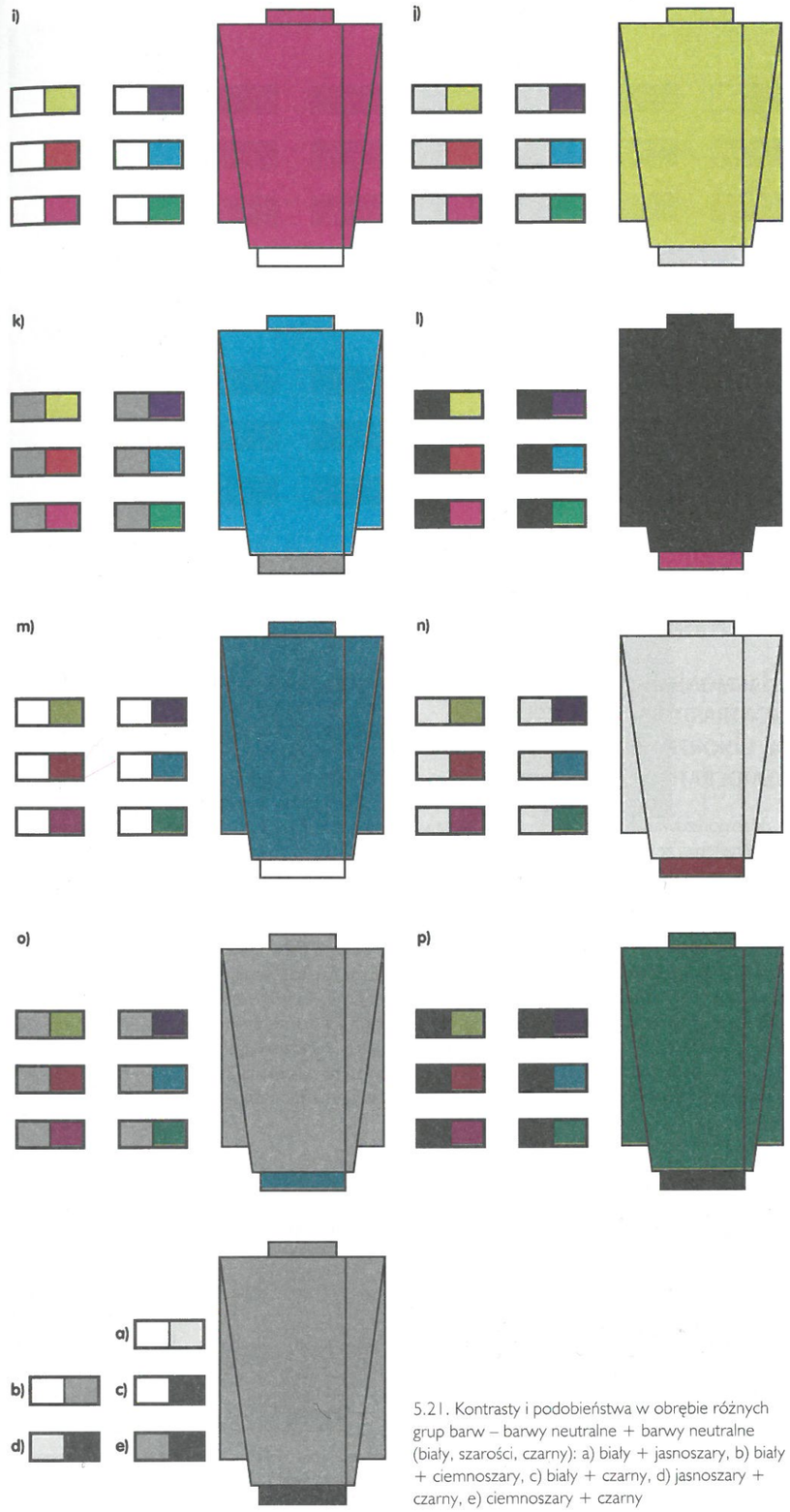
Kontrasty i podobieństwa w zestawieniach barw z różnych grup przedstawiono na rysunkach 5.20 i 5.21.

Każde zestawienie barw wywołuje określone wrażenia barwne. Najsilniejsze i najżywsze są zestawienia kontrastowe barw tęczowych z czernią i ciemną szarością. Pogodne i czyste wydają się łączenia bieli z barwami tęczowymi. Szczególnie interesujące wrażenia wywołują kombinacje jasnej szarości z barwami tęczowymi i pastelowymi.

Szczególnie ciekawe są zestawienia barw tęczowych z odcieniami złamanymi, zgaszonymi, pastelowymi (rys. 5.22a) lub barw złamanych lub zgaszonych z odcieniami złamanymi (rys. 5.22b i d). Subtelne i lekkie wrażenie dają zestawienia barw pastelowych z odcieniami złamanymi (rys. 5.22c).

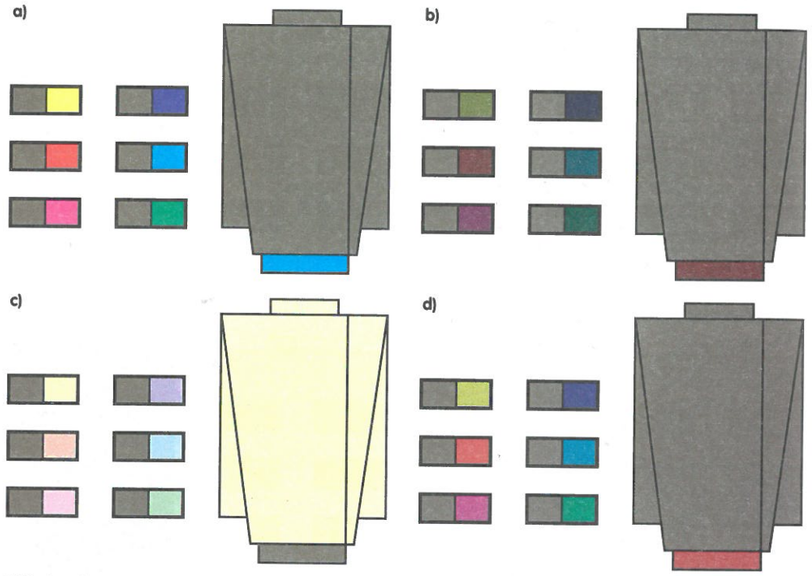


5.20. Kontrasty i podobieństwa w obrębie różnych grup barw – barwy neutralne + barwy tęczowe: a) biel + barwy tęczowe, b) jasnoszary + barwy tęczowe, c) ciemnoszary + barwy tęczowe, d) czarny + barwy tęczowe, e) biel + barwy pastelowe, f) jasnoszary + barwy pastelowe, g) ciemnoszary + barwy pastelowe, h) czarny + barwy pastelowe,



5.20. cd. Kontrasty i podobieństwa w obrębie różnych grup barw – barwy neutralne + barwy tęczowe: i) biel + barwy złamane, j) jasnoszary + barwy złamane, k) ciemnoszary + barwy złamane, l) czarny + barwy złamane, m) biel + barwy zgaszone, n) jasnoszary + barwy zgaszone, o) ciemnoszary + barwy zgaszone, p) czarny + barwy zgaszone

5.21. Kontrasty i podobieństwa w obrębie różnych grup barw – barwy neutralne + barwy neutralne (biały, szarości, czarny): a) biały + jasnoszary, b) biały + ciemnoszary, c) biały + czarny, d) jasnoszary + czarny, e) ciemnoszary + czarny

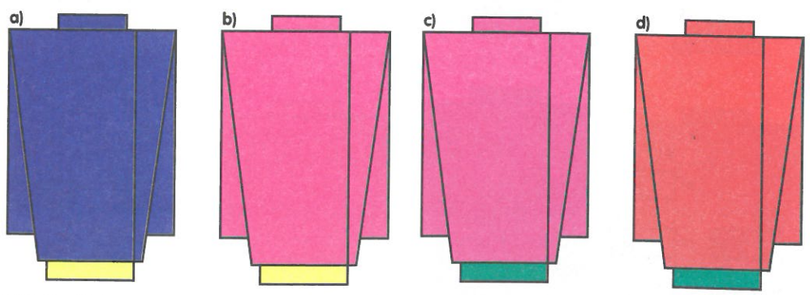


5.22. Przykładowe zastawienia barw z różnych grup: a) barwy tęczowe + barwa złamana (brąz), b) barwa złamana (brąz) + barwy zgaszone, c) barwy pastelowe + barwa złamana ciemna (brąz), d) barwa złamana (brąz) + barwy złamane

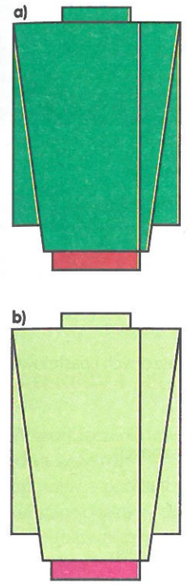
Harmonizowanie barw kontrastowych i podobnych w ubiorze. Znaczenie temperatury barw

Harmonizowanie oznacza szukanie zestawu barw najlepiej ze sobą „współbrzmiących", komplementarnych. W odniesieniu do ubioru harmonia barw ma szczególne znaczenie, gdyż muszą one podkreślać typ urody (koloryzację skóry, oczu, włosów). Czynnikiem decydującym o harmonii barw kontrastowych i podobnych w ubiorze jest ich „wspólnota temperaturowa". Zasada ta dotyczy głównie kompozycji ubioru (np. reklama kieruje się innymi zasadami). Zarówno kobieta, jak i mężczyzna o określonym typie urody (chłodnym, ciepłym lub mieszanym w odcieniach) może lepiej zaprezentować swój wizerunek, jeżeli odpowiednio dobierze barwy (ciepłe, chłodne, mieszane).

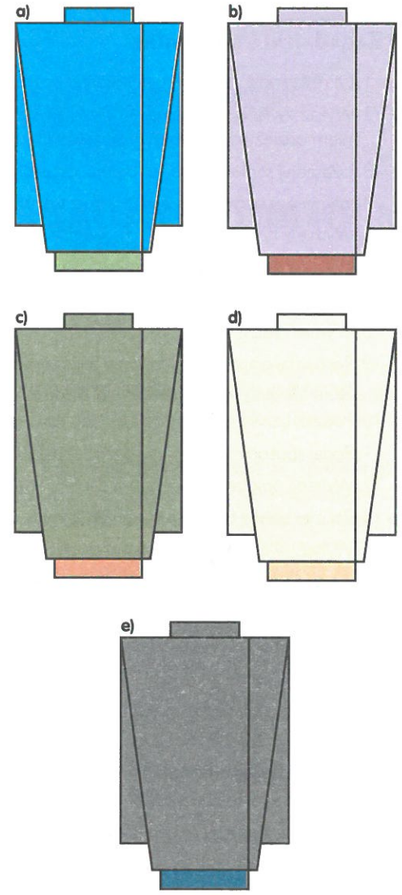
Zestawiając barwy w ubiorze na zasadzie podobieństwa lub kontrastu należy mieć świadomość cech barw oraz grup, w jakich one występują, tzn. barwy tęczowe silne i słabo nasycone, barwy pastelowe, barwy złamane, zgaszone, barwy brązowe. Można tworzyć interesujące zestawienia, łącząc barwy z poszczególnych grup. Szczególne wrażenie wzrokowe wywołują zestawienia barw tęczowych (czystych). Ze względu na czystość i nasycenie mają one dużą siłę oddziaływania wzrokowego (rys. 5.23). Na rysunku 5.24 przedstawiono zestawienia barw tęczowych kontrastowych słabo nasyconych, natomiast na rysunku 5.25 – zestawy barw z różnych grup, zharmonizowane temperaturą.



5.23. Przykładowe zestawy tęczowych barw kontrastowych silnie nasyconych, zharmonizowane temperaturą: a) fiolet zimny (kobalt) + żółty zimny (cytryna), b) fiolet ciepły (purpura) + żółty ciepły (słonecznik), c) czerwień zimna (amarant) + zieleń zimna (szmaragd), d) czerwień ciepła (cynober) + zieleń ciepła (trawa)



5.24. Przykładowe zestawy barw tęczowych kontrastowych słabo nasyconych, zharmonizowane temperaturą: a) ciepła czerwień (makowa) + ciepła zieleń (wiosenna), b) chłodna czerwień (arbuz) + chłodny żółcień (cytryna)



5.25. Zestawy podobne barw różnych grup zharmonizowane temperatura: a) ciepły błękit (pastelowy) + ciepły oliwkowy (złamany), b) chłodny lilaróż (pastel) + chłodny róż indyjski (złamany), c) ciepły khaki (zgaszony) + ciepły brzoskwiniowy (złamany), d) ciepła biel (ecru) + ciepły morelowy (pastel), e) zimny szary (grafit) + zimny niebieski (indygo)

Zagadnienia kontrolne

1. Określ źródła nazewnictwa kolorów w modzie współczesnej.
2. Wykaż związek między psychologicznym znaczeniem i oddziaływaniem barw, a projektowaniem odzieży dla różnych grup zawodowych.
3. Uzasadnij stwierdzenie, że barwa jest cechą światła, przedmiotu i barwnika.
4. Wymień 6 barw tęczowych i wskaż wśród nich barwy podstawowe i pochodne.
5. Wymień 12 barw pośrednich, między sześcioma barwami tęczowymi.
6. Wyjaśnij pojęcia: barwy dopełniające, barwy pokrewne i barwy lokalne.
7. Podziel barwy na trzy grupy, ze względu na chromatyczność (barwność).
8. Wymień cechy barw.
9. Porównaj stopień jasności barw tęczowych, neutralnych, złamanych, zgaszonych i pastelowych, łącząc je w grupy na zasadzie: a) jasne, b) średnie, c) ciemne.
10. Podziel barwy na grupy ze względu na czystość.
11. Podaj sposoby uzyskiwania barw: a) pastelowych, b) złamanych, c) zgaszonych.
12. Wyjaśnij pojęcie „temperatura barw" w odniesieniu do wszystkich grup barw.
13. Podziel barwy tęczowe na ciepłe i zimne.
14. Wykaż, w odniesieniu do barw tęczowych, że temperatura nie jest cechą stałą.
15. Wymień odcienie temperaturowe (ciepłe i zimne) każdej barwy tęczowej.
16. Podaj zasady zestawiania barw w ubiorze.
17. Wymień kontrasty wśród barw tęczowych.
18. Wykaż podobieństwa wśród barw tęczowych.
19. Scharakteryzuj psychologiczne oddziaływanie barw: a) jasnych, b) ciemnych, c) czystych, d) nasyconych, e) zgaszonych.
20. Wyjaśnij pojęcie „powidok" w barwach dopełniających.
21. Wykaż podobieństwa barw: a) pastelowych, b) złamanych, c) zgaszonych.
22. Podaj przykłady zestawień kontrastowych barw neutralnych z barwami: a) tęczowymi, b) złamanymi, c) zgaszonymi, d) pastelowymi. Określ siłę kontrastów (silny, słaby) i ich charakter (jasności, czystości).
23. Podaj zasadę harmonizowania barw w ubiorze.
24. Przedstaw zasadę harmonijnego doboru barw tęczowych na przykładzie zestawienia: czerwony + zielony.
25. Przedstaw zasadę harmonijnego doboru barw z różnych grup na przykładzie zestawienia: barwa pastelowa + barwa złamana.

Rozdział 6

Szkice, rysunki żurnalowe, formy malarskie w odzieżownictwie. Materiały, techniki, farby

Materiały i techniki malarskie

W teorii łączenia (mieszania) barw uwzględnia się dwa systemy:

- optyczny – dotyczący barw świetlnych;
- substancjonalny – dotyczący substancji barwnych (barwników), czyli kolorów substancjalnych.

Kolor jest barwą wyprodukowaną, dobraną do określonych celów, w postaci farb, pasteli, kredek itp.

Często nazwa barwnika staje się określeniem barwy, np. cynober, ultramaryna, ochra.

Farby malarskie użyteczne w projektowaniu odzieży, to głównie farby rozpuszczalne w wodzie: akwarele, tempery, gwasz, plakatowe. W zależności od użytych farb i sposobów malowania rozróżnia się kilka technik malarskich.

Technika akwarelowa należy do najtrudniejszych. Nie stosuje się w niej farby białej. Technika ta polega na malowaniu warstwowym – nakładaniu kolejnych partii koloru od najjaśniejszych do stopniowo ciemniejszych lub bardziej nasyconych. Każda położona warstwa koloru przed położeniem następnej musi wyschnąć. Płaszczyzny koloru nakłada się lekkim, zdecydowanym, pojedynczym pociągnięciem pędzla, używając dużych ilości wody. Nie można pędzlem „trzeć", ani rozmazywać farby, gdyż wówczas pojawią się niepotrzebne „zadrapania" papieru. Jest to technika z prześwitującym podłożem (biel kartki), która zastępuje kolor biały. Pędzle, odpowiednie do akwareli, są okrągłe, wykonane z miękkiego włosia. Do malowania rysunków żurnalowych są potrzebne pędzle grubsze (do 5 mm średnicy) oraz bardzo cienkie (1 mm). Na rysunku 6.1 przedstawiono rysunek żurnalowy wykonany techniką akwarelową.

Technika gwaszu jest nieco podobna do akwareli w sposobie malowania, ale uzyskuje się gamę barw stłumionych, nieprzezroczystych. Do farb dodaje się koloru białego. Gwasz wymaga utrwalenia **fiksatyną**.

Technika tempery jest bardzo stara, stosowana od XV wieku. Jest to technika kryjąca, szybko schnąca, po wyschnięciu namalowany rysunek matowieje i jaśnieje. Aby uzyskać efekt sprzed wyschnięcia, czyli poprzedni ton barwy, należy pokryć obraz **werniksem**. Jako podłoża można stosować papier, pergamin, płótno (także deskę, mur).

Techniką pasteli uzyskuje się kreskę miękką, łagodną, łatwo pylącą się i odpadającą od podłoża. Pastele nie dają się mieszać, należy je rozcierać. Do malowania konieczny jest odpowiedni papier. Obrazy wykonane tą techniką utrwala się fiksatyną.

Pastele tłuste są dość miękkie. Stosuje się je na różne podłoża, np. szorstkie, gładkie. Można nimi rysować, rozcierać, **lawować** pędzlem. Można je rozcieńczać terpentyną. Pastele rozpuszczone (po podgrzaniu w metalowych naczyniach) dają efekty zbliżone do malarstwa akwarelowego i olejnego.

W **technice plakatowej** wykorzystuje się doskonale i równomiernie kryjące farby, rodzaj chudej tempery.

Malować można:

- mieszając barwy na palecie,
- kładąc drobne plamki obok siebie (zlewające się w oku widza),
- **laserunkowo**, jak w akwareli, prześwitująco,
- stosując **impast** – śmiałe nakładanie farby grubą warstwą (gwasz).

6.1. Rysunek żurnalowy wykonany akwarelą

Akwarela (łac. *aqua* – woda) – farba rozpuszczalna w wodzie niekryjąca, formowana w guziczki na spoiwie z gum roślinnych.

Gwasz (wł. *quazzo* – błotko) – farba wodna kryjąca o spoiwie emulsyjnym. Farby są zmieszane z kryjącą bielą.

Fiksatywa – utrwalacz, rodzaj lekkiego roztworu do utrwalania farb i pasteli.

Tempera (łac. *temperare* – łączyć); tempery jajowe i kazeinowe łączy się z wodą; tempery olejowe i woskowe rozprowadza się terpentyną.

Werniks (fr. *vernis* – lakier) – przezroczysta substancja żywiczna, stosowana do powlekania obrazów olejnych i temperowych, chroniąca przed wpływami atmosferycznymi oraz dodająca głębi ich barwom.

Lawowanie (fr. *laver* – myć) – podmalowanie farbą akwarelową lub rozwodnionym tuszem niektórych partii rysunku, w celu wzmocnienia kontrastów światłocienia.

Laserunek (łac. *lazurium* – lazur, błękit) – nawarstwianie dwóch farb, z których wierzchnia jest prześwitująca.

Impast (wł. *impastare* – ugniatać) – wypukłe nałożenie farby.

Kolaż (fr. *collage* – naklejanie, oklejanie) – mieszanina różnych stylów, elementów, gatunków sztuki; technika zastosowana przez Maxa Ernsta w 1919 roku.

Frotaż (fr. *frottage* – pocieranie); technika po raz pierwszy zastosowana przez Max Ernsta w 1924 roku.

Kolaż i frotaż – łączenie technik i materiałów

Kolaż (rys. 6.2) to technika, polegająca na tworzeniu obrazów z gotowych elementów, materiałów. Układy plastyczne uzyskuje się techniką sklejania. W tym celu są przydatne różnorodne materiały: gazety, kolorowe czasopisma, z których można wycinać fragmenty, ścinki materiałów, taśmy, koronki, sznurki, kolorowe folie, lśniące papiery, bibuła, barwne lakiery, brokat, złote i srebrne farby itp.

Frotaż (rys. 6.3) to technika bazująca na przypadku i automatyzmie. Polega na przecieraniu farby lub ołówka przez materiały o różnych powierzchniach. W tej technice wykorzystuje się wszelkie materiały o urozmaiconej fakturze, przepuszczające wodę, farbę. W prosty sposób uzyskuje się ciekawą fakturę (np. koronki, tiulu, ażuru). Przecierać należy dość suchą farbą, by „odbite" motywy nie rozmyły się. Technikę można stosować w celu urozmaicenia szkicu lub rysunku żurnalowego, w jego fragmentach.

6.2. Kolaż

6.3. Frotaż

Malarstwo na tkaninie (szablonowe, odręczne, batik, motywy)

Bezpośrednie malarstwo na tkaninie należy do technik zdobniczych odzieży; może też funkcjonować samodzielnie. Motywy malarskie są bogate w treść, ich wybór i dobór jest indywidualny. Można malować kwiaty, krajobrazy, motywy ilustracyjne (portretowe, rodzajowe), abstrakcyjne (nieprzedstawiające), geometryczne itp.

Do malowania na tkaninie stosuje się specjalne farby do tego przeznaczone, tj. farby akrylowe rozpuszczalne w wodzie oraz konturówki. Najlepsze efekty malarskie powstają na tkaninach z włókien naturalnych (bawełna, jedwab, len). Można też malować na materiałach o składzie mieszanym. Przedtem jednak trzeba wykonać próbę na materiale i sprawdzić trwałość farby w kąpieli piorącej, po uprzednim jej utrwaleniu żelazkiem w odpowiedniej temperaturze.

6.4. Malarstwo na jedwabiu: a) szablonowe, b) odręczne

Malować na tkaninie można:

- szablonowo, przy użyciu przygotowanego wzornika (rys. 6.4a) – w tej technice powstają motywy powtarzające się, precyzyjne, o identycznym kształcie, wypełniane odpowiednio gęstą farbą, często z wyraźnym wyodrębnionym konturem;
- „od ręki" (rys. 6.4b) – powstałe motywy są nieregularne, niejednakowe, malowane „rozwodnioną" farbą; tworzą często wzory przypadkowe, uzależnione od sposobu „rozlewania" się farby.

Sposób przygotowania tkaniny do malarstwa ręcznego (szablonowo lub „od ręki") polega na:

- rozpięciu tkaniny na odpowiednio przygotowanym krośnie (np. pinezkami lub przy użyciu specjalnego krosna, działającego na zasadzie tamborka); materiał wówczas jest elastyczny i mocno naciągnięty; zacieki farby są niewielkie i łatwe do kontrolowania;
- ułożeniu kuponu tkaniny na przystosowanym wielkością blacie odpowiedniej wielkości;
- ułożeniu odpowiednich części materiału na blacie wyłożonym papierem (np. szarym); zacieki farby są duże i przypadkowe.

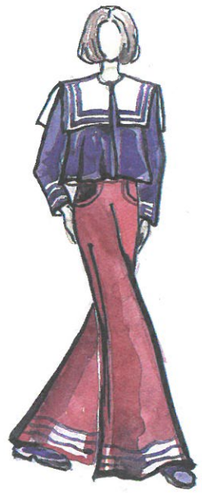
Pędzle do ręcznego malarstwa na tkaninie powinny być miękkie i okrągłe, o różnych średnicach. Można również malować na materiałach dzianinowych, ale wówczas trudno uzyskać na nich zdecydowane, ostre kolory. Ten rodzaj zdobienia nie może więc konkurować z nadrukiem. Malarstwo na tkaninach naturalnych jest bardzo oryginalną, niepowtarzalną techniką. Wykonywane na różnych tłach, pozwala uzyskać bogate tony kolorystyczne. Stosowana w nim technika laserunkowa powoduje przezroczystość i przenikanie warstw kolorów:

- na jasnych tłach można uzyskać najróżniejsze tonacje kolorystyczne o barwach wyszukanych;
- na tłach ciemnych powinno się malować farbami jaśniejszymi i najlepiej konturowo;
- czerń doskonale wygląda malowana złotem, srebrem, bielą oraz barwami pastelowymi;
- ciemny brąz harmonizuje ze złotem, żółcieniem, oranżem;
- na czerwieni dobrze wygląda czerń i srebro; na ciemnej zieleni – złoto, srebro, biel, żółcień, róż; a na ultramarynie – oranż, złoto, srebro.

Oryginalną techniką malarstwa na tkaninie jest **batik**, stosowany powszechnie w Polinezji do barwienia tkanin i uzyskiwania wzorów. Jest to technika barwienia „na zimno", z zastosowaniem wosku.

Szkice żurnalowe

Rozwój technik i stylów XX wieku spowodował zmiany w sposobie ilustrowania ubiorów. Wszechobecna w modzie w II połowie XX wieku **awangarda** znalazła odzwierciedlenie w szkicach żurnalowych. Są to rysunki wymagające umiejętności syntezy form. Szkic żurnalowy posługuje się plamą barwną i konturem. Jest szybką notatką malarską o ogólnym wyobrażeniu o ubiorze.



6.5. Szkic żurnalowy wykonany akwarelą – styl marynarski

Batik (fr. z jawajskiego) – technika barwienia tkanin, polegająca na pokrywaniu woskiem przed kąpielą barwiącą tych części tkaniny, które mają pozostać nie zabarwione.

Awangarda (fr. *avant-garde* – przed armią, straż przednia) – kierunek w sztuce XX wieku, zrywający z tradycją, poszukujący nowych środków przekazu artystycznego.

Jeśli ubiór jest zamaszysty, „bogaty" w formie, szkic wykonuje się na sylwetce dynamicznej, w ruchu, linią płynną. Jeśli zaś jest zgeometryzowany, sztywny – w szkicu posługuje się kreską kanciastą, stosując pozę podkreślającą statykę sylwetki.

Szkic żurnalowy to wizja (projekt) ubioru w określonym stylu, dlatego do jego wykonania posługuje się znakami funkcjonującymi w zbiorowej wyobraźni, np.:

- styl marynarski (rys. 6.5): kolory – granat, biel, wzory – pasy, ozdoby – złote, czerwone, w formie emblematów (kotwic), guzików, sznurów itp.;
- styl japoński: otulające obszerne kimono w żywych barwach, malowany wachlarz, wystające szpile w wysoko zaczesanych włosach;
- styl męski: spodnie, marynarka; kolory – biel, czerń, szarość; dodatki – krawat, „mucha", butonierka;
- styl cygański: nasycone barwy; ozdoby – złote, kaskady falban, motywy kwiatowe.

Szkic żurnalowy „oddaje" charakter materiału przez właściwe operowanie plamą barwną i zastosowanie odpowiedniej techniki. Na przykład efekt:

- przejrzystości, miękkości – laserunkowa akwarela,
- migotliwości – stosowanie brokatu, światłocień,
- puszystości – plama barwna połączona z kreską.

W szkicach żurnalowych można zastosować awangardowe techniki: kolaż, frotaże itp. Doskonale komponują się w nich fragmenty ilustracji wycięte z gazet, np. naklejone ilustracje faktury, wzoru na materiale – zamiast ujęcia malarskiego (kolaż – rys. 6.6); przetarcie farby przez koronkę, zamiast

6.6. Szkice żurnalowe z zastosowaniem kolażu

tradycyjnie malowanej powierzchni materiału. Tego typu rysunki odzwierciedlają różnice osobowości autorów i prezentują różne sposoby, techniki, koncepcje. Szkic żurnalowy w sposób niemal karykaturalny pokazuje modną linię ciała i ubioru. Jeśli modna jest sylwetka smukła, to postaci w projektach są nienaturalnie wydłużone, szczupłe, o małej głowie. Jeśli zaś modne są szerokie ramiona i wąska talia, wówczas kobiece kształty nabierają form przejaskrawionych – bardzo szerokie ramiona, bardzo wąska talia, sylwetka „osy".

Podobnie „zabiegi" dotyczą linii ubioru:

- linia trapezu w rysunku nadaje sylwetce kształt dzwonkowaty;
- linia łodygi nadaje sylwetce wąski, długi kształt „szparagi";
- linia igrek podkreśla szerokie ramiona, wąskie biodra.

W szkicu żurnalowym nie precyzuje się liczby guzików w zapięciu, wysokości, ani długości zaszewek, nie określa się linii wszycia rękawów, o ile nie decydują one o stylu i nowościach sezonowych.

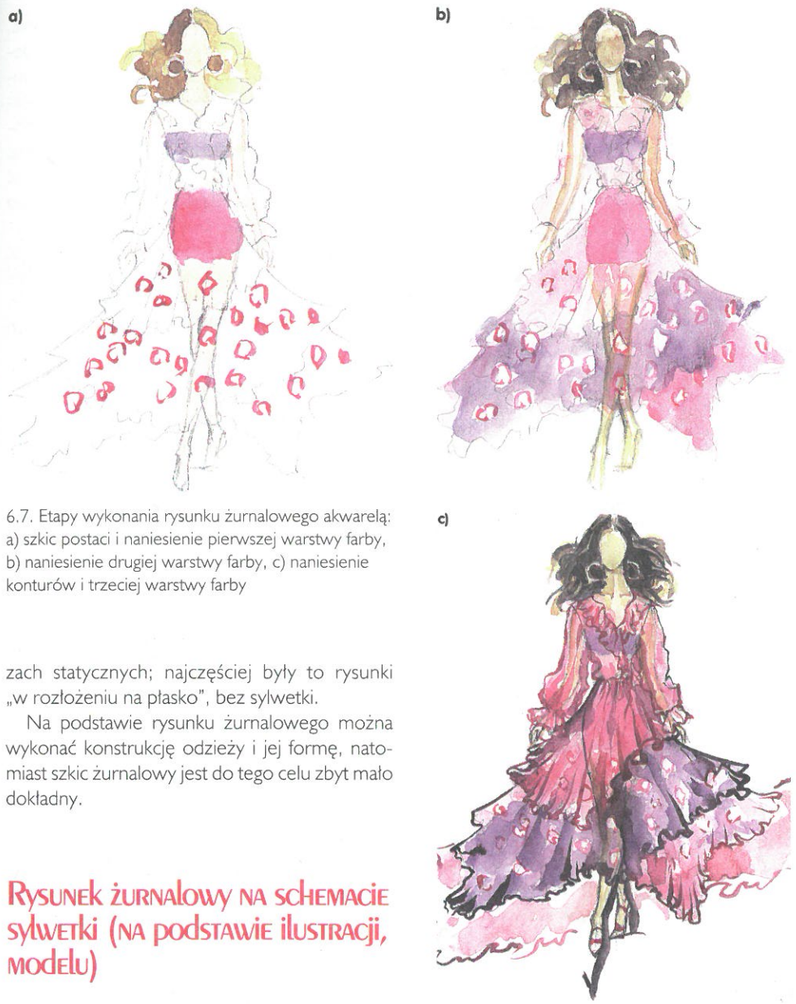
Rysunek żurnalowy

Rysunek żurnalowy, zgodnie z definicją, prezentuje ubiór na sylwetce proporcjonalnej, w ruchu. Współczesne rysunki żurnalowe mają wiele cech szkicu żurnalowego, w sposobie przedstawiania sylwetki, tzn. nieco wydłużona postać z małą głową.

Ten rodzaj rysunku pokazuje ubiór realistycznie, bez przejaskrawiania proporcji, tak jak układa się on na sylwetce. Zajmuje się detalami fasonu, które mają znaczenie w konstrukcji odzieży i stanowią nowości sezonowe.

W rysunku żurnalowym projektant najczęściej posługuje się kolorem, w celu odzwierciedlenia, modnej kolorystyki czy modnego wzoru na materiale. Sposób malowania powinien sugerować rodzaj materiału (faktura, grubość, właściwości plastyczne), z jakiego można wykonać dany model odzieży. Rysunki żurnalowe, podobnie jak rysunki modelowe i szkice żurnalowe, odzwierciedlają osobowość autora, jego upodobania oraz charakterystyczny sposób rysowania. Każdy projektant ma inną kreskę, inaczej „kładzie" plamę barwną, inaczej kreuje twarze modeli.

Rysunkiem żurnalowym posługiwano się od czasu zaistnienia pierwszych żurnali. Zawsze odtwarzano w nich tendencje w modzie, pokazywano nie tylko ubiór, ale również modne typy urody, fryzury oraz makijaże. Do lat sześćdziesiątych XX wieku były one wykonywane drobiazgowo w sposobie rysowania detali i nie różniły się wiele od rysunków modelowych. Na rysunkach żurnalowych charakterystyczny był efekt ruchu, widoczny w gestach, układach nóg, głowy. Rysunki modelowe prezentowały modele w pozach statycznych; najczęściej były to rysunki „w rozłożeniu na płasko", bez sylwetki.



6.7. Etapy wykonania rysunku żurnalowego akwarelą: a) szkic postaci i naniesienie pierwszej warstwy farby, b) naniesienie drugiej warstwy farby, c) naniesienie konturów i trzeciej warstwy farby

Na podstawie rysunku żurnalowego można wykonać konstrukcję odzieży i jej formę, natomiast szkic żurnalowy jest do tego celu zbyt mało dokładny.

Rysunek żurnalowy na schemacie sylwetki (na podstawie ilustracji, modelu)

Rysunek żurnalowy, podobnie jak modelowy, można wykonać:

- oceniając wielkość wzrokowo i posługując się zapamiętanym wzorem proporcji (patrz s. 47);
- posługując się schematem sylwetki (patrz s. 49).

W rysunku modelowym jest zalecana poza w lekkim ruchu, ale statyczna w wyrazie ogólnym (np. kontrapost).

Na rysunku żurnalowym można prezentować większą liczbę gestów, najlepiej jeśli odzwierciedlają one wygląd sylwetki w ruchu. Mogą to być wygięcia tułowia, rozmaite gesty rąk, pozy nóg, zwroty głowy w różnych kierunkach.

Podczas ćwiczeń szkolnych rysunki żurnalowe można wykonywać dwoma sposobami:

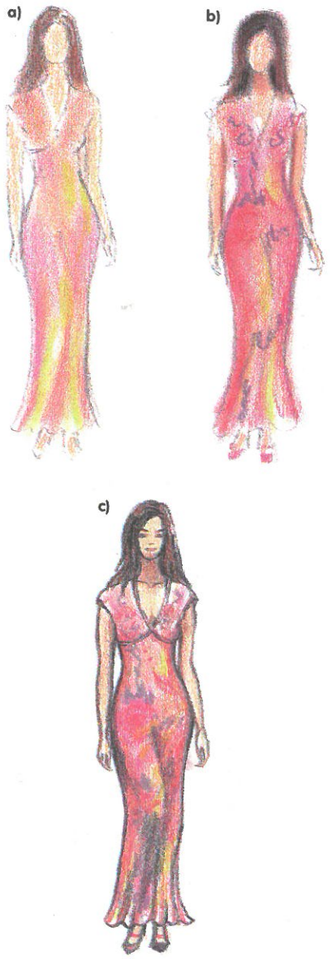
- jako rysunki odtwarzające wygląd odzieży na sylwetce – na podstawie ilustracji,
- na podstawie obserwacji wyglądu odzieży modelki lub modela, ustawionych w określonej pozie.

W wypadku rysunków wykonanych na podstawie ilustracji, najlepiej wykorzystać do tego celu ilustrację przedstawiającą odzież w niewielkim skrócie perspektywicznym, by dostrzec istotne szczegóły fasonu.

W sytuacji, gdy sylwetka modelki (modela) jest rysowana z natury i oglądana z wielu stron, w różnych ujęciach można:

- przy małym skrócie perspektywicznym – odtworzyć wygląd sylwetki w ubiorze,
- przy silnym skrócie perspektywicznym – narysować pozę zaobserwowaną w najbardziej czytelnym ujęciu; będzie to wówczas rysunek „z natury" i zarazem „z pamięci".

Najwłaściwszą techniką wykonywania szkiców i rysunków żurnalowych jest akwarela (rys. 6.7), gdyż daje najlepsze efekty w odtwarzaniu materiałów odzieżowych i ich właściwości plastycznych. Malować należy nakładając jednocześnie pojedyncze warstwy kolorów (partie ciała, włosów, ubioru). Malowanie kolejnych fragmentów „pozwala" wyschnąć warstwom położonym wcześniej. Po wyschnięciu „dotknięcia" pędzla



6.8. Etapy wykonania rysunku żurnalowego pastelą: a) szkic postaci i naniesienie pierwszej warstwy pasteli, b) naniesienie drugiej warstwy pasteli, c) naniesienie konturów i trzeciej warstwy pasteli

powinny naśladować i precyzować partie cienia. Maluje się stosując dwie lub trzy warstwy modelunku. Czasami, w celu wydobycia silnego kontrastu, np. światłocienia w ubiorze, można delikatnie, niewielkimi płaszczyznami, niemal „dotknięciami" pędzla zastosować warstwę czwartą, a nawet więcej. Zawsze jednak należy malować od partii najjaśniejszych do najciemniejszych lub bardziej nasyconych.

Rysunki żurnalowe można również wykonać stosując gwasz, plakatówkę czy pastele. Ciekawe efekty uzyskuje się w pastelach suchych (kontur, rozcieranie plam barwnych) oraz w pastelach tłustych (rys. 6.8).

Techniki żurnalowe – kopiowanie, rysowanie w zmienionej skali

Technika kalkowania rysunków żurnalowych

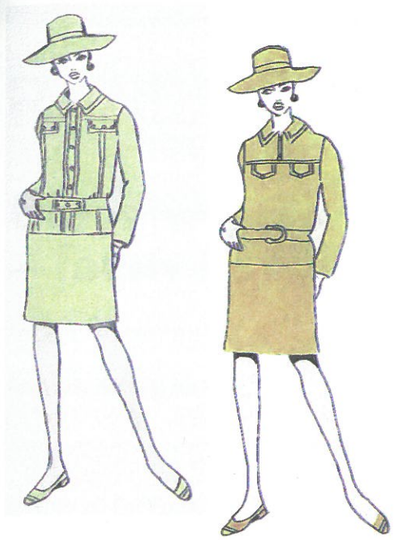
Rysunki żurnalowe można kopiować z zastosowaniem kalkowania przy użyciu kalki technicznej (rys. 6.9). Odrysować należy zarysy rysunku, które później można zaznaczyć konturem. Płaszczyzny barwne maluje się kredkami lub farbą akwarelową (od spodniej strony kalki).

Technika kopiowania rysunków za pomocą kratek

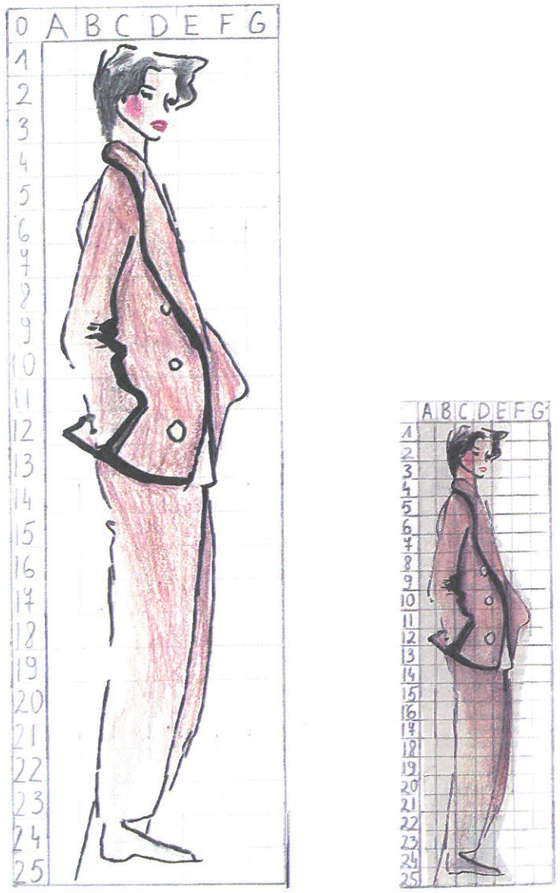
Każdy rysunek można skopiować w dowolnej skali. Można go zmniejszać, powiększać lub rysować w takiej samej wielkości. W celu przeniesienia rysunku w określonej skali (mniejszy, większy), należy sporządzić siatkę prostokątną (linie poziome i pionowe) na rysunku kopiowanym oraz na kartce do kopiowania (rys. 6.10). Siatkę oznacza się odpowiednio literami alfabetu i cyframi. Każdy element rysunku przerysowuje się kratka po kratce, orientując się co do jego położenia według oznaczeń literowych i cyfrowych.

Technika kopiowania z zastosowaniem linii pomocniczych

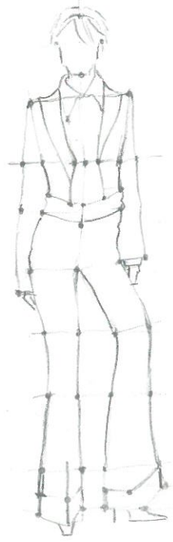
Technika kopiowania z zastosowaniem linii pomocniczych wymaga większych umiejętności, szczególnie w ocenie wielkości i proporcji. Rysowanie należy rozpocząć od naniesienia istotnych linii pomocniczych pionowych i poziomych. Następnie zaznaczyć na nich punktami odcinki szerokości i wszelkie linie ukośne. Punkty odpowiednio połączyć, nadając kształt zgodny z kopiowanym rysunkiem.



6.9. Kopiowanie rysunku żurnalowego przy użyciu kalki



6.10. Kopiowanie rysunku żurnalowego za pomocą kratek



6.11. Kopiowanie rysunku żurnalowego z zastosowaniem linii pomocniczych

Zagadnienia kontrolne

1. Wykaż różnice między szkicem żurnalowym a rysunkiem żurnalowym.
2. Wymień i scharakteryzuj techniki, służące wykonywaniu rysunków i szkiców żurnalowych.
3. Wyjaśnij pojęcia: a) kolaż, b) frotaż, c) batik.
4. Wymień i scharakteryzuj techniki malarstwa na tkaninie.
5. Wykaż zmiany w sposobach przedstawiania odzieży w rysunkach żurnalowych z lat 1940-1999.
6. Wyjaśnij różnice między rysunkiem żurnalowym a modelowym.
7. Scharakteryzuj technikę wykonania rysunku modelowego.

Rozdział 7

Ubiór współczesny – formy i style

Analiza mody aktualnej – linie, formy, style, kolorystyka

Informacje o modzie, jej sezonowych zmianach, docierają do nas za pośrednictwem czasopism, żurnali, wszystkich dostępnych mediów, w postaci opracowanych **tendencji**. Ich twórcami są pracownicy domów mody, wielcy krawcy, anonimowi projektanci zatrudnieni w zakładach odzieżowych, organizacje włókienników i farbiarzy oraz dziennikarze. Tendencje podaje się do publicznej wiadomości zanim jeszcze moda „trafi" do sprzedaży w postaci towaru. Obserwując zmiany w modzie, trzeba umieć ją porządkować i selekcjonować. Tendencje w modzie zwyczajowo tworzą:

- kolorystyka – jako zbiór modnych kolorów, pojęć, skojarzeń (wokół gromadzi się nazwy tonów barwnych, np. barwy ekologiczne, barwy wody, barwy jesieni);
- krój (konstrukcje) – nowe fasony, linie konstrukcyjne, nowości w dziedzinie cięć, zaszewek itp.;
- detale – wszelkie nowości w wyglądzie zapięć, guzików, kołnierzy, klapek, kieszeni, rozcięć, ornamentu itp.;
- materiały (tkaniny) – tradycyjne i z najnowszych włókien, mieszanki: wełny, lnu, jedwabiu, bawełny z włóknami sztucznymi i syntetycznymi; wzory na materiałach – modne wielkości, rodzaje, kolorystyka, motywy;
- style (żurnalowe) – istnieją cztery zasadnicze style: klasyczny, sportowy, romantyczny, awangardowy; każdy ze stylów ma swoje odmiany, uzależnione od źródła **inspiracji**;
- linie mody – modne sylwety (połączenie linii ubioru z kształtem ciała), które porównuje się do wyglądu liter alfabetu, figur geometrycznych, konkretnych kształtów (łodyga, bombka) i odpowiednio nazywa.

Linie mody najbardziej czytelnie informują o zmianach w modnym wyglądzie:

Każdy z wymienionych czynników (wyznaczników) mody należy rozpatrywać łącznie i umieć ze sobą kojarzyć według następującego schematu:

linia mody → styl (inspiracja) → krój (fason) → detale → rodzaje odzieży → materiał odzieżowy → wzór na materiale

Przykład

1. Linia X (rys. 7.1) – styl romantyczny – hiszpański (styl i inspiracja) – bluzki „oberżystki" (rodzaje odzieży, krój, fason) – zamaszyste spódnice z warstwowymi falbanami (krój) – ornament płaski, przestrzenny „wody", falbany, „mereżka" (detale) – batyst, organza, jedwab, szyfon (materiały) – wzór na materiale w wielkie, naturalistyczne kwiaty.

2. Linia łodygi (rys. 7.2) – styl romantyczny – hawajski (styl, inspiracja) – pareu, wiązane bluzki i spódnice (rodzaj odzieży) – wiązadła (detale) – organza, cienka bawełna (materiały) – batik (wzory).

W sezonowych prezentacjach mody wiosenno-letniej, jesienno-zimowej ubiory nie występują pojedynczo. Łączy się je w całe kolekcje, co ułatwia odczytywanie tendencji. Dopełnieniem elementów mody odzieżowej są dodatki, fryzury oraz makijaże. Zazwyczaj stanowią one całość ze stylami w ubiorze i podkreślają ich specyfikę. Dodatki uzupełniają ubiór, są często oferowane w domach mody, podobnie jak kosmetyki i perfumy, makijaż i fryzura zaś są elementami tendencji, a ich tworzywem jest barwa i faktura.

Tendencje – dążenia, zmierzające w określonym kierunku, zamiary.

Inspiracje – wywieranie wpływów na kogoś, poddawanie myśli, natchnienie, pomysł twórczy, sugestia.

7.1. Linia X w stylu hiszpańskim

7.2. Linia (łodygi) w stylu hawajskim

7.3. Rodzaje odzieży współczesnej: a) bosmanka, b) budrysówka, c) parka, d) bryczesy, e) szarawary, f) spodnie typu męskiego, g) chłopka, h) kilt, i) lejba, j) szmizjerka, k) dyplomatka, l) trencz, m) redingot, n) swinger, o) żakiet Chanel, p) blezer, r) kardigan, s) żakiet sportowy, t) żakiet angielski, u) żakiet francuski, w) spencer

Rodzaje ubiorów współczesnych (okazje, standardy, podstawowe nazwy fasonów)

Według „Słownika odzieżowego" autorstwa Z. Parafinowicza, odzież dzieli się na podstawowe rodzaje, te zaś na fasony o różnych nazwach (rys. 7.3):

- płaszcze – trencz, dyplomatka, szynel, swinger, redingot itp.;
- kurtki – budrysówka, kanadyjka, parka itp.;
- spódnice – kilt, balerina, solejka itp.;
- sukienki – szmizjerka, chłopka, sukienka płaszczowa itp.;
- spodnie – legginsy, typu męskiego, szarawary, bryczesy itp.;
- żakiety – angielski, francuski, Chanel, spencer, pudełko, blezer, kardigan.

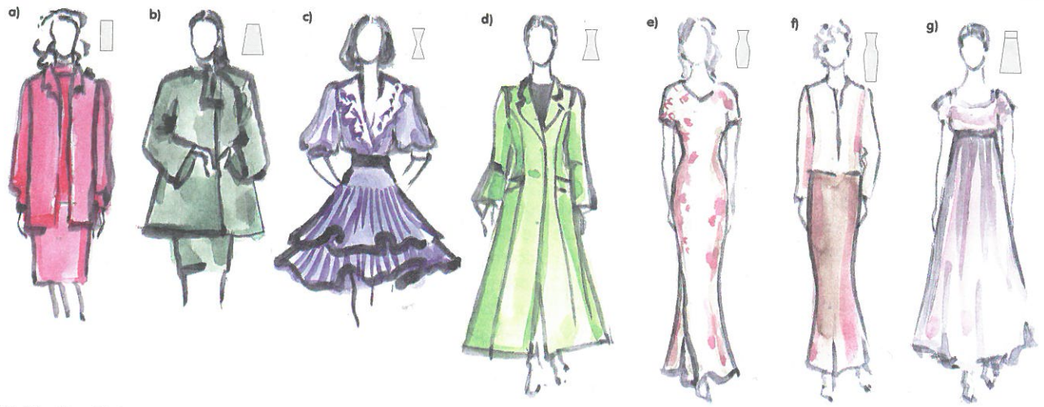
Sukienki, bluzki, spódnice, nie mające odrębnych nazw, określa się nazwami stylów, do których przynależą, np. bluzka i spódnica sportowe lub, jeśli mają charakter romantyczny, z charakterystycznymi detalami ornamentalnymi, nazywa się je fantazyjnymi.

Istnieją pewne, niepisane normy (rodzaj etykiety), które określają sposób ubierania się w zależności od okoliczności, miejsca i czasu (rys. 7.4):

- do pracy umysłowej (związanej z kontaktem z innymi ludźmi) obowiązuje odzież o niewyszukanych formach, funkcjonalna, estetyczna; niedopuszczalne są ubiory zbyt swobodne, o dużych rozcięciach i dekoltach oraz ubiory-przebrania – zbyt malownicze; do ubiorów obowiązujących zalicza się:
  - płaszcze – dyplomatka, trencz, tzw. szynele (z zakładanymi połami, szalowym kołnierzem),
  - spódnice o fasonach urozmaiconych z przodu; nie powinny mieć sfałdowań i rozcięć z tyłu (wówczas nie gniotą się i nie wypychają),
  - spodnie – typu męskiego, szarawary,
  - sukienki – płaszczowe i szmizjerki (sportowe),
  - żakiety – różnego typu o prostej linii, najlepiej „blezer",
  - bluzki – koszulowe (np. jedwabne) oraz wizytowe.
- na wyjście (odzież wizytowa) – spódnice, sukienki, spodnie, żakiety, bluzki w wyrazistym stylu, odświętne; mogą być fantazyjne lub proste w formie, w zależności od upodobań; można w nich stosować śmielsze rozwiązania detali, np. urozmaicone dekolty, kołnierze, draperie;
- na wielkie gale, bale (odzież wieczorowa) – wszystkie możliwe rodzaje ubiorów, ze szczególnym uwzględnieniem fantazyjnych sukien; linia tych ubiorów może być urozmaicona, np. formy bogate, ciekawe detale, ponieważ ubiory na wielkich balach są przeznaczone m.in. do oglądania, ich formy powinny być oryginalne, bogate;
- styl wizytowo-wieczorowy – opiera się na odświętności tkanin; w ubiorach tego rodzaju stosuje się przewagę dekoracji góry ubioru nad jego dołem; do odzieży tej zalicza się tzw. „małe" i „duże czarne" – sukienki zaprojektowane już przez Coco Chanel;
- na wycieczki, plener (odzież wypoczynkowo-relaksowa) – różnorodne rodzaje ubiorów, wygodne, swobodne; przewaga fasonów sportowych, roboczych (dżinsy, budrysówki), ale i fantazyjnych (elementy ludowe czy bieliźniane w odzieży);
- na plażę (odzież plażowa) – całe zestawy funkcjonalnych, malowniczych ubiorów: od stro-

Standard – przeciętny, typowy wzorzec, model.

7.4. Odzież na różne okazje



7.5. Modele odzieżowe o różnych liniach: a) prostokąt, b) trapez, c) iks, d) redingot, e) syrena, f) łodyga, g) empire

jów plażowych, kąpielowych, poprzez spódnice, szorty, po torby tekstylne – odzież, w której wykorzystuje się nowości technologiczne;

- na ślub, komunię (odzież na specjalne okazje) – suknie, komplety ślubne projektowane dwukierunkowo, tzn. albo bogate w formie, albo skromne, ascetyczne; najczęściej obowiązujący jest kolor biały;
- do szkoły (odzież młodzieżowa, galowa, ceremonialna) – odzież prosta w formie, klasyczna lub fantazyjna (spódnice, bluzki, sukienki, spodnie); obowiązujące kolory to granat, biel, szarość, czerń.

Empire (fr. *empire* – czyt. ępir) – styl cesarstwa (1805-1815); ubiory w tym stylu mają podwyższoną talię.

Linie mody w ubiorach

Linia ubioru najściślej odzwierciedla zmiany w modzie, oznacza modną sylwetkę o określonym kształcie, jest znakiem identyfikacyjnym minionych sezonów, lat, pokoleń. Projektant, szkicując modną sylwetkę, pomija szczegóły, starając się uchwycić pierwsze wrażenie, kojarzone przez większość odbiorców. Przedstawia tzw. linię mody (rys. 7.5), która określa zarys sylwetki w odzieży, porównując ją do:

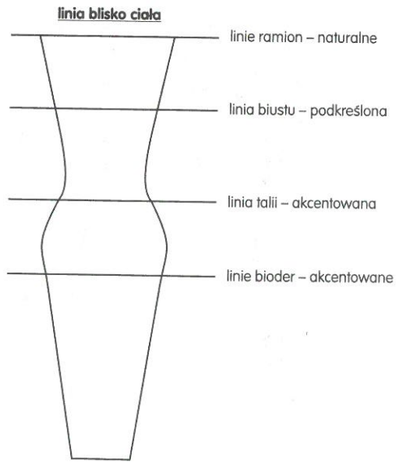
- liter alfabetu – A, H, I, O, S, T, V, Y, X (redingot),
- figur geometrycznych – prostokąta, trójkąta, trapezu, koła,
- innych kształtów – dzwonu, syreny, łodygi, ołówka, szparaga, bombki, kropli, łzy itp.

Niektóre z linii są porównywalne między sobą, a nawet takie same, jak np. np. linia tuby i łodygi to odmiany linii prostokąta, natomiast linia łodygi, szparaga lub ołówka jest odpowiednikiem linii *I*, linia *V* zaś jest odwróconym trójkątem, linia trapezu – odpowiada linii dzwonu.

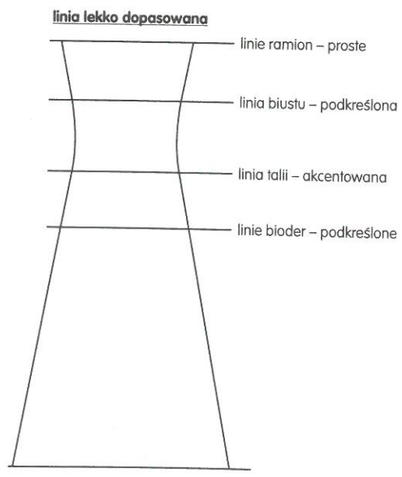
Nazw tych można używać zamiennie lub stosować te, które wierniej odzwierciedlają zarys sylwetki w odzieży.

Bywają też linie łączone, np.:

- prostokąt + trapez stanowią odpowiednik linii **empire** z podwyższoną talią,



7.6. Charakterystyka linii blisko ciała (syrena)



7.7. Charakterystyka linii lekko dopasowanej (redingot)

- dwa połączone trójkąty odpowiadają linii *X*,
- odmianą linii *X* o wydłużonej części dolnej jest linia redingot.

Oprócz informacji obrazowej, linię mody można określić opisowo, np.:

- luźna, prosta, swobodna (prostokąt),
- wirująca (trapez, trójkąt, dzwon, wachlarz),
- blisko ciała (syrena, łodyga; rys. 7.6),
- otulająca, miękka (*O*),
- lekko dopasowana (redingot; rys. 7.7),
- linia miękka, esowata (*S*),
- linia *X* (linia osy).

Ponadto każdą linię mody można scharakteryzować szczegółowo, podając informacje o wyglądzie ramion, biustu, talii i bioder oraz długości. Do opisania tych elementów służą następujące określenia: akcentowana lub podkreślona, szerokie, wąskie, ukryte, np. „akcentowana talia", „ukryte biodra", „szerokie ramiona", natomiast w wypadku modnych długości: **mini**, supermini (krótko), **mezzo** (długość do połowy kolana), **midi** (długość do połowy łydki), **maxi** (długość od pół łydki do kostek, do ziemi).

Poniżej przedstawiono charakterystyki i działanie niektórych linii mody.

Linia prosta (*H*, □) sprawia, że sylwetka wygląda jak wydłużony prostokąt; jest wskazana dla osób proporcjonalnie zbudowanych, zarówno szczupłych, jak i z nadwagą. Efekt wyszczuplenia uzyskuje się na skutek oddalania ubrania od ciała, luzu dookoła sylwetki i niewielkiego poszerzenia ramion (dzięki temu biodra wydają się szczuplejsze). Do ubiorów o linii prostej zalicza się: kostiumy z prostym żakietem, męskie spodnie i żakiet, długą marynarkę i szorty lub krótką spódnicę, trencz, dyplomatkę, suknię płaszczową oraz wielowarstwową „składankę" z dzianiny. Linia ta pozwala uzyskać efekt prostoty i elegancji.

Linia osy (*X*) podkreśla kobiecość poprzez akcentowanie talii, biustu i bioder; jest wskazana dla figur bardzo szczupłych i wysokich. Linia ta podkreśla szczupłość talii, za pomocą miękkiej poszerzonej góry rozbudowuje bryłę gorsu, a sute marszczenie spódnicy (sukienki) poszerza biodra. Do ubiorów o linii osy zalicza się: kloszowe, fałdziste, promieniście plisowane, falbaniaste spódnice, ornamentalne, fantazyjne bluzki, sweterki, francuskie krótkie żakiety, żakiety jeździeckie. Jest to linia wykorzystywana do wyrównania proporcji między zbyt wąskimi plecami (ramionami), a szerokimi biodrami. Linia ta pozwala uzyskać efekt kobiecości i fantazji.

Linia wachlarza (dzwonu) jest przydatna do ukrywania nadmiernej tuszy. W tym celu wąską spódnicę łączy się z obszerną górą ubioru w kształcie dzwonu, jak np. peleryna, chusta, minipłaszcz o nazwie „**swinger**". Tę linię wykorzystuje się najczęściej w okryciach zimowych.

Linia owalna (*O*, kokon, elipsa) jest linią okrywającą, otulającą ciało, inaczej określana jako linia wygody i komfortu. Stosuje się ją w ubiorach sportowych i relaksowych. Do ubiorów o linii owalnej zalicza się: pikowane płaszcze i kurtki, bluzy treningowe i swetry. Linia ta pozwala uzyskać efekt otulenia, ale niestety także antykobiecości.

Linia odwróconego trójkąta służy do ukrycia nadmiaru tuszy. Charakterystyczne są szerokie ramiona i proporcjonalnie zwężający się dół, aż do kostek, liczne fałdy. Jest to linia najbardziej konfekcyjna, łatwa do wykonania dzięki nieskomplikowanemu krojowi odzieży. Ubiory o linii odwróconego trójkąta pozwalają uzyskać efekt wyszczuplenia.

Linia chłopięca (*Y* – igrek) pozwala zaakcentować wąskie biodra i poszerzyć ramiona, jest odpowiednia dla sylwetek szczupłych. Ubiory o linii *Y* łączy się z wąskimi spodniami (np. dżinsami) lub spódnicami i sportowymi małymi kurtkami.

Linia secesyjna (*S* – syrena, łodyga) jest linią blisko ciała; podkreśla kobiece kształty. Ubiorami o takiej linii są sukienki z elastycznych materiałów, silnie przylegające do ciała.

Mini – mały.

Mezzo (wł.) – połowa, środek.

Midi (fr.) – środek.

Maxi – duży.

Swinger – płaszcz o linii (od ang. *swing* – kołysać się).

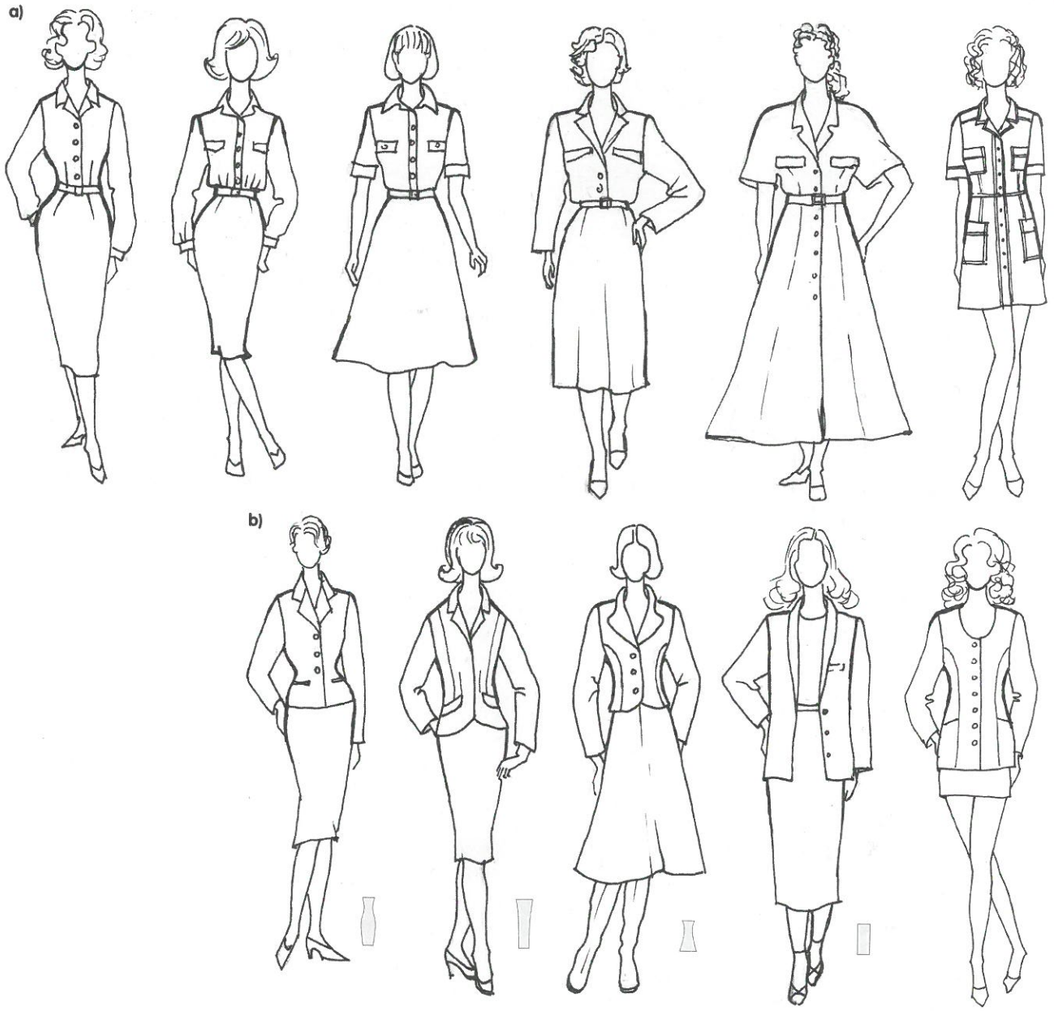
Fasony i detale w odzieży

Fason, to wygląd ubioru, wynikający z kroju i układu detali.

Krój jest bardzo ważnym elementem, ściśle związanym z linią mody. Jeśli lansowana linia jest coraz prostsza i oddalona od ciała, to zwykle wiąże się to z konstruowaniem ubiorów o liniach prostych. W kroju takich ubiorów nie naśladuje się naturalnych linii ciała, lecz maksymalnie je upraszcza. Przykładem takiego kroju są bawełniane podkoszulki i odzież naśladująca linię *T* – bluzy treningowe, swetry, w których większość szwów, łącznie z linią wszycia rękawów, ma linię prostą. Inaczej postępuje się, gdy linia szycia ubiorów naśladuje wypukłości i przewężenia linii ciała – wówczas krój jest wypukły, tzn. wykorzystuje się owalne, łukowate cięcia, zaszewki, krojenie materiałów „po skosie" itp.

O modzie mówi się, że jest konfekcyjna lub krawiecka. **Fasony konfekcyjne** są łatwe do szycia taśmowego, tam też stosuje się krój płaski. Natomiast w **fasonach krawieckich** stosuje się krój wypukły. Przykładem zastosowania kroju płaskiego jest płaszcz o linii koszuli, w formie litery *T*, wypukłego – płaszcz o linii redingot, uzyskanej odpowiednimi cięciami.

Zależność między fasonem, a linią mody można przeanalizować na podstawie fasonów standardowych, czyli takich, które nie podlegają zmianom w wyglądzie ogólnym na przestrzeni lat. Niezmienne pozostają charakterystyczne dla danego fasonu detale, zmianom natomiast pod-



7.8. Związek fasonu z linią mody: a) szmizjerka z lat: 1957, 1964, 1974, 1982, 1995, 1999, b) żakiet: z lat: 1957, 1963, 1974, 1982, 1995

lega linia (zarys sylwetki) oraz długość i kształt detali (rys. 7.8).

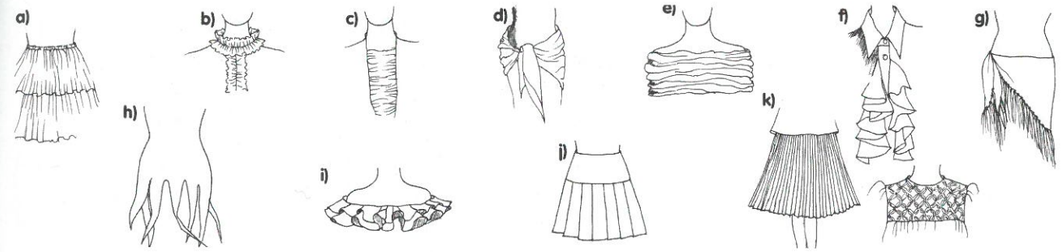
Detale to szczegóły fasonu, tak różnorodne, jak moda i uzależnione od stylu w ubiorze. Można je podzielić na:

- detale standardowe – kołnierze, klapki, patki, kieszenie, kaptury, pagony, paski, mankiety, rozcięcia;
- detale ornamentalne:
  - ornament płaski (zdobina niewypukła, leżąca płasko na materiale) – stębnówki, aplikacje, hafty, wszelkie płaskie taśmy pasmanteryjne, szczypanki, wypustki, lamówki, emblematy, łaty itp.,
  - ornament przestrzenny (zdobina wypukła, odstająca, dodająca odzieży „przestrzeni"; rys. 7.9) – sfałdowania nieregularne, takie jak zmarszczenia, falbanki oraz sfałdowania regularne, takie jak układanie, zakładki, riusze, „wody", formy kloszowe, formy wiszące, sterczące, plisowane, wiązadła, kokardy, żaboty, frędzle, pióra, draperie.

Obecnie w produkcji masowej dąży się do jej urozmaicenia, czego przejawem są liczne detale, preferowanie krótkich serii. Współczesna technologia szycia odzieży umożliwia taśmową produkcję modeli o skomplikowanym kroju.

Wielkości i kształty detali muszą być odpowiednio dobrane do kroju odzieży i jej linii, gdyż właśnie detale nadają odzieży wyraz i cechy indywidualizmu.

Układ detali w formie odzieży nie może być przypadkowy, musi być zgodny z zasadami kompozycyjnymi, obowiązującymi w każdym produkcie, który ma mieć walory estetyczne i plastyczne. Planując układ detali w odzieży, należy wiedzieć, że:



7.9. Ornament przestrzenny: a) sfałdowania nieregularne, b) riusze, c) wody, d) wiązadła, e) draperie, f) żaboty, g) frędzle, h) ogony (formy wiszące), i) klosze, j) układania, k) plisowania

- może on podkreślać jej kształt – w wypadku zastosowania zasady podobieństwa, powtarzalności kształtów; wówczas uzyskuje się efekt harmonii;
- może on również „rozbijać" kształt formy – w wypadku zastosowania zasady przeciwieństwa, kontrastu, wówczas uzyskuje się efekt dysharmonii, wprowadza niepokój.

Zgodnie z zasadą podobieństwa kształtów (rys. 7.10a,b):

- linii prostej kroju, kształtom zgeometryzowanym towarzyszą detale o podobnych geometrycznych kształtach – proste cięcia, podobne kołnierze, klapki, kieszenie, stębnówki,
- liniom miękkim, o łukowatym kroju towarzyszą detale o równie zaokrąglonych kształtach – owalne, łukowate cięcia, wykończenia dołów – tak samo „miękko" opracowane kołnierze, klapki, patki, kieszenie.

Zgodnie z zasadą przeciwieństwa kształtów (rys. 7.10c) liniom owalnym, miękkim może towarzyszyć geometryzacja detali – ostre wykończenia patek, pagonów, kołnierzy itp. Zasada ta jest trudna i niebezpieczna w realizacji, wymaga dużej wiedzy plastycznej, intuicji i umiejętności, by nie zaprojektować odzieży o cechach **kiczu**.

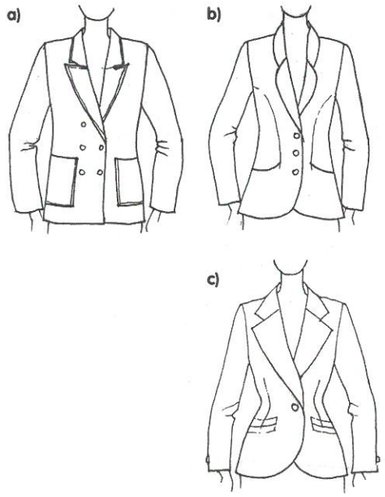
W projektowaniu detali istotne są również proporcje, tj. dostosowanie wielkości tych detali do całości odzieży oraz ich relacje wzajemne:

- formom małym (krótki żakiet, spódnica) odpowiadają detale o mniejszej skali,
- formom dużym (długi żakiet, spódnica) odpowiadają detale o skali zwiększonej.

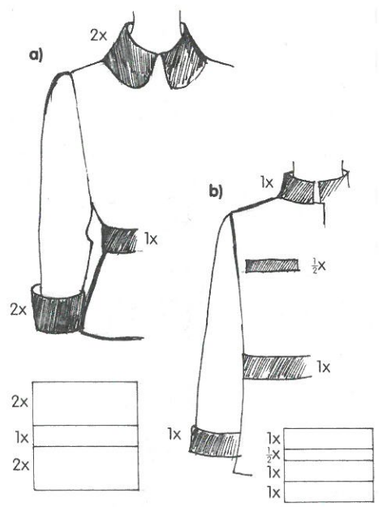
Miara wielkości może opierać się także na **zasadzie złotego podziału**.

Detale mniejsze należy traktować jako powtarzalną miarę proporcji. Poszczególne wielkości (szerokości) powinny być albo takie same, albo stanowić swoją wielokrotność, np. można przyjąć szerokość paska x do ustalenia szerokości kołnierza, która może wynosić $2x$, $3x$ itp. (rys. 7.11).

Właściwe opracowanie proporcji detali daje efekt „wyważenia", równowagi kompozycji, co decyduje o wyrazie estetycznym odzieży.

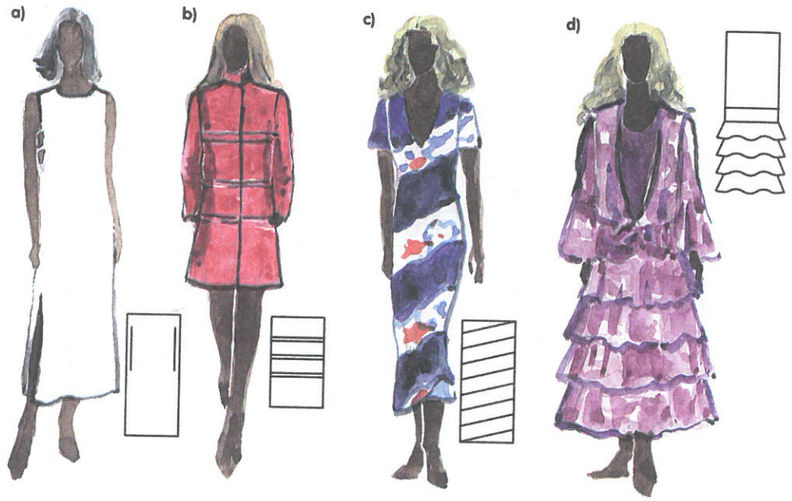


7.10. Zastosowanie zasady: a) podobieństwa kształtów ostrych, kanciastych w opracowaniu fasonu, b) podobieństwa kształtów miękkich w opracowaniu fasonu, c) kontrastu kształtów miękkich i kanciastych w opracowaniu fasonu



7.11. Proporcje detali w fasonie: a) kołnierz, pasek, mankiet, b) stójka, kieszeń, pasek, mankiet
x – szerokość paska

Złoty podział – inaczej harmonijny podział, czyli podział danej wielkości a na takie dwie części x oraz $a - x$, aby była spełniona proporcja $\frac{a}{x} : \frac{x}{a-x}$.



7.12. Kierunki linii tworzących fason: a) pionowe, b) poziome, c) ukośne, d) różnokierunkowe

Odzież – forma płaska

Układy liniowe w kompozycji odzieży

Fason ubioru, czyli jego krój i detale mogą tworzyć różne układy kompozycyjne, złożone z linii i figur geometrycznych. Ich analiza dotyczy odzieży traktowanej jako forma płaska (płaszczyzna).

Na podstawie kierunków i rodzajów linii, zastosowanych w opracowaniu fasonu, można określić styl odzieży, jej funkcje użyteczne i ozdobne, wiedząc że:

- kierunki linii (rys. 7.12) tworzących fason mogą być pionowe, poziome, ukośne, różnokierunkowe;
- rodzaje linii tworzących fason mogą być proste, łamane, faliste;
- w zależności od liczby określonych linii mogą występować linie przeważające (przewaga; rys. 7.13) oraz linie zrównoważone (równowaga; rys. 7.14).

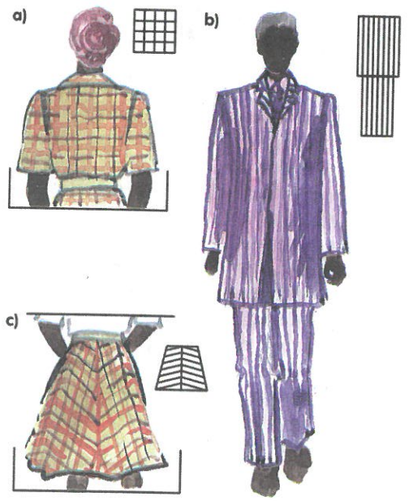
Układy liniowe mogą również wynikać z **wzorów na materiałach odzieżowych**, jeśli są one charakterystyczne, występujące w konkretnych kierunkach lub w określonych układach (pasowe, rytmiczne, pionowe, poziome, ukośne, zrównoważone, przeważające). Konkretne układy liniowe tworzą np. motywy kraty, pasów, czy inne wzory ujęte w układy kompozycyjne (pasowe, rytmiczne; rys. 7.15).

Charakter odzieży, a układy liniowe:

- fasony o liniach prostych, zgeometryzowanych:
  - odzież wygodna – funkcjonalna, sportowa, robocza:
    - równowaga kierunków poziomych i pionowych (lub ukośnych),
    - linie proste, ukośne;
  - odzież męska – prosta, elegancka, swobodna:
    - przewaga kierunków pionowych,
    - linie proste lub lekko łukowate;
- fasony o liniach falistych, łamanych:
  - odzież fantazyjna, mało funkcjonalna, kobieca:
    - równowaga lub przewaga kierunków różnorodnych (poziomych, pionowych, ukośnych),
    - linie faliste (rys. 7.16), łamane;
- fasony o liniach różnorodnych, oparte na asymetrii (rys. 7.17);
- fasony o liniach opartych na kontraście:
  - odzież niefunkcjonalna, „udziwniona", skomplikowana:
    - przewaga lub równowaga linii różnokierunkowych,
    - linie różnorodne (proste, ukośne, faliste, łamane, asymetryczne),
    - kontrast linii – proste – łamane; ukośne – faliste.

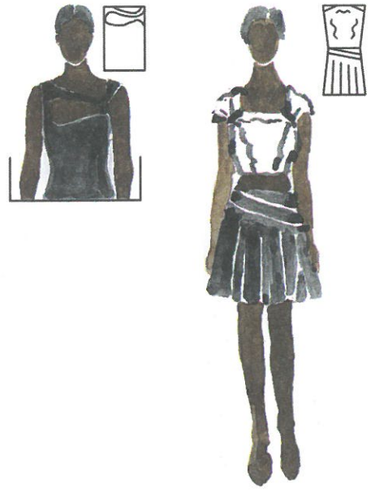
7.13. Linie przeważające: a) przewaga pionów, b) przewaga poziomów

7.14. Linie zrównoważone (równowaga pionów i poziomów)



7.15. Układy liniowe we wzorach na materiałach: a) kraty, b) pasy, c) inne

7.16. Różnorodne liniowe układy linii falistych



7.17. Różnorodne układy liniowe linii asymetrycznych i kontrastowych

Podziały liniowe zgodne i niezgodne z budową formy odzieżowej

Kształt odzieży (linia mody) oraz szczegółowe opracowanie jej fasonu (krój i detale) traktuje się jako formy płaskie z zakomponowanym układem linii. Kompozycja ta nie może być przypadkowa, lecz musi wynikać z budowy formy. Wszelkie podziały liniowe tworzone przez układy linii, mogą formę podkreślać, gdy są zgodne z jej budową (rys. 7.18a) lub ją „burzyć", gdy są niezgodne z budową (rys. 7.18b).

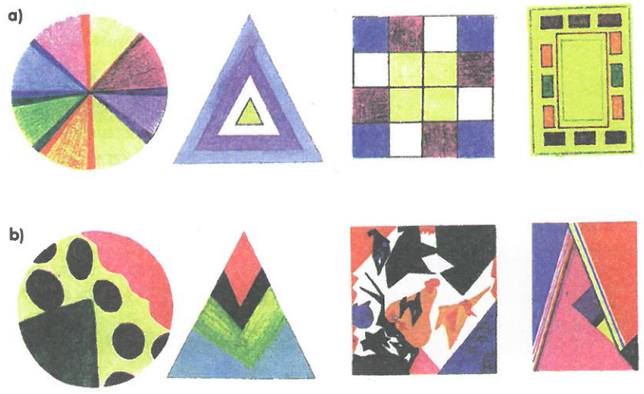
Odzież jako forma płaska przypomina podstawowe figury geometryczne – kwadrat, prostokąt, trapez, trójkąt i koło. Każda z tych figur ma określoną budowę, wynikającą z jej geometrii:

- kwadraty, prostokąty, trapezy mają charakterystyczne przekątne, wysokości, kąty; trójkąty zaś – wysokości i kąty;
- prostokąty i kwadraty – boki równoległe i prostopadłe,
- trójkąty i trapezy – boki ukośne, nachylone pod różnymi kątami,
- elementami koła są: okręg, cięciwa, promień, średnica.

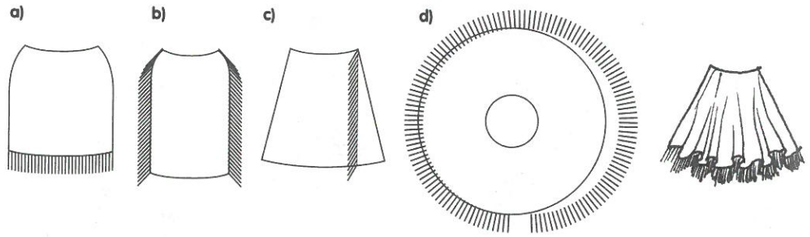
Linie podkreślające, zgodne z budową tych figur, to linie powtarzające ich kształty. Są to wszelkie linie prostopadłe i równoległe do boków prostokąta i kwadratu, linie powtarzające przekątne, wysokości, okręgi współśrodkowe itp.

Linie rozbijające, niezgodne z budową tych figur, to wszelkie linie faliste, łamane, niezgodne z kształtem figury.

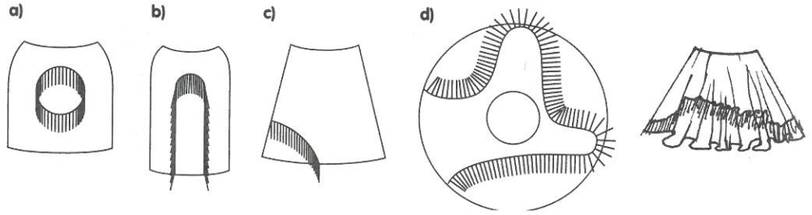
W kształtowaniu fasonów (krój, detale) szczególne znaczenie ma wiedza na temat budowy figur



7.18. Podziały liniowe podstawowych figur geometrycznych: a) zgodne z budowa formy, b) niezgodne z budową formy



7.19. Podziały liniowe zgodne z budową formy w fasonach spódnic (zdobionych frędzlami) o kształcie: a) kwadratu, b) prostokąta, c) trapezu, d) koła



7.20. Podziały liniowe niezgodne z budową formy w spódnicach o różnych kształtach (zdobienie frędzlami): a) kwadratu, b) prostokąta, c) trapezu, d) koła

Deformacja – odkształcenie, zmiana kształtu postaci.

i specyfiki podziałów liniowych. Projektując fasony o liniach zgodnych z budową formy (rys. 7.19) wprowadza się elementy ładu, harmonii, symetrii, równowagi. W żadnej z przedstawionych na rysunku 7.19 możliwości nie spowodowano odkształcenia form wyjściowych, przeciwnie, są one łatwo odczytywalne i podkreślone.

Projektując fasony o liniach niezgodnych z budową formy (rys. 7.20) wprowadza się elementy chaosu, dysharmonii, asymetrii, niepokoju. W każdej z przedstawionych na rysunku 7.20 możliwości spowodowano odkształcenia (pozorne) form wyjściowych. Kształty są zamazane, wzrok koncentruje się na liniach podziału. Taki wygląd fasonów powoduje **deformacje** w wyglądzie figury, jak np.:

- pozornie nierówne biodra,
- pozornie poszerzone biodra, szeroko rozstawione uda, „dziura" na wysokości bioder,
- pozorna nierówność figury,
- pozorne podkreślenie partii brzucha, okrągły brzuch,
- pozorna nierówność nóg,
- „dziura" w spódnicy, pozorny prześwit,
- pozorne obniżenie lewego i prawego biodra.

Fasony opracowane na podstawie zasady „rozbicia formy" są charakterystyczne dla ubiorów celowo operujących deformacją – kostiumy sceniczne, estradowe, przebrania, ubiory szokujące związane z różnymi subkulturami.

Symetria, asymetria, rytm w odzieży

W projektowaniu fasonów można się posługiwać zasadą:

- symetrii,
- asymetrii,
- rytmu.

Podobnie jak w kompozycji wszelkich form plastycznych, efekt równowagi, harmonii i ładu uzyskuje się dzięki **symetrii** (zastosowaniu jednakowego układu elementów formy plastycznej po obu stronach osi symetrii). W odzieży efekt ten uzyskuje się, tworząc symetryczne układy: cięć, rękawów, zapięcia, rozmieszczenie kieszeni i wszelkich innych detali.

Układy kompozycyjne oparte na **asymetrii**, czyli niejednakowym rozłożeniu elementów formy plastycznej po obu stronach osi symetrii wymagają zastosowania zasady równowagi mas (patrz s. 28). Są to kompozycje trudne do realizacji. W projektowaniu tego rodzaju fasonów odzieżowych konieczne jest duże doświadczenie i tzw. świadomość plastyczna. Zamierzony efekt asymetrii mogą tworzyć np. detale (cięcia, rękawy, zapięcia, dekolty itp.).

Rytm w odzieży oznacza powtarzalność elementów występujących w:

- wzorach na materiałach odzieżowych,
- motywach zdobień (hafty, aplikacje, taśmy pasmanteryjne, pikowania),
- układach ornamentu płaskiego (szczypanki, lamówki) i przestrzennego (plisowania, układania, zakładki).

Dzięki zastosowaniu zasady rytmu można uzyskać efekt podkreślenia formy odzieży, wzmocnienia jej określonej partii (np. funkcjonalnej).

Układy rytmiczne mogą być:

- nieograniczone, np. w materiałach drukowanych o wielokierunkowej możliwości powtarzania;
- ograniczone, np. pasowy szlak, gdzie elementem ograniczającym jest wysokość; w taśmach pasmanteryjnych, haftach elementem układu pasowego może być fala lub określona liczba elementów powtarzalna we wzorze pasowym;
- środkowe (zamknięte, centralne), tzw. „rozeta, „gwiazda" w postaci np. haftu, aplikacji, reliefu przestrzennego.

Style w ubiorze współczesnym – układy liniowe, odmiany

Określenie „styl" występuje w opisach tendencji w modzie i sposobów korzystania z niej. Pojawia się także przy grupach ubrań o pewnych cechach charakterystycznych, takich jak: zestaw odzieży, kolor, fason, detale, dodatki, **akcesoria**, materiały. Cechy te są niemal niezmienne, gdyż podlegają minimalnym zmianom, zgodnie z kierunkami mody.

Istnieje jeszcze inne znacznie słowa „styl". Dotyczy ono sposobu ubierania się w odzież i wyselekcjonowane (wybrane) dodatki, stale powtarzające się. Własny styl, to ubranie zgodne z osobowością i warunkami życia, oznacza wierność swoim upodobaniom i stosowanie niewielkich zmian.

Style żurnalowe dzieli się na cztery podstawowe grupy, tj. styl klasyczny, sportowy, romantyczny i awangardowy. Są one niezwykle pojemne, gdyż każdy z nich ma swoje odmiany, w zależności od źródła inspiracji.

Styl klasyczny

Styl klasyczny (tab. 7.1) jest ponadczasowy, uniwersalny, zawsze obecny w modzie. Styl ten został zapoczątkowany z chwilą zaadoptowania ubiorów męskich na potrzeby kobiet. Charakteryzuje go prostota i geometryzacja form, elegancja i prostota kroju, minimalna liczba niezbędnych detali i eliminacja ornamentu przestrzennego.

Do typowych ubiorów w tym stylu należą (rys. 7.21): płaszcz dyplomatka, suknia płaszczowa oraz o linii princesse, żakiety; blezer (pozbawiony kołnierza), żakiet angielski o linii męskiej, marynarki, żakiety surdutowe, wydłużone spodnie typu męskiego, kamizelki, bluzki koszulowe, spodnium.

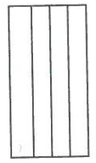
7.21. Odzież o fasonach w stylu klasycznym

Jest to odzież o charakterze całodziennym (do pracy) lub wizytowym, w zależności od doboru materiałów i dodatków:

- materiały z włókien naturalnych, wysokiej jakości (odmiany wełny, np. gabardyna, szantung);
- kolory kojarzące się z elegancją, prostotą, nieostre, stonowane oraz klasyczne, takie jak biel, czerń, granat i szarość;
- wzory na materiałach – pionowe, drobne pasy i prążki (np. tenis) lub mało widoczne motywy w pionowym układzie pasowym (np. jodełka);
- przewaga linii pionowych w układzie detali i linii kroju (rys. 7.22);
- detale ograniczone do niezbędnych, kołnierze i kieszenie maksymalnie proste, niemal „ukryte" w szwach.

Do odmian stylu klasycznego można zaliczyć:

- styl „męski" – żakiet angielski, kamizelka, spodnie typu męskiego, dyplomatka,
- styl „na uczennicę", (à la college) – kolory: granat, biel, czerń, szarość, spódnice – proste, plisowane, układane, bluzki koszulowe, princesse,
- styl „na kobietę interesu", (à la bizneswoman) – kostium, suknia płaszczowa, spodnie typu męskiego (o nieco kobiecej linii), dyplomatka,
- styl na „**dandysa**" – elegancki kostium, zdobiony elementami romantycznymi.



7.22. Układy liniowe w stylu klasycznym (przewaga linii pionowych)

Akcesoria – dodatki, uzupełnienie.

Dandys – elegancki młodzieniec XIX wieku.

Tabela 7.1. Styl klasyczny – elegancki

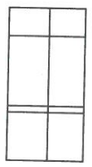
Układy liniowe	Rodzaje ubiorów	Detale	Rodzaje materiałów	Wzory na materiałach	Źródła inspiracji – odmiany stylowe
przewaga linii pionowych	żakiety, marynarki – angielski, blezer, surdut, spodnie typu męskiego, płaszcze – dyplomatka, pelisa, sukienki – płaszczowa, spódnice – klasyczne, podstawowe, w kraty, kontrafałdy, układanka	ograniczone do minimum, proste cięcia i szwy, kołnierz, kieszenie	szlachetne, wysokogatunkowe, nie gniotące się (wełny, elano-wełny)	tenis, jodełka, diagonal	„po męsku", „à la college" („na uczennicę"), „à la bizneswoman" („na kobietę interesu"), „na dandysa", „marynarski"

Dżinsy (ang. *jean* – płótno) – farmerki, amerykański typ spodni sportowych albo roboczych, zazwyczaj niebieskich, uszytych z grubego, tkanego diagonalnie płótna bawełnianego.

Styl sportowy

Styl sportowy (tab. 7.2) tworzą ubiory wygodne, o swobodnej linii, funkcjonalne. Odzież do uprawiania sportu jest tylko niewielką częścią tego stylu. Większość ubiorów tego typu nadaje się do noszenia na co dzień (całodzienne, relaksowe, wypoczynkowe). Do typowych ubiorów w stylu sportowym zalicza się (rys. 7.23): płaszcze typu wojskowego – trencz, szynel, sukienkę szmizjerkę, kurtki – kanadyjkę, parkę, budrysówkę, różnorodne spodnie – narciarki, bryczesy, rybaczki, legginsy, dżinsy, szorty itp., żakiet kardigan i typu męskiego z dużą ilością detali.

7.23. Odzież o fasonach w stylu sportowym



7.24. Układy liniowe w stylu sportowym (równowaga linii pionowych i poziomych)

Charakterystyczne cechy odzieży sportowej to:

- zgeometryzowane, zdecydowanie kanciaste linie kroju i detali;
- detale typowo funkcjonalne i występujące w dużych ilościach; są to: kieszenie, pagony, kaptury, wzmocnione szwy (stębnówki), karczki, mankiety, kołnierze (rewersowe), stójki, emblematy jako elementy dekoracyjne;
- układ detali opierający się na równowadze linii pionowych i poziomych w opracowaniu fasonu (rys. 7.24);
- stosowane materiały to tkaniny i dzianiny z włókien naturalnych oraz materiały elastyczne i pozwalające na zachowanie termoregulacji ciała, np. nabłyszczane, impregnowane;
- kolorystyka materiałów różnorodna, z przewagą barw czystych, żywych lub zgaszonych;
- dopuszczalne wzory na materiałach to duże i średnie kraty, wzory militarne; przeważają materiały jednobarwne.

Do odmian stylu sportowego zalicza się:

- style opierające się na elementach zaczerpniętych z różnych dyscyplin sportu:
  - styl relaksowy – elementy narciarstwa, kolarstwa, gimnastyki (legginsy, podkoszulki, bluzy, **dżinsy**),
  - styl tenisowy – biel, podkoszulki, kurtki, spódnice – trapez, czapeczka, zapięcia „polo",
  - styl motocyklowy – materiały skórzane, skóropodobne, różnorodność zapięć, zamki błyskawiczne, napy, ćwieki itp.,
  - styl jeździecki – „wycięty żakiet" w kontrastowych barwach, spodnie bryczesy, czapka „dżokejka",
  - styl safari – bluzy, koszule, szorty, jak w ubiorach na polowania afrykańskie, kolory piaskowe, zieleń khaki,
  - styl marynarski – granat, biel, szerokie spodnie, duże kołnierze, emblematy;
- style opierające się na elementach zaczerpniętych z wojska lub innych zawodów, w których obowiązuje mundur:
  - styl wojskowy, militarny – szynel, „panterka", „pilotka" itp., barwy – khaki lub ochronne, metalowe guziki,
  - styl kolejarski – szynel, żakiet, czerń, metalowe guziki.

Styl romantyczny

Styl romantyczny (tab. 7.3) to styl fantazyjny, kobiecy, nostalgiczny, wyrażający tęsknotę i podziw dla obcych kultur oraz czasów minionych. W liniach i formach charakteryzuje go miękkość i płynność. Do ubiorów tym stylu zalicza się (rys. 7.25): płaszcze o zamaszystych, wirujących dołach (redingot, swinger), otulający kokon, żakiety francuskie o miękkich detalach i cięciach, fantazyjne, ornamentalne bluzki, spódnice i spodnie.

W stylu romantycznym występuje różnorodność rodzajów materiału, kolorystyki, detali i układów liniowych:

- materiały: delikatne, cienkie organdyny, tiule, szyfony, jedwabie, fakturowe, ażurowe koronki, gipiury, gniecione krepony, lekkie wiskozy, surowe lny, samodziały, puszyste aksamity, wełniane mohairy itp.;
- kolory, w zależności od odmian stylowych, to delikatne pastele, bogate barwy tęczowe, subtelne złamane, oryginalne zgaszone, złoto, srebro, naturalne barwy ekologii, mocne, nasycone barwy egzotyki itp.;
- wszelkie możliwe detale, jak urozmaicone kołnierze, mankiety, kieszenie, zapięcia, ale przede wszystkim ornamenty płaski i przestrzenny;
- układy liniowe są miękkie, falujące, różnorodne (rys. 7.26).

Styl romantyczny występuje w wielu odmianach, takich jak:

- style orientalne (wschodnie), sięgające po inspiracje (rekwizyty, stroje ludowe) azjatyckie, z dalekiego i bliskiego wschodu:
  - styl chiński – kimono, formy szlafrokowe, mundurowe, uniform ze stójką, motyw smoka, czerwień, złoto, hafty,
  - styl indyjski – narodowe **sari**, **sarong** – szaty, orientalne wzory w układzie pasowym, nasycone barwy złamane,
  - styl arabski (turban) – suknia-worek (**galabijja**), barwy pustyni,
  - styl japoński (strój gejszy) – japońskie kimono, klapki-japonki, fryzura ze szpilkami),
  - styl tybetański – motane szaty w kolorach filozoficznych, jak czerń, szarość, brąz, fiolet,
  - inne style wschodnich kultur, zależnie od „odkryć" mody – koreański, wietnamski, mongolski, mandżurski itp.;
- style egzotyczne, sięgające po rekwizyty i ubiory narodowe ludności wysp Pacyfiku (Polinezja, Malinezja), Ameryki Płn., Płd. i Środkowej, Afryki, Australii:

Sari (hind.) – ubiór noszony przez kobiety hinduskie; złożony z kilku metrów lekkiego płótna, jedwabiu, luźno upięty na figurze i głowie.

Sarong – rodzaj okrycia bioder; noszony przez obie płcie na Malajach i wyspach Pacyfiku.

Galabijja (arab.) – szeroki luźny płaszcz, zazwyczaj z samodziału; noszony przez ludność w krajach arabskich.

Tabela 7.2. Styl sportowy – funkcjonalny

Układy liniow	Rodzaje ubiorów	Detale	Rodzaje materiałów	Wzory na materiałach	Źródła inspiracji – odmiany stylowe
równowaga linii pionowych i poziomych	żakiet – architektoniczny, jeździecki spodnie – dżinsy, legginsy, rybaczki, narciarki płaszcze – trencz, szynel sukienki – szmizjerka spódnice o linii trapezu, dżinsowe, tenisowe kurtki – budrysówka, parka, kanadyjka itp.	różnorodne, zgeometryzowane, funkcjonalne, jak np. kieszenie, zapięcia, zamki, rzepy, pagony, karczki, kaptury, ornament płaski – aplikacje, stębnówki	higieniczne i higroskopijne (bawełny, materiały termoregulacyjne), powlekane, elastyczne (drelich, ortalion, lycra), wełny, np. tweed	kraty, tweed, fil à fil, pasy	jeździecki, tenisowy, motocyklowy, narciarski, safari, wojskowy, kolejarski, marynarski

Tabela 7.3. Styl romantyczny – fantazyjny

Układy liniowe	Rodzaje ubiorów	Detale	Rodzaje materiałów	Wzory na materiałach	Źródła inspiracji – odmiany stylowe
różnokierunkowe i różnorodne linie faliste, miękkie	żakiety – francuski, spencer spodnie – „dzwony", szarawary płaszcze – redingot, swinger sukienki – fantazyjne na różne okazje, np. „chłopka" spódnice – fantazyjne, np. kilt (spódnica szkockich górali) solejka (spódnica promieniście plisowana)	różnorodne, miękkie, jak np. kieszenie, kołnierze, cięcia, dekolty oraz ornament płaski i przestrzenny	fantazyjne o różnorodnych fakturach od batystu, poprzez brokaty, szyfony, jedwabie, po aksamity i wełny	– różnorodne: od geometrycznych (paski, kratki), poprzez egzotyczne, orientalne, po kwiatowe, ilustracyjne	ludowy, „na gwiazdę", orientalny (arabski, turecki, indyjski, chiński, japoński, tybetański), egzotyczny (indiański, country, hawajski, afrykański), etniczny (rosyjski, hiszpański, cygański, skandynawski), retro (lata 1920-1980), bieliźniany

7.25. Odzież o fasonach w stylu romantycznym

7.26. Układy liniowe w stylu romantycznym (różnorodność linii miękkich, falistych)

Poncho (wym. ponczo) – płaszcz, przypominający koc z wycięciem na głowę, noszony przez Indian Ameryki Płn.

Pareu (tahitański) – otwarta, kopertowo zakładana spódnica, przepaska na biodrach noszona w Polinezji.

Country (amer., czyt. kątri) – forma stylizowanej muzyki „ludowej" w zachodnich stanach USA.

Hipisi (ang. *hippies*) – młodzieżowy ruch społeczny, widoczny przejaw kontrkultury; pojawił się w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku w USA.

Etniczny – właściwy danemu narodowi, ludowy.

- styl afrykański – barwy spalonej ziemi, wzory „prymitywne" graficzne, ubiory wiązane, motane, biżuteria z kości, kamieni, rzemyków oraz inspiracje sztuką i ubiorem faraonów,
- styl meksykański – ostre kontrasty barwne, kapelusze sombrero, panama, **poncho**, bluzka „oberżystka",
- styl hawajski – barwne motywy kwiatowe, batiki, ubiory wiązane, **pareu**,
- styl indiański – wiązane ubiory Indian różnych szczepów, skóra, barwne geometryczne motywy, frędzle, paciorki,
- styl **country** – ubiory łączące styl kowbojski z ludowymi strojami westernowymi – spódnico-spodnie, bluzki pradziadka (z marszczonym karczkiem), ubiory dżinsowe, buty „kowbojki";

• style retro, sięgające do przeszłości w modzie:
- lata dwudzieste – linia ubiorów prosta, różnorodność wąskich spódnic i wypracowanych w detalach żakietów,
- lata trzydzieste – linia ubiorów miękka, esowata, styl „chłopczycy", asymetria w detalach, oryginalne duże detale,
- lata czterdzieste – sylwetka zgeometryzowana, linia *X*, kloszowe spódnice, męskie marynarki,
- lata pięćdziesiąte – nowe spojrzenie (new look) Diora; spódnice typu parasol, obuwie – szpilki, małe dopasowane „góry",
- lata sześćdziesiąte – minimalistyczne sukienki, spódnice, linia prosta i trapezu; op-art i pop-art w ubiorze,
- lata siedemdziesiąte – moda **hipisowska** na „dzieci-kwiaty" – motywy kwiatowe i orientalne, abstrakcyjne, powrót do natury, dżinsy, linia dzwonkowata (spodnie dzwony), kloszowe rękawy, „bananowe" spódnice;

• style **etniczne** – narodowe cechy ubiorów bliższych kultur europejskich:
- styl cygański – barwne, zamaszyste spódnice, chusty, bluzki w kwiaty, złota biżuteria,
- styl hiszpański – opierający się na strojach do flamenco – wąskie w biodrach, falbaniaste dołem spódnice, obcisłe bluzki, strój torreadora, obuwie – kryte palce i pięty, paski – tzw. „hiszpanki", ostre kontrasty barwne,
- styl rustykalny – bawełna, len, płótno, bluzka tunika à la ukraińska „rubaszka", hafty, buty „walonki", tkana pasmanteria, czapka „papacha",
- styl skandynawski – dzianina o ciekawych motywach wzorów, z przewagą bieli i kolorów niebieskich,
- styl ludowy (wiejski) – odnoszący się do rodzimej kultury, sięgający po motywy ludowe ubiorów różnych regionów Polski: łowickie pasiaki, krakowskie serdaki, zakopiańskie parzenice, żywieckie koronki itp.;

• inne style:
- „na gwiazdę filmową" czy bohaterkę literacką – utrwaliły się poprzez specyficzny wygląd bohaterek filmowych i literackich; funkcjonują w „zbiorowej wyobraźni" kultury popularnej; są to style sławnych kobiet: aktorek – Marleny Dietrich, Grety Garbo, Marylin Monroe, Brygitte Bardot, Audrey Hepburn, Evity Peron – żony prezydenta Argentyny (lata pięćdziesiąte), Jacqueline Kennedy – żony prezydenta Stanów Zjednoczonych (lata sześćdziesiąte), styl „na Lolitę" – bohaterkę powieści Nabokova (kobieta – dziecko).

Styl awangardowy

Styl awangardowy (tab. 7.4) to styl wyprzedzający, wybiegający w przyszłość, przeznaczony dla ludzi odważnych, lubiących ubiorem zadziwiać, szokować, wywoływać określone wrażenia, ulubiony styl ludzi estrady, pop-kultury, idoli świata muzyki, sztuki, kina itp., a także młodzieży, negującej zastane formy ubiorów, bawiącej się modą i przebierankami. Wielcy krawcy chętnie projektują modele awangardowe, sięgając po najdziwniejsze materiały, często odpadowe, bezużyteczne, np. papier, folie, metal, kapsle, karty kredytowe. Tworzą kreacje obliczone na efekt, często jednorazowe. To modelowanie w alternatywnych materiałach jest związane z najnowszym i już zaistniałym trendem w sztuce nowoczesnej.

Pierwszym awangardowym twórcą powojennym, tworzącym **ubiory nie do noszenia** był Paul Paco Rabanne ur. w 1934 roku. Jego kolekcję ubiorów-stelaży zaprezentowano w 1965 roku. Jest to przykład skrajnej awangardy. Awangardowe są także ubiory, które można nosić na co dzień, inne od dotychczasowych wzorów, wydawałoby się przeczące zasadom

Tabela 7.4. Styl awangardowy – nowatorski

Układy liniowe	Rodzaje ubiorów	Detale	Rodzaje materiałów	Wzory na materiałach	Źródła inspiracji – odmiany stylowe
różnorodność linii prostych, falistych, ukośnych, opartych na asymetrii i kontraście	wszelkie rodzaje ubiorów o formach asymetrycznych, udziwnionych	różnorodne, o urozmaiconych asymetrycznych formach	wg najnowszych technologii, np. „drapany" welur, powlekane folie, materiały odpadowe (papier itp.)	różnorodne, wykonywane zarówno technikami ręcznymi, jak i przemysłowymi	punk, kosmiczny, konstruktywistyczny, historyczny, futurystyczny

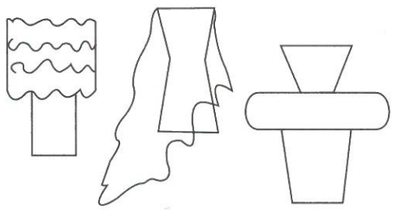
dobrego gustu, tonu. Szokujące były zestawienia luźnych, dzianych swetrów z wełny z lekkimi, letnimi spódnicami, które stały się już codziennością. Wbrew wyobrażeniom o schludności i „wyprasowaniu" wyprodukowano materiały „gniecione", które „przyjęły się" w modzie. Popularne zjawisko końca lat dziewięćdziesiątych „moda-bieda", czyli styl rzeczy zużytych, poszarpanych, połatanych; pierwotnie szokujące, obecnie zaakceptowane w modzie młodzieżowej. Zjawisko to wywodzi się z modnego młodzieżowego ruchu „**punk**".

Styl awangardowy (rys. 7.27) to udziwnione, oparte na silnych kontrastach barw i form, deformacji i asymetrii rodzaje ubiorów, fasonów, detali i układów liniowych (rys. 7.28). Na przykład awangardowy żakiet z końca lat dziewięćdziesiątych ma tylko jeden rękaw, a suknia wieczorowa trzyma się tylko na agrafkach. Współcześni projektanci lubią eksperymentować z materiałami i formą ubioru.

Projektowanie w danym stylu nie oznacza dosłownego kopiowania form odzieży, lecz sięganie po typowe elementy, w celu przetworzenia na potrzeby mody współczesnej. Może to być wzornictwo, kolorystyka materiałów, krój, detale noszące cechy nowoczesności, funkcjonalne i estetyczne.

Punk (ang. *pank*) – subkultura młodzieżowa powstała w I połowie lat siedemdziesiątych XX wieku w Anglii

7.27. Odmiany stylu awangardowego



7.28. Układy liniowe w stylu awangardowym (przykłady)

Zagadnienia kontrolne

1. Scharakteryzuj elementy składające się na tendencje w modzie aktualnej.
2. Wymień i opisz wygląd kilku rodzajów płaszczy.
3. Wykaż różnice między wyglądem żakietów: angielskiego, francuskiego, blezera, żakietu Chanel.
4. Scharakteryzuj wygląd szmizjerki i sukni płaszczowej.
5. Wymień kilka rodzajów spodni.
6. Scharakteryzuj grupy odzieży na różne okazje, tj. odzież: do pracy umysłowej (w kontakcie z innymi ludźmi), wizytową, wieczorową, wypoczynkowo-relaksową, plażową, galową, na specjalne okazje.
7. Wymień i scharakteryzuj linie mody w ubiorze współczesnym.
8. Omów działanie wizualne „linii mody" w odzieży współczesnej.
9. Wyjaśnij pojęcie „fason" w odzieży.
10. Wymień detale stosowane przy opracowywaniu fasonów.
11. Podaj i objaśnij zasady projektowania kształtu, układu detali i proporcji w kompozycji odzieży.
12. Wykaż zależność fasonów od zmiennych linii mody na przykładzie wyglądu szmizjerki w latach 1950-1999.
13. Wyjaśnij pojęcie „układy liniowe", w odniesieniu do fasonu odzieży.
14. Objaśnij związek charakteru i przeznaczenia odzieży z rodzajem układów liniowych.
15. Opisz podziały liniowe zgodnie z budową formy w: kwadracie, prostokącie, trójkącie, trapezie.
16. Wyjaśnij na czym polega niezgodność podziałów liniowych z budową formy.
17. Wskaż przykłady symetrii, asymetrii, rytmu w układach liniowych.
18. Scharakteryzuj style w ubiorze współczesnym, uwzględniając: rodzaje odzieży, detale i formy, materiały odzieżowe, wzory na materiałach, źródła inspiracji.

Rozdział 8

Projektowanie odzieży – zasady

Projektowanie odzieży zgodnie z tendencjami w obecnej modzie

Projektowanie to proces twórczy i świadomy, opierający się na wiedzy plastycznej i technologicznej:

- wiedza plastyczna to suma wiadomości o formie odzieżowej jako płaszczyźnie i bryle oraz wszystkich elementach je określających,
- wiedza technologiczna to podstawy kroju oraz znajomość stylów w ubiorze, rozmaitości fasonów, detali, cech materiałów odzieżowych,
- projektowanie to także świadomość mody aktualnej i jej nowinek.

Odzież można projektować:

- do określonych materiałów na figury typowe (konfekcyjne) lub w krótkich seriach produkcyjnych, krawiectwo miarowe, unikatowe;
- z wyobraźni, tworząc niczym nie ograniczone własne pomysły, dla figur typowych (konfekcja, krótkie serie, krawiectwo miarowe, unikatowe);
- dla figur z odchyleniami (konfekcja, krótkie serie, krawiectwo unikatowe);
- dla konkretnej figury (konfekcja, krótkie serie, krawiectwo unikatowe).

Projektując odzież konfekcyjną należy znać zasady tej produkcji i pamiętać o zapewnieniu prostoty i łatwości kroju. Odzież planowana na krótkie serie może być bardziej skomplikowana w kroju i opracowaniu detali. W odzieży miarowej i unikatowej można pozwolić sobie na stosowanie kroju i detali bardzo pracochłonnych, nawet wykonanych ręcznie.

Zasady projektowania odzieży:

- ustalić przeznaczenie odzieży, okazję (wizytowa, wieczorowa, całodzienna, wypoczynkowa, koktajlowa);
- zdecydować o stylu (w połączeniu z okazją – styl klasyczny, sportowy, romantyczny, awangardowy);
- wybrać źródło inspiracji, czyli odmianę stylową, lub znaleźć własne źródło pomysłu w ramach stylu żurnalowego;
- określić modną linię w danym sezonie i dostosować ją do wybranego stylu;
- opracować szczegółowo fason (krój i detale);
- przypomnieć i zastosować układy liniowe, typowe dla wybranego stylu w kompozycji detali;
- zdecydować o ilości detali i ich rodzaju, w powiązaniu ze stylem, odmianą stylową (detale standardowe, ornament płaski i przestrzenny);
- zwrócić uwagę na modne nowości w kształtach detali i ich rodzajach (kształt kołnierzy, wielkość kieszeni, wysokość linii wszycia rękawów, zapięcia itp.);
- zachować właściwe proporcje detali w relacji detal – forma ubioru i w ich relacjach wzajemnych (zasada wielokrotności i „złotego podziału");
- zastosować kontrast lub podobieństwo kształtów detali, w zależności od stylu;
- zastosować podziały liniowe, wynikające z układu detali zgodnie lub niezgodnie z budową formy odzieży, w zależności od stylu;
- ustalić tonację barwną lub zestaw kolorystyczny, stosując kontrast lub podobieństwo kolorów (zgodnie z tendencjami w modzie);
- dobrać właściwy materiał (lub materiały) o określonej fakturze, motywie, wzorze, właściwościach plastycznych.

Projektowanie odzieży do próbki materiału odzieżowego

Materiał, z którego należy uszyć, a przedtem zaprojektować model odzieży, narzuca pewne ograniczenia, które nie pozwalają na całkowitą dowolność. Zasady projektowania w tym wypadku są podobne do wymienionych uprzednio, ale przede wszystkim należy kierować się cechami materiału. Aby ustalić właściwości plastyczne materiału (co z niego można uszyć?), należy go dotknąć, sprawdzić, w jaki sposób układa się na figurze:

- materiały miękkie, cienkie – można marszczyć, drapować, fałdować, stosować ornament przestrzenny; nie należy stosować zbyt wielu cięć, szczególnie w materiałach delikatnych;

Unikat – rzecz jedyna, niepowtarzalna, okaz.

- materiały sztywne, średnie i grube – nadają się do kroju konstrukcyjnego, w którym występują cięcia; nie mogą być łączone z ornamentem przestrzennym;
- materiały elastyczne, rozciągliwe – można stosować w nich krój najprostszy i o małej liczbie cięć; na ogół nie stosuje się ich w fasonach fantazyjnych ani ornamentalnych; dobrze wyglądają blisko ciała, w formach prostych, o niewielkiej liczbie cięć.

Kolekcje odzieżowe

Projektowanie kolekcji odzieżowej wymaga dużej świadomości plastycznej. Grupę odzieży w kolekcji musi łączyć jakaś wspólna cecha i zarazem dzielić odrębność każdego z modeli.

Cechą wspólną w kolekcji może być:

- okazja (np. wszystkie suknie wieczorowe);
- kolorystyka:
  - pojedynczy kolor (np. odzież w czerwieni),
  - tonacja kolorystyczna (w tonacji zimnej, tonacji jesiennej),
  - zestawy kilku barw (np. zestawy dwukolorowe, typu biel + czerń, zestawy trój- i czterokolorowe);
- styl (np. ubiory w stylu ekologicznym);
- linie (np. suknie o linii secesyjnej);
- opracowanie określonego detalu w różnorodnych wariantach (np. kształty dekoltów w małej letniej sukience);
- materiał (modele z jednego rodzaju materiału, wyznaczającego określone rozwiązania konstrukcyjne);
- technika (np. modele patchworkowe, batikowe);
- motyw wiodący (np. różne modele malowane w kwiaty polskie);
- sezon (różne modele sezonowe, w ich skład może wchodzić wiele kolekcji);
- rodzaj odzieży (np. różne warianty żakietu francuskiego);
- wzór na materiale (np. modele z materiału w szkocką kratę).

W skład kolekcji mogą wchodzić modele, które łączy więcej niż jedna cecha wspólna, np. okazja, kolorystyka i technika, czy też styl, materiał i tonacja kolorystyczna (rys. 8.1).

Projektowanie i realizacja ubiorów oraz tkanin unikatowych

Projektowanie odzieży i ubiorów unikatowych wiąże się zazwyczaj z faktem, że są one realizowane przez tę samą osobę.

Nieco inaczej dzieje się w tzw. Wielkim Krawiectwie (Haute Couture), gdzie wszystkie modele mają charakter **unikatowy**, wyjątkowy, są niemal dziełami sztuki. Szyje się je „na miarę", z materiałów często wykonywanych ręcznie, wszystkie detale są w nich perfekcyjnie dopracowane. Samo projektowanie pozostaje wówczas domeną Wielkich Krawców, lecz poszczególne elementy kreacji są dziełem specjalistów. W projektowaniu i realizacji odzieży unikatowej stosuje się wszelkie niekonwencjonalne techniki oraz takie dziedziny rękodzieła, w których jest wymagana precyzja, artyzm, mistrzostwo wykonania.

Powstanie kreacji unikatowej, od projektu do modelu, może wiązać się z fazą dodatkową, jaką jest wykonanie specjalnego kuponu materiału. Mogą to być materiały:

- ręcznie haftowane różnymi rodzajami ściegów na całych partiach lub częściach materii,

a)

b)

8.1. Kolekcje odzieżowe: a) płaszcze, b) ubiory wieczorowe (czarne)

- wyszywane ręcznie ściegiem koralikowym, **dżetami**, cekinami itp.,
- z ręcznie wykonywanych koronek (na tiulu, klockowe itp.),
- zdobione wymodelowanymi ręcznie motywami kwiatów, rozet itp.,
- z wyszukanymi motywami aplikacji płaskich i przestrzennych,
- z zastosowaniem ręcznego modelunku draperii,
- z zastosowaniem skomplikowanych technik plisowania nietypowych form odzieży (olbrzymie koła, wachlarze),
- z zastosowaniem skomplikowanego kroju (formy **volanta**),
- zdobione różnymi odmianami malarstwa na tkaninie: szablonowego, odręcznego, batiku.

Ubiory unikatowe mogą być zaprojektowane i wykonane w trzech konwencjach:

- bardzo proste w kroju, o zgeometryzowanych formach, w celu wyeksponowania walorów specjalnie przygotowanego, wyjątkowego materiału;
- skomplikowane, bardzo wyszukane, niezwykłe w kroju, wymagające wyobraźni przestrzennej i znajomości „tajemnic" krawiectwa;
- proste lub skomplikowane w kroju, z zastosowaniem elementów (detali) wykonanych technikami niekonwencjonalnymi.

Wpływ sztuki na projektowanie odzieży

Moda w ubiorze jest nierozerwalnie związana ze sztukami plastycznymi. Nowe prądy w sztuce znajdują odzwierciedlenie w nowej konstrukcji odzieży, nowej linii, „rysunku detali", zestawach kolorystycznych i wzorach na materiałach.

Przez tysiąclecia za pomocą sztuki odtwarzano rzeczywistość, a efekt zależał od talentu i wrażliwości twórcy. Malowidła ścienne, sztalugowe, rzeźby i reliefy, ceramika przedstawiały ludzi w ich życiu codziennym, odtwarzając również ubiory. Sztuka nie miała szczególnie kreatywnego oddziaływania na ubiór, choć można doszukać się związku między pionowymi fałdami szat greckich, a żłobkowaniem kolumn.

Ostatnie tysiąclecie to okres sztuki realistycznej lub **naturalistycznej**. Formy ubiorów nawiązywały co najwyżej do skali i proporcji w architekturze:

- gotyk spowodował wyszczuplenie i wydłużenie modnej sylwetki, zgodnie ze strzelistością form architektury,
- renesans przywrócił figurze horyzontalne proporcje,
- barok wyrażał się bogactwem i kontrastem form, kolorów i zdobień,
- rokoko, ze swoją finezją i delikatnością, uformowało lekkie, wytworne, jasne stroje kobiece,
- empire wraz uwielbieniem klasycyzmu przyniósł sukniom kobiecym proporcje greckiej kolumny,
- okresy bezstylowości i **eklektyzmu** przyniosły pomieszanie form i ich nieoczekiwane deformacje,
- secesja, wraz z fascynacją linią, zmieniła modną sylwetę kobiecą, upodabniając ją do linii kwiatu,
- począwszy od impresjonizmu, poprzez wiek XX trwa wielka rewolucja w dziedzinie sztuki i zmiana form ubiorów.

Impresjonizm – kierunek oparty na wrażeniach (fr. *impression* – wrażenie); charakterystyczna rozjaśniona paleta obrazów, malarstwo plenerowe, „chwytające chwilę", pozbawione konturów i konkretnych kształtów.

Ekspresjonizm – najogólniej jest to termin w sztuce, określający dzieła o szczególnie silnym, ekspresyjnie oddziałującym wyrazie. W znaczeniu bardziej szczegółowym – tendencja obecna w sztuce i literaturze XX wieku. Cechy twórczości ekspresjonistów to:

- rezygnacja z obiektywizmu w przedstawianiu świata na rzecz deformacji i koloru, w celu uzyskania subiektywnej wizji,
- wyrażanie własnych stanów psychicznych w sposób gwałtowny, często agresywny,
- subiektywne interpretowanie natury (to, co zaobserwowało oko, zostało przedstawione w nowej postaci).

Środki plastyczne, służące ekspresjonistom, to nasycone i czyste barwy, uproszczone kształty, brak głębi, perspektywy i poprawności anatomicznej. W sposobie tworzenia chętnie opierali się na przypadku i stosowali ciemny kontur. Na rysunku 8.2 przedstawiono współczesne modele odzieży ekspresyjnej.

8.2. Współczesna odzież ekspresyjna

Dżety – (ang.) czarne błyszczące paciorki z odmiany węgla brunatnego, używane do przybrania stroju kobiecego.

Volant (fr. *voler* – latać) – falbana w formie spiralnej, zdobiąca wykrój szyi, np. w bluzce.

Naturalizm – brutalne przejaskrawienie, uwydatnienie „ciemnych" stron życia.

Eklektyzm – łączenie w całość różnych technik, stylów, np. XIX-wieczny.

Ekspresjonizm miał silny wpływ na modę okresu międzywojennego. Wprowadzono wówczas ekspresyjne, zgeometryzowane formy ubiorów (rys. 8.3), niespokojne, pełne dynamiki i asymetrii linie kroju i zdobień. Dynamizm form dodatkowo był potęgowany przez odpowiednio zestawione, kontrastowe kolory.

Moda współczesna, zwłaszcza awangardowa, często sięga po ekspresyjne, pełne dynamiki formy oraz nieoczekiwane zestawienia kolorystyczne. We wzornictwie materiałów odzieżowych motywy ekspresyjne służą podkreśleniu awangardy w modzie.

Fowizm (fr. fauve – zwierzę) – odmiana malarstwa ekspresjonistycznego, oparta na plamie barwnej, wyzwolonej z obowiązku odtwarzania natury. Fowiści unikali symbolicznych treści i wszelkich anegdotycznych podtekstów. Duży wpływ na ich sztukę wywarła twórczość ludów Afryki i Oceanii.

W modzie współczesnej elementy fowizmu są widoczne w ubiorach w stylu indiańskim, arabskim, wykonanych z nowoczesnych materiałów odzieżowych.

Kubizm – kierunek w sztuce, którego apogeum przypadało na lata 1907-1914. Właściwy kierunek poprzedziła faza formalnych poszukiwań – od geometryzacji i uproszczenia form, poprzez fascynacje sztuką prymitywną i prasztuką Afryki, aż do stworzenia nowego rodzaju przestrzeni i eksperymentów kolażowych.

Przedmiot w sztuce kubistycznej to uproszczony znak, będący istotą, syntezą kształtu. Kubizm to kierunek, który zrewolucjonizował malarstwo I połowy XX wieku i stworzył podwaliny sztuki nowoczesnej.

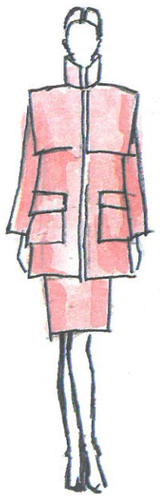
W modzie współczesnej do form kubistycznych (uproszczonych, doprowadzonych do znaku) nawiązuje moda japońska, wywodząca się z tradycji kimona.

Surrealizm (z fr. nadrealizm) – kierunek powstały w Paryżu, w latach dwudziestych XX wieku, z inicjatywy poety, krytyka sztuki André Bretona. Podstawową metodą twórczą surrealistów był tzw. psychiczny automatyzm – „dyktando myśli bez kontroli rozumu". Program Bretona i innych twórców opierał się na tezie o doniosłości treści podświadomych, będących motorem działania istoty ludzkiej. Surrealiści tworzyli obrazy, wyglądające jak senne wizje. Krytycy wyróżniają trzy etapy twórczości surrealistycznej:

- kierunek oparty na przypadkowości stosowania technik automatycznych, korzystaniu z przypadku: frotaże (Max Ernst), fantazje (Joan Mirvo),
- kierunek figuratywny (Salvadore Dali, René Margritte, Paul Delvaux) – iluzjonistycznie odtworzone przedmioty, zestawione w nieoczekiwane związki, o wrażeniu tajemniczym, niezwykłym,
- kierunek oparty na kreacji przedmiotów surrealistycznych, tajemniczych obiektów, kojarzących się z magią, montowanych często z elementów gotowych (Salvadore Dali – „Dżdżysta taksówka").

Bezpośrednimi poprzednikami surrealistów byli dadaiści oraz malarstwo metafizyczne Giorgio Chirico. Genealogii kierunku można też szukać w symbolizmie XIX-wiecznym i XVI-wiecznym (Bosch, Breugel). Na rysunku 8.4 przedstawiono współczesny model sukni z metafizycznym nadrukiem.

Socrealizm (realizm socjalistyczny) – kierunek ustanowiony w Związku Radzieckim w 1934 roku, a od 1950 roku również w innych krajach bloku wschodniego. W miejsce wielonurtowości



8.3. Geometryczne formy odzieży współczesnej

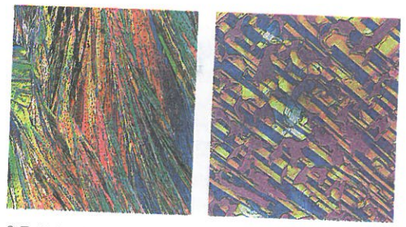
8.4. Surrealizm – model współczesny z metafizycznym nadrukiem

8.5. Motywy socrealistyczne w modzie współczesnej

Tabela 8.1. Kierunki sztuki i ich wpływ na modę

Nazwa kierunku	Przedstawiciele	Dzieła	Inspiracje malarstwem nowoczesnym w modzie
Impresjonizm – formował się w latach sześćdziesiątych XIX wieku, 1874 r. – Salon Niezależnych – I wystawa w Paryżu.	Claude Monet,	„Impresja wschód słońca",	swoboda w konstrukcji ubioru; zmiękczenie bryły figury ludzkiej; impresyjne wzory na materiałach
	Edgar Degas,	„Tancerka",	
	Auguste Renoir	„Bal w Moulin de la Galette"	
Ekspresjonizm – 1910-1920 do dzisiaj	Vincent van Gogh – postimpresjonizm,	„Wschód słońca w St. Remy", „Słoneczniki"	wprowadzenie ekspresyjnych, zgeometryzowanych form ubioru, z asymetrią i dynamiką kroju; kontrasowe barwy; ekspresjonistyczne wzory na materiałach; awangardowe kolekcje Haute Couture
	Paul Cezanne – neoimpresjonizm,	„Góra św. Wiktorii",	
	Paul Gauguin – neoimpresjonizm,	„Kobiety na plaży",	
	Otto Muller – ekspresjonizm	„Cyganka ze słonecznikiem"	
Fowizm	Henri Matisse,	„Angielka", Kobieta w kapeluszu" (1905 r.), „Młoda Angielka" (1947 r.), „Akt w pracowni",	przeniknięcie motywów afrykańskich i Oceanii do wzornictwa form odzieży; afrykańskie, hawajskie motywy wzorów na materiałach
	Raul Dufy	„Wędkarze", „Obraz nr 12"	
Kubizm (apogeum w latach 1907-1914)	Pablo Picasso,	„Panny z Avignon", „Portret Ambroise Vollarda",	geometryzacja form odzieży; moda japońska, nawiązująca do tradycji kimona; karykaturalne proporcje odzieży lat osiemdziesiątych XX wieku (ukryta talia, bardzo szerokie ramiona)
	Georges Brague,	„Gitarzysta",	
	Fernand Leger	„Trzy kobiety"	
Surrealizm (nadrealizm) – rozkwit w latach 1910-1920 do dzisiaj, 1924 – „Manifest surrealizmu"	Giorgio Chirico,	„Melancholia odjazdu",	kreacje Elsy Shiapparelli, zdobione motywami metafizycznymi; repliki znanych obrazów, stosowane jako nadruki na materiałach odzieżowych
	Max Ernst,	„Wielki las",	
	Joan Miro (automatyzm),	„Kobieta, księżyc, gwiazda",	
	Rene Margritte,	„Filozofia w buduarze",	
	Paul Delvaux (kierunek figuratywny),	„Ręce",	
	Salvadore Dali (kierunek magiczny)	„Dżdżysta taksówka"	
Socrealizm (realizm socjalistyczny) – od 1934 r. w Związku Radzieckim, od lat pięćdziesiątych XX w. w krajach bloku wschodniego	Helena Krajewska,	„Brygada młodzieżowa przy pracy" – 1949 r.,	ubiory robocze; po upadku ZSRR emblematy (sierp i młot), naszywki, nadruki z Leninem i Stalinem, formy płaszczy nawiązujące do mundurów armii radzieckiej
	I. Brodski	portrety W.I. Lenina	
Abstrakcjonizm – rozkwit w latach 1910-1917	Vasily Kandinsky (abstrakcja liryczna),	„Kompozycja IV",	w latach siedemdziesiątych XX wieku – odzież nawiązująca do motywów abstrakcji geometrycznej w konstrukcji; abstrakcyjne motywy na materiałach; odzież awangardowa z materiałów odpadowych, zastępczych, np. z metalu
	Kazimierz Malewicz (suprematyzm, konstruktywizm),	„Czarny kwadrat na białym tle", „Supremus",	
	Piet Mondrian (neoplastycyzm), po II wojnie światowej,	„Kompozycja I,	
	Jackson Pollock (malarstwo gestu)	„Obraz nr 28", „Na zamówienia"	
Pop-art (sztuka popularna, powszechna) – lata1950-1960	Andy Warhol	„Pepsi cola", „Pudełka Brilla", „Marylin Monroe"	nadruki sylwetek idoli filmowych, estradowych itp. na odzieży; nadruki na odzieży dziecięcej, np. motywy z bajek Walta Disneya
Op-art (sztuka optyczna, wzrokowa)	Victor Vasarely,	„Lutnia II"	odzież o prostych liniach, wykonana z materiałów drukowanych w „optyczne" wzory; efekty pulsowania, drgania, złudzenia optyczne
	Henryk Berlewi, Jan Ziemski		

8.6. Współczesna suknia nawiązująca do neoplastycyzmu



8.7. Współczesne abstrakcyjne wzory na materiałach

wprowadził on jeden, odgórnie narzucony program sztuki. Zgodnie z założeniami, głównymi wyznacznikami dzieła socrealistycznego była realistyczna forma, odwołująca się do tradycji XIX wieku, oraz socjalistyczna treść, zgodna z ideami marksizmu i leninizmu. Propagowano tematykę związaną z historią ruchu robotniczego, pracą robotnika, rewolucyjnymi przemianami. W Polsce wśród twórców socrealistycznych zasłynęli: Helena Krajewska i Andrzej Kobzdej w latach 1950-54. Najbardziej znanym socrealistą był I.I. Brodski, autor serii obrazów poświęconych Leninowi. Na rysunku 8.5 przedstawiono motywy socrealistyczne w modzie współczesnej.

Abstrakcja (bezprzemiotowość) – kierunek w sztuce, który świadomie rezygnuje z przedstawienia form istniejących w naturze, ogranicza się wyłącznie do wykorzystywania środków malarskich, takich jak kolor, plama, linia. Początków abstrakcji należy szukać już w impresjonizmie i kierunkach następnych, tj. kubizmie i ekspresjonizmie. Pierwsze obrazy abstrakcyjne powstały w latach 1907-1910; są to „Sonaty" – Nykolasa Ciurlionisa (Litwa) oraz obraz „Caoutchouc" Francisa Picabii (Francja, z pochodzenia Hiszpan). W kierunku abstrakcyjnym wyróżnia się na dwa nurty:

- abstrakcję geometryczną, zapoczątkowaną przez **suprematyzm** Kazimierza Malewicza w Rosji i **neoplastycyzm** Pieta Mondriana w Holandii – kształty podlegają matematycznemu porządkowi (rys. 8.6),
- ekspresjonizm abstrakcyjny – kształty wynikają z subiektywnych odczuć twórcy; szczególnie popularny po II wojnie światowej w Europie i Stanach Zjednoczonych; w tym okresie powstał **dripping** – technika stworzona przez Maxa Ernsta oraz malarstwo gestu Jacksona Pollocka.

W modzie współczesnej chętnie sięga się po materiały odzieżowe o wzornictwie abstrakcyjnym (abstrakcja liryczna, ekspresyjna i geometryczna; rys. 8.7). W latach siedemdziesiątych powstały uproszczone formy ubiorów (sukienek, kurtek), nawiązujące do motywów abstrakcji geometrycznej, np. neoplastycyzm Mondriana.

Pop-art (sztuka popularna) – kierunek w sztuce współczesnej, którego oznaki zaistniały w latach pięćdziesiątych, a szczyt rozwoju przypadał na lata sześćdziesiąte XX wieku. Rozwijał się jednocześnie i początkowo niezależnie zarówno w Anglii, jak i w Stanach Zjednoczonych. Charakterystyczne dla pop-artu było:

- odwoływanie się do współczesnej kultury masowej,
- przeciwstawienie abstrakcji idei „sztuki popularnej", odzwierciedlającej obrazy, wizerunki i przedmioty typowe dla wysoko uprzemysłowionej cywilizacji,
- zainteresowanie się seryjnie produkowanymi przedmiotami codziennego użytku, uwidocznione w postaci reklamy, komiksów, fotografii prasowej itp.,
- stosowanie różnych technik, np. fotomontaż, kolaż, **serigrafia**, oprócz malarstwa olejnego.

Suprematyzm – kierunek sztuki abstrakcyjnej proklamowany przez K. Malewicza w 1915 r.; przewaga czystego odczuwania plastycznego nad przedmiotowością w sztuce.

Neoplastycyzm – kierunek w malarstwie, zaistniały w latach 1914-17, założony przez P. Mondriana i grupę art; związany z pismem „De Stijl".

Libretto (wł.) – tekst słowny do utworu muzyczno-wokalnego; literacko opracowana treść baletu.

Serigrafia (łac. *sericum* – jedwab, *grapho* – rysuję) – technika otrzymywania obrazu za pomocą przeciskania farby przez jedwabną tkaninę (sito); wprowadzona w 1930 r. w USA, zaczerpnięta z Dalekiego Wschodu (inaczej sitodruk).

Dripping (ang. *ściekanie*) – malarska technika automatyczna; na podłoże chlapie się rzadką farbą, która spływając po pochyłej płaszczyźnie i stopniowo zasychając tworzy zacieki. Pierwszy zastosował M. Ernst w 1942 r. Ta sama technika przyjęta przez J. Pollocka (w 1946 r.) była używana w malarstwie gestu (informel, action – art.).

8.8. Suknia według projektu Andy Warhola „Ostrożnie szkło"

8.9. Suknia w stylu op-art

Inicjatorem ruchu pop-art w Anglii był Richard Hamilton, natomiast w Stanach Zjednoczonych Jasper Johns. Inni wybitni twórcy pop-artu to m.in. Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg. Szczególną pozycję w tym kierunku sztuki zajmuje twórczość Andy Warhola, który posługiwał się hasłem „wykorzenienia wszelkich oznak indywidualizmu w sztuce". Tworzył on olejne lub serigraficzne kopie gazetowych reklam, fotosów, portrety oraz kompozycje z opakowań (Marylin Monroe – 1962 r., „Pudełka Brillo" – 1964 r.). Na rysunku 8.8 przedstawiono suknię według projektu Andy Warhola.

Op-art (sztuka optyczna) – kierunek w sztuce współczesnej, rozwijający się od połowy lat pięćdziesiątych. W centrum zainteresowań twórców znalazły się złudzenia optyczne, wywoływane przez rytmiczne zestawienia linii i plam barwnych, zwłaszcza sposoby uzyskiwania efektów ruchu i głębi.

W modzie współczesnej motywy op-artu były popularne w latach sześćdziesiątych XX wieku. Przejawiało się to w postaci materiałów odzieżowych drukowanych w układy barwne i liniowe, wywołujące złudzenia optyczne (rys. 8.9). Odzież o prostych liniach „zatracała" wygląd figury, wzory „pulsowały", „wciągały w głąb" swymi op-artowskimi układami, powodowały efekt deformacji figury.

W tabeli 8.1 scharakteryzowano kierunki sztuki i ich wpływ na modę.

Moda w ujęciu historycznym, a ubiór współczesny

Projektanci współcześni, w poszukiwaniu źródeł inspiracji, sięgają także po modę z minionych wieków. Bogactwo form, detali i materiałów zostało zaadaptowane we współczesnej modzie na szczególne okazje. W dzisiejszych ubiorach estradowych, wieczorowych, ślubnych, na wielkie gale wykorzystuje się efekty dekoracyjności, deformacji strojów historycznych.

Projektanci poszukują motywów w ubiorach historycznych, tworząc kreacje nowoczesne, nowatorskie, wykonane z materiałów najnowszych generacji. Wykorzystują osiągnięcia technologiczne wielu dziedzin przemysłu tekstylnego. Przetwarzając modele historyczne na potrzeby obecnej mody, projektanci sięgają po:

- ogólny zarys, sylwetę ubioru i jego bryłę,
- typowe dla danej epoki detale – dekolty, kołnierze, zdobienia itp.,
- kolorystykę, zestawy barw, wzory na materiałach,
- różne elementy, łącząc je dowolnie, np. sylwetkę z kolorystyką, detale z wzorami na materiałach.

Widowiskowość sukien renesansowych, barokowych czy rokokowych szczególnie upodobała sobie **estrada**. Idole muzyki – pop, primadonny opery i operetki chętnie sięgają po motywy tych strojów, a projektanci przetwarzają je, by wyeksponować styl i rodzaj twórczości swoich klientów. Śpiewacy operowi w swoich recitalach chętnie akcentują treści **libretta**, ubierając się w stroje, pozostające w zgodzie z epoką (styl romański, gotycki, renesansowy itp.).

Współczesna **moda wieczorowa** wzoruje się na ubiorach antycznych (rys. 8.10), zwłaszcza rzymskich z okresu cesarstwa, ale również greckich i egipskich:

- lekkie przejrzyste suknie, koszulki, ozdobne tuniki z rozcięciami, suknie-futerały podkreślają walory figury;
- migotliwość, złote i srebrne ozdoby, ostre zestawy kolorystyczne podkreślają nastrój wieczoru.

Projektanci **Wielkiego Krawiectwa** i **prêt à porter** upodobali sobie wielkie suknie krynoliny z okresów od baroku, aż po krynolinę XIX-wieczną. Chętnie zestawiają wierzchnie otwarte potężne suknie-płaszcze z nowoczesnymi mini sukienkami pod spodem. Tego rodzaju funkcjonalne (gdyż można pozostać tylko w mini) ubiory-przebrania proponują np. na wielką galę.

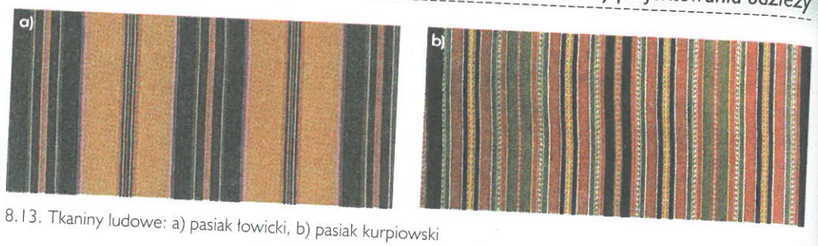
W projektach **sukien ślubnych** twórcy penetrują bliższe naszym czasom style historyczne. Sięgają po krynoliny (rys. 8.11) i turniury okresu bezstylowości, kobiecą modę secesyjną oraz retro lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Korzystają zarówno z linii, jak i detali, często sięgają po krój. W efekcie powstają suknie rozpięte, jak parasole, często kloszowe i suto marszczone, zdobione bogatym ornamentem przestrzennym, o dekoracyjnych dekoltach (à la XIX wieczna **berta**).

8.10. Inspiracja strojem antycznym w ubiorze współczesnym

Berta – fantazyjna plisa, wieńcząca dekolt w krynolinach XIX-wiecznych.

8.11. Współczesna krynolina – suknia ślubna

8.12. Projekt sukni wieczorowej inspirowanej stylem rokokowym



8.13. Tkaniny ludowe: a) pasiak łowicki, b) pasiak kurpiowski

Draperia i kaskady materiału, spiętrzone na sylwetce (rys. 8.12), to odwołanie się do XVIII-wiecznej krynoliny, natomiast płynna rozkloszowana dołem suknia z bogatymi rękawami i koronkami w stylu prababci, to wspomnienie strojów secesyjnych z przełomu XIX/XX wieku.

Bardziej nowoczesne, przeznaczone dla wysportowanych sylwetek, suknie z początku XX wieku urzekają prostotą i płynnością linii, uzyskanej przez rozwarstwienie przejrzystych materii (lata dwudzieste). Kreacje według tych stylów można ujrzeć we współczesnych żurnalach i wyspecjalizowanych domach mody.

Polskie stroje ludowe – formy, elementy zdobień w ubiorze współczesnym

Wśród wielu kierunków współczesnej mody zawsze istnieje nurt ludowy, etniczny, pojawiający się wraz z modą na zbliżenie do natury, powrotu do źródeł. Ujawnia się on w zamaszystych, obszernych spódnicach, prostych w kształcie bluzkach, tunikach, dopasowanych żakiecikach lub ozdobnych sukniach wieczorowych.

Polskie stroje ludowe są zjawiskiem zanikającym w kulturze codziennej. Pieczołowicie strzegą ich muzea i izby regionalne. Powszechnie są używane przez ludowe zespoły estradowe pieśni i tańca. Stroje ludowe są odzwierciedleniem pracochłonności i gustu estetycznego twórców ludowych, widocznych w wykonawstwie strojów paradnych, odświętnych różnych regionów Polski. Wygląd tych strojów odtwarza obecnie „Cepelia", w postaci miniaturowych lalek ubranych w stroje ludowe. W projektowaniu ubiorów z wykorzystaniem wzorców ludowych twórcy sięgają po formy i detale oraz techniki, takie jak tkactwo, hafciarstwo, koronkarstwo.

Tkactwo, jako najbardziej powszechne rękodzieło chłopskie na terenie kraju, jest reprezentowane głównie przez tkaniny odzieżowe i wyposażenie wnętrz (wełniane, bawełniane i lniane narzuty, derki, kapy, chodniki). Należą do nich:

- pasiaki (motywy pasowe, prążki) – rejony: Mazowsze, Podlasie, Śląsk, Wielkopolska (najbardziej barwne – łowickie; rys. 8.13a, sieradzkie, opoczyńskie; pastelowe zaś na Podlasiu, Kurpiach – rys. 8.13b);
- kraciaki (motywy krat) – rejony: Mazowsze (czarno-białe), Kurpie (zielono-granatowe; drobna kratka); Podhale (szaro-czarno-brązowe); Wielamowice (przypominające szkocką kratę);
- tkaniny wielonicieniowe z lnu lub bawełny (wzory geometryczne – kostki, koła, krzyże o nazwach „cebulka", „kropla wody", „migotka", „mętlik") na terenach zamieszkałych przez ludność pochodzenia litewskiego i białoruskiego;
- krajki z wełny lub wełny z lnem (wzory geometryczne, żywe zestawienia kolorów) – rejony: Augustów, Białystok;
- szmaciaki z surowców odpadowych (wzory: kraty, pasy, figuralne, roślinne, geometryczne; żywe zestawienia kolorystyczne) – tereny: mazurskie, jurgowskie, kurpiowskie, nowotarskie;
- futrzaki (tkaniny na osnowie lnianej z resztek futra) – brak zróżnicowania regionalnego;
- tkaniny dwuosnowowe (podwójne; są tkane w indywidualne wzory, wzajemnie się przenikające z prawej i lewej strony; wymagają połączenia wyobraźni artystycznej ze skomplikowaną techniką tkacką) – rejony: Białystok, Mazury, Kurpie.

Spośród stosowanych **haftów** należy wymienić:

- liczone – płaskie i krzyżykowe (ścieg związany ze strukturą płótna) – rejony: Rzeszów, Łańcut, Opoczno;
- swobodne (ściegi nie związane ze strukturą materiału):
  - łańcuszkowy – rejony: Podhale, Spisz, Orawa, Gorce, Pieniny, Sądecczyzna,
  - dziergany – rejony: Żywiec, Śląsk, Kujawy, Pałuki,
  - stębnowany – rejony: Kurpie, Łowicz, Biłgoraj, Opoczno;
- atłaskowy – płaski (wywodzący się z kultury dworskiej; motywy roślinne; materiał – płótno, tiul;
- cieniowany haft płaski – rejon Łowicza;
- koralikowy (gorsety) – rejony: Nowy Sącz, Kurpie;
- dziurkowany – rejony: Rzeszów, Małopolska, Podhale (do zdobienia pościeli, bielizny);
- złotogłowie (haft srebrną lub złotą nitką, wywodzący się z kultury dworskiej) – rejony: Kaszuby, Śląsk Cieszyński.

Techniką wykorzystywaną do wykonywania strojów ludowych jest też **koronkarstwo**. Koronki mogą być:

- szydełkowe, igliczkowe – rejony: Istebna, Koniaków, Bieszczady;
- klockowe – rejony: Bobrowa k. Grybowa, Pogórze Jasielsko-Gorlickie.

Adaptacja motywów ludowych do projektów odzieży współczesnej polega głównie na:

- wkomponowaniu detali – haftów, aplikacji, krajek,
- zastosowaniu motywów wzorów nawiązujących do ludowości – barwnych pasów i krat, bogatych kolorystycznie stylizowanych kwiatów na różnych tłach,
- wykorzystaniu formy ubiorów ludowych jako źródła inspiracji – zapaski, fartuchy, halki, spódnice, serdaki, bluzki.

Motywy ludowe najczęściej są stosowane w stylu romantycznym (rys. 8.14). Na rysunku 8.15 przedstawiono projekt płaszcza, nawiązującego stylem do sukmany ludowej.

Formy odzieży ludu polskiego są jednym z elementów zachowanych do dziś obyczajów i sposobów ubierania się, zwłaszcza z okazji świąt. Szczególnie wyraźnie jest to widoczne w rejonach podhalańskim, krakowskim i łowickim.

Górale zamieszkują Podhale, część Spisza, Orawę i Beskid Zachodni.

Strój górala to (rys. 8.16):

- koszula – ma haftowany, wykładany kołnierzyk,
- nogawice i portki – wykonane z białego domowego sukna, obcisłe, sięgające do kostek, przez rozcięcie u dołu wchodzą na podbicie; zdobione kolorowym naszyciem nazywanym parzenicą – jest to kompozycja ornamentalna, o zarysie serca z różyczką w środku, w żywych barwach – niebieskiej, czerwonej, różowej; umieszcza się ją na „portkach", poniżej pasa, z obu stron przodu;
- pas skórzany zdobiony wyciskaniami i mosiężnymi sprzączkami; zakładany na linii bioder;
- kierpce – kapcie skórzane, wyciskane we wzory sukienne;
- serdak – barani kożuszek z ciemnobrązowej skóry, zdobiony aplikacją ze skóry kozła;
- cucha – sukienna narzutka, wiązana pod szyją na kolorowe sznureczki lub wstążki; używana w czasie niepogody;
- kapelusz – niski, filcowy, z szerokim rondem, na Podhalu zdobiony sznurem z muszelek, w Beskidzie Zachodnim zaś – tasiemką.

Strój góralki to (8.16):

- koszula lniana – biała, zdobiona białym haftem na kołnierzyku i mankietach;
- spódnica z domowego płótna – barwnie drukowana w kwiatowe szerokie wzory;
- gorsecik i serdak – bogato zdobiony;
- chusta wierzchnia zarzucana na ramiona;
- chustka na głowę – żółta lub czerwona, wiązana pod szyją;
- buty z półcholewkami, sznurowane, na wysokim obcasie.

Strój krakowski jest barwny i oryginalny.

Strój Krakowiaka to (rys. 8.17):

- sukmana „karazja" z dużym kołnierzem, okrywającym plecy i barki – kołnierz, kieszenie i krawędzie sukmany wyszywane ornamentem w żywych barwach; sukmana Krakowiaków Zachodnich – biała, podszyta cynobrową podszewką, ze stojącym kołnierzem, wcięta w pasie;
- pas szeroki, zdobiony przyszytymi, dźwięcznymi, mosiężnymi talerzykami, tzw. koluszkami;
- czapka „rogatywka" – czerwona, z pawim piórem;
- spodnie – zimą grubsze ciemne; latem zaś perkalowe, w paski niebieskie lub różowe;
- kaftan – granatowy, z kołnierzem i kieszeniami, zapinany na haftki i zdobiony amarantowymi pętelkami; z tyłu ma sfałdowania, zwane skrzelami, z przodu kolorowe guziki;
- kożuch barani;
- czapka barania – stożkowata w zimie.

8.14. Chłopka – suknia współczesna

8.15. Płaszcz nawiązujący do ludowej sukmany – projekt

8.16. Stroje górali podhalańskich

8.17. Strój krakowski

8.18. Strój łowicki

8.19. Strój kurpiowski

Strój Krakowianki to (rys. 8.18):

- koszula bogato haftowana, wiązana pod szyją czerwoną wstążką;
- spódnice szyte z materiału drukowanego w kwiaty na tle ciemnozielonym, czerwonym, niebieskim;
- gorsecik granatowy ozdobiony kaletami, podbity czerwonym suknem; dół gorsetu wykończony fałdami, tzw. ogonkami;
- chusta duża, kraciasta lub w ornamenty tureckie – okrycie wierzchnie;
- chustka perkalowa na głowę, związana z przodu lub z tyłu, uformowana w czepiec;
- korale w kilku sznurach, zdobiące całość stroju.

Strój łowicki, podobnie jak krakowski, jest bardzo atrakcyjny.

Strój Łowiczanina to (rys. 8.18):

- spodnie z samodziału w pomarańczowe pasy, rozmieszczone w znacznych odstępach na tle;

8.20. Strój kujawski

- koszula biała z szerokimi rękawami;
- lejbik (kamizela) – granatowy lub czarny, obszyty czerwonym sznurkiem wokół szyi, kieszeni, dziurek od guzików;
- spencerek – cieplejszy lejbik z rękawami;
- sukmana – okrycie wierzchnie z białego sukna, zdobiona pasem;
- kapelusz filcowy z małym rondem, zwężającą się sztywną główką i z płaskim denkiem; ożywia go „plotka" – patyk z czarnego dżetu, z różnobarwnych koralików.

Strój Łowiczanki to (rys. 8.18):

- koszula biała z barwnym, krzyżykowym wyszyciem na górnej części rękawa i mankietach;
- spódnica – kiecka z pięciometrowej tkaniny, podszyta pasem sztywno krochmalonym; przytwierdzona do stanika, szyta z tkaniny wełnianej w pasy czerwone, ciemnożółte, ciemnozielone;
- gorset bogato wyszywany barwnymi nićmi i paciorkami;
- zapaska (fartuch) w barwne pasy, tzw. pasiak;
- zapaska na odzież (wierzchnia) – rodzaj pasiastej pelerynki;
- chusta w kwiaty wiązana w supeł nad czołem.

Na rysunku 8.19 przedstawiono stroje kurpiowskie, a na rysunku 8.20 – stroje kujawskie.

Stroje etniczne świata

Ze względu na ich ogromną ilość i różnorodność należy poznać cechy wspólne ubiorów ludowych poszczególnych kontynentów.

Europa: kobiece spódnice suto marszczone w talii, fartuchy, zapaski, ornamentyka w postaci haftów, koronek, wstążek; kwieciste chusty na głowę i na ramiona, białe bluzki z bufiastymi rękawami, kaftany – gorsety, sznurowane trzewiki; męskie „serdaki", sukmany, białe koszule, hafty, różnego typu kapelusze, czapki, spodnie.

Azja: układane na figurze „szaty" (sari, Indie), turbany, zawoje, kimona (Chiny, Japonia), formy szlafrokowe, mundurowe (Chiny), proste tuniki z rozcięciami, łączenie spodni z suknią (np. Laos, Wietnam); słomkowe kapelusze, złote hafty.

Australia: „nagie" stroje Aborygenów, malowidła, tatuaże na ciele.

Oceania: wyspiarskie „pareu", wiązane, drapowane, kwieciste tkaniny, batiki, girlandy kwiatów.

Afryka: północna – stroje nawiązujące do kultur europejskich Morza Śródziemnego – szaty, zawoje, barwne, kontrastowe; pas centralny, wschodni, zachodni – odkrywające ciało stroje plemienne; wiązane, drapowane szaty w kolorach spalonej ziemi (beże, brązy,ugry) lub w ostrych barwach kontrastowych (kontrasty dżungli); charakterystyczna biżuteria z kości, paciorków itp.; motywy wzorów zgeometryzowane nawiązujące do sztuki preafrykańskiej, maski.

Ameryka: płn. i płd. – stroje nawiązujące do strojów europejskich; połączenie kultur indiańskich z wpływami europejskimi głównie hiszpańskimi – sombrero, poncho, odzież skórzana z frędzlami; kloszowe, falbaniaste spódnice, bluzki noszone na ramionach, odsłaniające dekolt.

Projekty odzieży współczesnej inspirowanej strojami: chilijskim i argentyńskim

Europa – Grecja

Europa – Szkocja

Ameryka Południowa. – Chile

Afryka wschodnia

Afryka północna

Ameryka Południowa – Argentyna

Azja – Iran (Kurdowie)

Azja – Indie

Australia z Oceanią

Przyroda – źródło inspiracji we współczesnym projektowaniu (barwy, kształty)

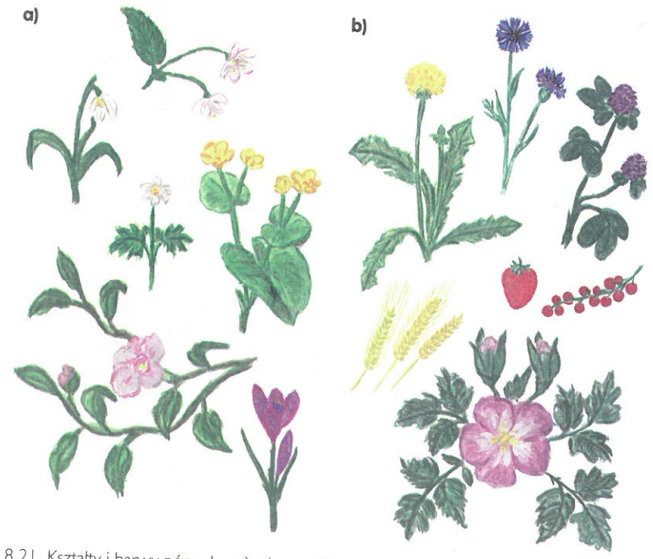
Natura jest niewyczerpanym źródłem wszelkiej twórczości artystycznej, dlatego m.in. projektowanie odzieży podporządkowuje się rytmowi przyrody, np. na sezon wiosenno-letni, jesienno-zimowy. Każdy z tych sezonów „narzuca" kolorystykę obecną w krajobrazie. **Tendencje kolorystyczne** wyprzedzają inne elementy, takie jak linia, krój, detale, często o kilka lat. Zadaniem projektantów, proponujących **karty kolorów**, jest przewidywanie, w jakim kierunku będzie zmierzać moda w najbliższych latach. Projektanci nie wymyślają kolorów, ale łączą je w grupy. Wybór kolorystyki często narzuca styl ubrań, np.:

- styl safari, myśliwski, militarny – to kolor khaki,
- styl marynarski i roboczy – to dominacja granatu,
- styl ekologiczny – to naturalne barwy ziemi,
- styl tenisowy – to biel.

Przyroda bogata w barwy i kształty inaczej wygląda w różnych szerokościach i długościach geograficznych, choć wspólne są żywioły, takie jak ziemia, powietrze, woda i ogień, którym towarzyszy świat flory i fauny.

Inspiracja ziemią:

- barwy ziemi – piaski (od pustynnego beżu po rodzime szarości), odcienie gliny od naturalnej do wypalonej, terakota i cegła (barwy ziemi spalonej), śnieżna i wapienna biel skał, odcienie brunatne i czarne „tłustych" gleb;
- kształty ziemi – ziarnistość piasku, melanż glinki, szarpane formy skał, spękanie skorupy, gruzełkowatość czarnoziemu;
- flora i fauna ziemi:
  - rośliny:
    - kształty – palmowate, bluszczowate, pnące, kształty liści różnych drzew: rozczłonkowane, strzępiaste, drobne, kulkowate, oczka, dzwonki, pęki, zwoje,
    - powierzchniowe struktury owoców drzew (kasztany, żołędzie, szyszki),
    - barwy kwiatów – od pasteli (stokrotki), poprzez słabo nasycone (niezapominajka, mak), po intensywne barwy róż, piwonii itp. oraz barwy kwiatów i owoców południowych (banan, ananas, orchidea, kropki muchomora);
  - zwierzęta:
    - kształty – pasy zebry, cętki ocelota, lamparta, geparda, prążki tygrysa, rysia, skóra węża, żółwia, krokodyla,
    - barwy – kolor kości słoniowej, mieniące się barwy kameleona.



8.21. Kształty i barwy pór roku: a) wiosna, b) lato,

Inspiracja powietrzem:

- barwy powietrza – perłowa biel, szarość, rozbielone pastele, spłowiałe błękity, odcienie szarawe chmur, ołowiane, granatowe barwy burzy, błękit nieba, biel lekkich obłoków, błękit nocy;
- kształty i struktury powietrza – kropelkowe kształty deszczu, smugowatość dymu, pierzastość chmur, przejrzystość mgły;
- flora i fauna powietrza:
  - rośliny – korony drzew na wietrze, formy rozwichrzone, barwy przydymione;
  - zwierzęta – kolory i kształty piór różnych ptaków, rajskie, pawie itp.

Inspiracja wodą:

- barwy wody – barwy strumieni, jezior, rzek, oceanów i mórz, czyli podniebieszczona biel, a także wszystkie odcienie niebieskiego od błękitu, poprzez lazur, indygo, ultramarynę, szafir, kobalt, po granat; odcienie zielonkawe wód – od turkusowych po szmaragdowe; fiolety, biel i czerń optyczna;
- kształty i struktury wody – migotliwość światła odbitego w wodzie, siatkowy kształt drobnej fali, pienistość dużych fal, kaskadowe kształty spadającej wody;
- flora i fauna wody:
  - rośliny – kształty rurkowate, mięsiste, okrągłe liście; soczysta zieleń tataraku, jaskrawe barwy wodnych kwiatów (kaczeńce, nenufary), „puszyste'" sitowie w odcieniach beżowobrązowych, „pałki";
  - zwierzęta – łuskowate kształty rybiej skóry, powłóczyste welony egzotycznych ryb; jaskrawobajeczne kolory raf koralowych (nawet barwy neonowe).

Inspiracja ogniem i światłem:

- barwy ognia i światła – platynowy, jasny płomień świeczki, czerwień żarzącego węgla, krwistoczerwony kolor zachodu słońca, pomarańczowe płomyki ogniska, zimnożółty kolor błyskawic, blade, zimne światło księżyca;
- flora i fauna ognia:

  - rośliny – kształty wypalonych konarów i pni drzew, rude barwy spalonych traw;
  - zwierzęta – kształty połyskujących robaczków świętojańskich, barwy motyla nocnego (ćmy).

Barwy i kształty pór roku:

- wiosna (rys. 8.21a):
  - barwy słabo nasycone tęczowe – zieleń wiosenna, czerwień truskawkowa,
  - barwy pastelowe – błękit, róż morelowy, groszek, słomkowy, liliowy,
  - barwy „przypudrowane" bielą – pyłki roślinne,
  - barwy mgły (perłowa), przejrzyste,
  - kształty drobne, delikatne – płatki kwiatów, pączki, cienkie wici roślinne;
- lato (rys. 8.21b):
  - barwy silnie nasycone (tęczowe) – czerwień pomidora, zieleń trawy itp.,
  - barwy lekko złamane – złudzenie w upalny dzień,
  - kształty bujne, różnorodne (rozwinięte kielichy kwiatów);
- jesień (rys. 8.21c):
  - barwy ciepłe w całej gamie mocno nasyconej – od żółcieni, poprzez ochry, czerwienie, zielenie mchu, po ciepłe brązy,
  - barwy złamane, szarości (słotna jesień),
  - kontrasty barwne, np. oranż + lazur lub czerń + żółcień,
  - kształty bogate, zaplątane, naturalistyczne;
- zima (rys. 8.21d):
  - barwy chłodne – „zamrożone" pastele śniegu (od błękitu do lila),
  - barwy zgaszone, czerń, brązy,
  - ciemna zieleń wiecznie zielonych drzew (świerk, jodła, sosna),
  - zgaszona czerwień – barwa suchych jagód i owoców,

8.21. Kształty i barwy pór roku cd.: c) jesień, d) zima

  - kształty drzew iglastych, nagich konarów drzew liściastych,
  - misterne kształty śnieżynek.

Specyficznymi kolorami natury, które przeniknęły do świata mody, są uniwersalne i ponadczasowe biele, czernie oraz szarości.

Czerń, to tradycyjnie kolor żałoby. Powszechnie jest kolorem stosowanym w miastach przemysłowych, coraz bardziej zadymionych. W karcie kolorów bywa czerń głęboka, jak sadza, smoła, czasami czerń podkolorowana (czarne zielenie, granaty, brązy, szarości). Czerń w zestawieniu z bielą, podobnie jak granat, jest barwą ceremoniału i oficjalności.

8.22. Inspiracja przyrodą w projektowaniu współczesnym – suknia „róża"

8.23. Inspiracja przyrodą w projektowaniu współczesnym – suknia „brzoza"

8.24. Inspiracja przyrodą w projektowaniu współczesnym – suknia „błyskawica"

Biel jest kolorem uniwersalnym, noszonym przez cały rok. Przestała być wyłącznie kolorem ludzi bogatych i schludnych oraz kolorem bielizny.

Szarość w XX wieku stała się barwą-wyzwaniem; wcześniej kojarzona z nijakością i biedą stała się kolorem wyjątkowym, szczególnie w zestawieniach z innymi. Tak jak czerń, szarość również może być podkolorowana błękitem, różem, zielenią, żółcieniem, oranżem.

W projektowaniu opartym na przyrodzie wykorzystuje się przede wszystkim kolorystykę. Projektanci dostosowują barwy swoich kolekcji do barw sezonowych; wprowadzają także odcienie obce, egzotyczne. We wzorach na materiałach pojawiają się nie tylko kolory, ale także kształty inspirowane florą i fauną, takie jak paski zebry, kielichy lilii, skóra węża. Motywy pochodzące z przyrody są również widoczne we wzornictwie form:

- spódnice o kształcie kielicha tulipana,
- spódnica-bombka (rys. 8.22), wielowarstwowa, jak kwiat róży,
- spodnie i rękawy o linii dzwonka.

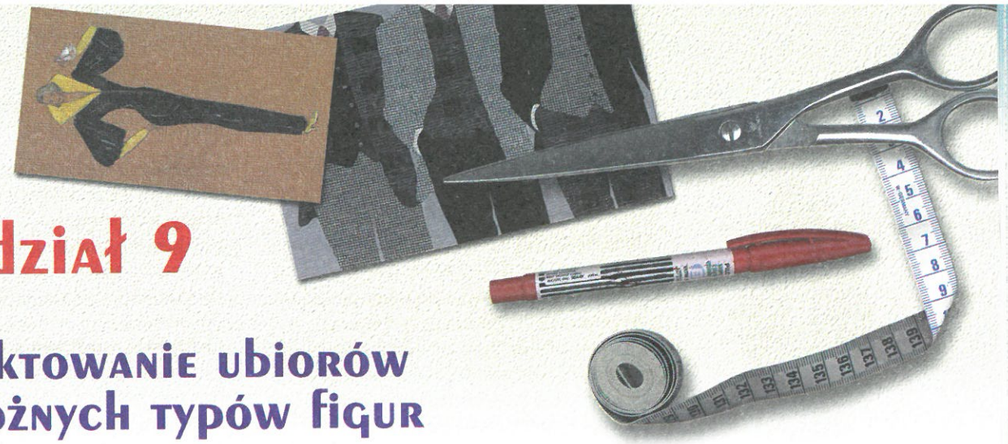
W projektach najbardziej awangardowych pojawiają się suknie-zjawiska, np.:

- suknia-brzoza o wzorze i kolorystyce linii, jak pień drzewa i zielonkawych rękawach z przejrzystej tkaniny (rys. 8.23);
- suknia-błyskawica (rys. 8.24) ze zwiewnej, miękkiej granatowej tkaniny, „trzymająca się" na cienkim, złotym ramiączku, przechodzącym w kształt błyskawicy (aplikacje).

Projektowanie na podstawie obserwacji przyrody jest możliwe już na etapie edukacji szkolnej. Podczas szkicowania z natury lub z pamięci zawsze można zanotować ciekawe zjawiska i zestawy barw zauważonych, np. w konarze drzewa czy rozświetlony błękit dopiero co deszczowego nieba. Taki rysunek konarów może posłużyć za pierwowzór oryginalnego rozwiązania dekoltu w sukni wieczorowej. Umiejętność wykorzystania natury zależy od wrażliwości obserwatora; ważne jest, by dostrzec więcej niż przeciętny człowiek.

Zagadnienia kontrolne

1. Podaj zasady projektowania odzieży.
2. Podaj zasady projektowania, w zależności od próbki materiału odzieżowego.
3. Wyjaśnij pojęcie „kolekcja odzieżowa".
4. Podaj elementy, stanowiące wspólną cechę w projektowaniu kolekcji.
5. Wyjaśnij zasady projektowania i realizacji odzieży unikatowej.
6. Wykaż wpływ sztuki (architektury, rzeźby) na wygląd form odzieży, od starożytności do ubiorów współczesnych.
7. Wskaż wpływy malarstwa nowoczesnego (impresjonizm, ekspresjonizm, fowizm, kubizm, surrealizm, socrealizm, abstrakcjonizm, pop-art) na wygląd odzieży współczesnej.
8. Wskaż inspiracje modą historyczną w projektowaniu odzieży współczesnej na szczególne okazje (stroje ślubne, estradowe).
9. Przedstaw wpływ sztuki ludowej i wyglądu strojów ludowych na odzież współczesną.
10. Wymień ośrodki hafciarstwa, koronkarstwa i tkactwa w Polsce.
11. Scharakteryzuj stroje ludowe: a) góralski, b) krakowski, c) łowicki.
12. Wskaż źródła pomysłów do projektowania odzieży zaczerpnięte z przyrody według: a) żywiołów, b) pór roku, c) flory i fauny.



Rozdział 9

Projektowanie ubiorów dla różnych typów figur

Typy figur ludzkich w zależności od budowy i postawy

Zgodnie z obowiązującą typologią, figury ludzkie dzieli się ze względu na budowę na trzy typy: figurę klasyczną, figurę normalną, figurę normalną z odchyleniami (odchylenia to wady budowy i postawy oraz wady fragmentów ciała).

Figurę klasyczną charakteryzuje to, że wszystkie wymiary, tzn. obwody i długości, są proporcjonalne do wzrostu. Według współczesnego kanonu idealnej figury, wysokość ciała jest równa ośmiu wysokościom głowy, natomiast długość nóg stanowi 47% wysokości ciała (przyjętej jako 100%), a tułów wraz z głową – 53%. Stosując schemat sylwetki kobiecej, relację tę upraszcza się, dzieląc sylwetkę na dwie równe części – tułów z głową i długość nóg. Inne relacje to:

- obwód biustu równy obwodowi bioder;
- biodra optycznie węższe od ramion,
- talia w obwodzie węższa o 20-30 cm od obwodu bioder, w zależności od budowy kośćca.

Figurę normalną, najczęściej spotykaną, cechuje proporcjonalność wszystkich długości ciała do wzrostu, natomiast obwody (szerokości) są proporcjonalne do obwodu klatki piersiowej.

Figura normalna z odchyleniami to figura za szczupła, za tęga, za wysoka lub za niska. Często spotyka się figury, w których wady te występują łącznie, np. za tęga i za wysoka, za tęga i za niska, za szczupła i za wysoka, za szczupła i za niska. Do wad fragmentarycznych zalicza się:

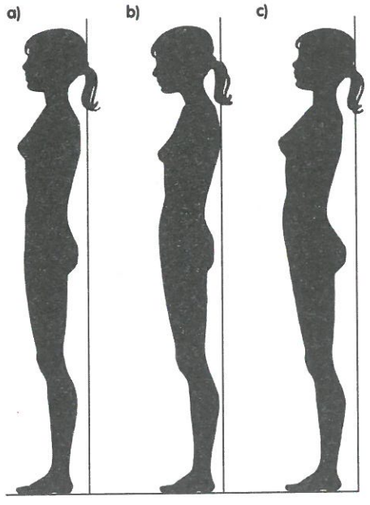
- szyję za krótką i za grubą lub za długą i za szczupłą,
- ramiona zbyt szerokie, zbyt wąskie, nadmiernie spadziste lub za wysokie,
- biust zbyt obfity, zbyt płaski lub zbyt wypukły,
- talię za wąską bądź za szeroką (nie zaznaczoną),
- za wysoki lub za niski stan,
- biodra za szerokie, za wąskie, za wysokie lub za niskie,
- nogi za krótkie lub za długie.

Ze względu na postawę (ukształtowanie kręgosłupa) figury dzieli się na (rys. 9.1): normalną, pochyłą i sprężystą. Rodzaj postawy określa się odchyleniami ciała od pionu na wysokości szyi, łopatek i talii. Niewłaściwa postawa powoduje nieprawidłowości w budowie.

Figura normalna charakteryzuje się właściwą postawą i wymiarami, jej odchylenie od pionu na linii talii wynosi 1 cm, na wysokości szyi 2 cm.

Figura pochyła charakteryzuje się zgarbionymi plecami, płaską klatką piersiową, płaskimi pośladkami, nieco wystającym brzuchem. Odchylenie od pionu na linii tali wynosi 2-3 cm, na linii szyi 3-4 cm.

Figura sprężysta charakteryzuje się wypukłą klatką piersiową i pośladkami, płaskimi plecami, nadmiernym „wcięciem" w talii. Odchylenia na linii talii wynoszą 6-7 cm, na linii szyi 1,0-1,5 cm.



9.1. Typy figur w zależności od postawy: a) normalna, b) pochyła, c) sprężysta

9.2. Fason i linie ubioru odpowiadające prostej linii ciała

Projektowanie ubiorów kobiecych do linii ciała (według stylów i okazji)

Rzadko spotykana figura klasyczna dobrze wygląda w ubiorach o najróżniejszych fasonach i stylach, podobnie jak figura normalna, którą za pomocą określonych środków (np. podwyższone obcasy) można doprowadzić do takiej postaci, by sprawiała wrażenie klasycznej.

Wśród tych typów figur, poprawnie zbudowanych, można wyróżnić trzy, różniące się kształtem i linią ciała:

– linia prosta,
– linia zaokrąglona,
– linia miękko-prosta.

Linia ciała jest cechą wrodzoną, niezależną od przyrostu masy. Aby określić własną linię należy przyjrzeć się konturom cienia rzucanego na ścianę (bez ubioru, np. w stroju kąpielowym). Z każdą z nich harmonizują inne fasony i kształty detali, rodzaje materiałów i dodatki.

Linia ciała prosta (o kształtach zgeometryzowanych; rys. 9.2) to taka, w której przeważają linie proste i kształty geometryczne: prostokąt, trójkąt, koło. Ręce i nogi są długie, ramiona proste, wąskie i płaskie biodra, niewielki biust, niezbyt mocno zaznaczona talia. Twarze są zgeometryzowane, o prostych łukach brwiowych i prostej linii warg.

Projektując odzież dla tego typu figury normalnej, należy pamiętać o tym, że:

- kształty powinny być zgeometryzowane;
- najodpowiedniejsze są ubiory w stylu klasycznym oraz sportowym:
  – w stylu sportowym wskazane wyraźne stębnowania,
  – w stylu klasycznym – wyraźnie zaznaczone kanty i kontrastowe lamówki,
- ze stylu romantycznego można wybierać tylko sfałdowania regularne, o ostrych brzegach i pionowych rytmach, np. ostro zaprasowane zakładki, plisowania czy sztywno sterczące riusze;
- właściwe linie ubioru to prostokąt, kwadrat, trapez, koło, trójkąt, np. płaszcze – dyplomatka, trencz, żakiety – w typie męskiej marynarki, blezery, żakiety pudełkowe, chanel, spodnie – typu męskiego, szorty oraz kamizele i bluzki koszulowe;
- detale w tych fasonach to proste, podłużne linie kroju (w stylu klasycznym) oraz zrównoważone pionowe i poziome (w stylu sportowym);
- odpowiednie kształty kieszeni i kołnierzy to zakończone ostro prostokąty, kwadrat i trójkąty;
- z odzieżą tak opracowaną w kroju i w detalach (stylu) harmonizują materiały dość sztywne, pozwalające zachować proste, czyste linie;
- najodpowiedniejsze wzory na materiałach to kraty, pasy, prążki (tenis), jodełki, diagonale, wzory geometryczne;
- odpowiednie dodatki to torebki o kształtach geometrycznych – dyplomatki, kopertówki, konduktorki itp. oraz podobna w kształcie biżuteria.

9.3. Fason i linie odpowiadające zaokrąglonej linii ciała

Linia ciała zaokrąglona (kształty miękkie, łukowate; rys. 9.3) to taka, w której występują okrągłe ramiona, wyraźnie zaznaczone i zróżnicowane talia oraz biodra, ponadto kształtne, łukowate linie rąk i nóg, twarze owalne, zaokrąglone, eliptyczne łuki brwi, miękka linia warg.

W projektowaniu odzieży dla tej linii ciała należy stosować:

- linie blisko ciała, silnie lub lekko dopasowane (linia redingot, syrena, łodyga, iks) oraz linie swobodne, ruchome, np. empire i trapez;
- najbardziej odpowiedni styl ubiorów, to styl romantyczny, choć dopuszczalna jest miękka wersja klasyczna i sportowa;
- właściwe rodzaje ubiorów to:
  – płaszcz – redingot, empire, wirujący swinger, otulający kokon czy miękki płaszcz szlafrokowy,
  – żakiety – francuski, dopasowany spencer, miękko krojony chanel,
  – spódnice ornamentalne – pejzanki (chłopki), solejki, kloszowe, baleriny, falbaniaste z godetami,
  – wszelkie fantazyjne sukienki i bluzki z ornamentem przestrzennym,
  – spodnie powinny mieć linię miękką, fałdzistą – typu szarawary, szorty, pumpki, bryczesy (sportowe), ale również odpowiednie są, podkreślające figurę – rybaczki, korsarki, legginsy, narciarki;
- detale – kieszenie, kołnierze, klapki, karczki powinny mieć kształty miękkie, wykończone okrągło, łukowato;
- z odzieżą o miękkich fasonach i detalach (stylu) harmonizują materiały miękkie, dobrze układające się na figurze;
- desenie różnorodne: ilustracyjne, kwiatowe, esy-floresy, a także „kurza stopka", „pepitka" i bardzo drobne kratki (vichy), kropki, „ciapki", groszki, wzory orientalne i egzotyczne itp.

Linia ciała miękko-prosta (sylwetka pośrednia; rys. 9.4) to taka, w której występuje równowaga kształtów geometrycznych i zaokrąglonych. Są to figury, których linie ciała kontrastują z liniami twarzy lub występują jednocześnie – długie linie kształtnych rąk i nóg, proste ramiona, wyraźnie zaznaczona talia i biodra. Tego typu linia ciała daje więcej możliwości wyboru i pozwala stosować mieszanie stylów.

W projektowaniu należy stosować:

- linię odzieży lekko dopasowaną, płynną, np. redingot oraz zmiękczone odmiany prostokąta (łodygę, tubę), obszerny trapez i empire;

- rodzaje ubiorów, takie jak w figurach o prostych liniach ciała i o liniach miękkich (czyli duża różnorodność);
- detale zgeometryzowane w kształtach powinny mieć miękkie zakończenia;
- dobrym rozwiązaniem są spódnice o niezaprasowanych fałdach oraz dopasowane za pomocą zakładek;
- odpowiednie materiały – miękkie, fakturowe, dobrze układające się;
- wśród wzorów właściwe są wszelkie motywy w układzie z bordiurą, pasowym, z wkomponowanymi motywami o kształtach miękkich (np. tureckie, indyjskie) oraz „zmiękczone" kratki, („kurza stopka"), kostki, paski, także wzory zwierzęce;
- kształty torebek i biżuterii zgeometryzowane o „zmiękczonych" kantach, narożnikach.

W projektowaniu odzieży należy kierować się liniami ciała figur normalnych i klasycznych oraz zachować konsekwencję w doborze odpowiednich środków plastycznych według schematu:

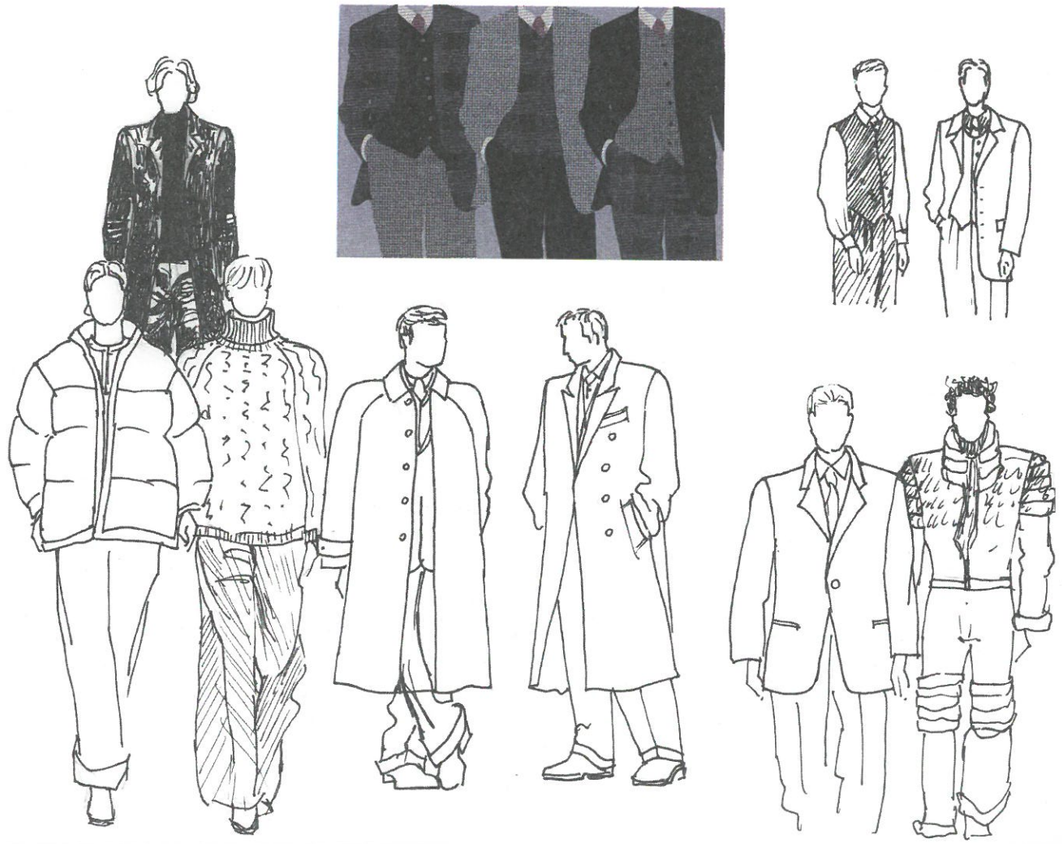
linia ciała – styl – układy liniowe – detale – całokształt elementów mody.

Niezbędna jest również świadomość cech, różnicujących odzież na różne okazje. Te same rodzaje ubiorów: płaszcze, suknie, kurtki, spódnice, spodnie, kamizelki, bluzy, bluzki itp. różnią się stylem i opracowaniem detali.

Projektowanie ubiorów męskich

W garderobie męskiej obowiązuje mniejsza liczba rodzajów odzieży niż w damskiej. Mężczyźni noszą najczęściej (rys. 9.5): garnitury, marynarki, blezery, spodnie w kilku odmianach, kamizelki, płaszcze, kurtki, koszule, swetry, koszulki typu T-shirt itp. Na okazje wizytowe preferują garnitury lub kombinacje marynarek sportowych. Nowości i eksperymenty form oraz detali powinny być adresowane do mężczyzn młodszych, starsi zaś preferują klasykę. Style w ubiorze męskim mają nieco mniejsze znaczenie w projektowaniu niż w ubiorze dla kobiet. Projektant dysponuje odmianami stylu sporto-

9.4. Fason i linie odpowiadające miękko-prostej linii ciała



9.5. Ubiory męskie

wego oraz klasycznego. Elementy romantyki czy awangardy stosuje się w ubiorach o specjalnym przeznaczeniu (wizytowo-wieczorowych, estradowych itp.).

W projektowaniu odzieży męskiej należy zwrócić uwagę na tendencje w modzie:

- modną linię:
  - zarys sylwetki w ubiorze (blisko ciała, obszerna),
  - wygląd ramion i linię wszycia rękawów (podkreślone, watowane, miękkie, naturalne),
  - długości odzieży i fragmentów – długość rękawów, marynarek, spodni;
- modny fason (krój, detale):
  - wygląd, wielkość i sposób mocowania kieszeni,
  - wygląd klapek i wyłogów kołnierzy, zwłaszcza w marynarkach (szerokość, wielkość, kształt, głębokość dekoltu itp.),
  - rodzaj zapięć (jednorzędowe, dwurzędowe, kryte, na suwaki itp.),
  - kształt i detale spodni – zastosowanie zakładek, zaszewek, mankietów, kantów, linia spodni,
  - inspiracje w projektach kurtek, płaszczy, marynarek; kurtki – lotnicze, płaszcz – trencz, dyplomatka; marynarka – surdut;
- modną kolorystykę:
  - zestawienia barwne standardowe (szarości, beże, brązy, czerń; ecru, odcienie popielate – na lato),
  - zestawienia barw kontrastowych – awangarda,
  - zestawienia najmodniejszych barw,
  - modne wzory na materiałach;
- modne dodatki (kształt, kolorystyka) – obuwie, krawat, rękawiczki, torby itp.

Nonkonformizm – postawa sprzeciwu wobec bezkrytycznego ulegania normom panującym w danej grupie społecznej; niezgadzanie się z panującymi zwyczajami, poglądami, zasadami itp.

Psychodeliczny – stan umysłu, odznaczający się spokojem, wrażliwością na przyjemne bodźce, skłonnością do zachwytów estetycznych.

9.6. Ubiory młodzieżowe

Projektowanie ubiorów młodzieżowych

Pojęcie „młodzież" obejmuje głównie grupę młodych ludzi w wieku uczniów szkół ponadgimnazjalnych (do 18 lat) oraz częściowo najstarszych klas gimnazjum (14, 15 rok życia). Uwarunkowania psychofizjologiczne (formowanie się osobowości), naturalny **nonkonformizm** powodują, że jest to grupa:

- najsilniej poddająca się powszechnej modzie, powielająca wzory innych młodych ludzi,
- sięgająca po elementy awangardy, zbuntowana przeciwko zastanym formom odzieży,
- aprobująca funkcjonalizm i wygodę w ubiorze (odmiany stylu sportowego),
- nawiązująca do sposobu bycia i ubierania się idoli świata rozrywki, sportu, estrady, filmu itp.

Projektowanie odzieży młodzieżowej (rys. 9.6) jest trudne. Projektant musi być świadomy wymienionych czynników. Odzież młodzieżowa, wyodrębniona z mody dla dorosłych, zaistniała w późnych latach czterdziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Łączyło się to z propagowaniem nowoczesnego, swobodnego stylu życia i z buntem przeciwko dorosłym. Idole lat czterdziestych i pięćdziesiątych to James Dean – aktor, Elvis Presley – piosenkarz, Zbigniew Cybulski – aktor. Prezentowali oni nonszalancki sposób ubierania się w stroje pozornie niedbałe, takie jak skórzane kurtki, ciemne okulary (Dean, Cybulski), czy ozdobne stroje, nawiązujące do stylu western, country (Presley). Przełom lat 1960/1970 przyniósł zmiany w modzie młodzieżowej, związane z kolejnym socjologicznym zjawiskiem z rodowodem północnoamerykańskim, a mianowicie ruchem hippisów. Propagowano odzież nawiązującą do natury – przeważające motywy kwiatowe (także w modzie męskiej), naturalne materiały i zdobienia (muszelki, kamyki, plecionki). Sięgano też po motywy **psychodeliczne** oraz wywołane zauroczeniem kulturą, filozofią, religią i sztuką Indii.

W latach siedemdziesiątych zaistniał ruch „punk", który w odzieży przejawiał się w zjawisku „mody-biedy", na ubiory pseudozniszczone, pogniecione oraz w niezwykłych zestawieniach awangardowych.

Projektując odzież dla młodzieży należy szczególną uwagę zwrócić na tendencje w modzie i kojarzyć je z ubiorami idoli kulturowych, sięgając po:

- najmodniejszą linię – ubiorów sportowych i estradowych;

- modne detale – kształt kołnierzy, dekoltów, mankietów, dołów spodni; rodzaj zapięć itp.;
- modne materiały odzieżowe i związane z nimi możliwości konstrukcyjne;
- wzory na materiałach odzieżowych;
- modne kolory i zestawienia o najsilniejszym wyrazie;
- rodzaje modnych dodatków (obuwie, torby, biżuteria) i sposoby ich zestawiania z ubiorem;
- supermodne rodzaje ubiorów (sukienki czy spódnice, kurtki czy płaszcze itp.);
- nowe aranżacje odzieży klasycznej (np. nowe rozwiązania konstrukcyjne żakietów, wynikłe z modnej linii i materiału odzieżowego).

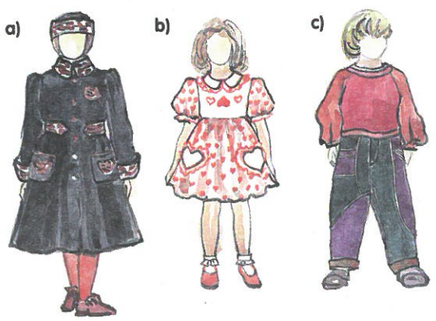
Projektowanie odzieży dziecięcej (grupy wiekowe, zasady projektowania)

Wyodrębnienie odzieży dziecięcej i ukształtowanie w osobną grupę nastąpiło w okresie międzywojennym XX wieku. W ubiorach z tego okresu jest widoczna odrębność poszukiwań form i źródeł inspiracji, w porównaniu z modą dla dorosłych, oraz nawiązanie do wieku i rozwoju psychicznego dziecka. Kolorystyka tych ubiorów jest żywa i radosna, a zdobienia i materiały odzieżowe oryginalnie dobrane.

Współczesne ubiory dziecięce (rys. 9.7) cechuje funkcjonalizm, dbałość o dobór materiałów (higieniczne, higroskopijne) i różnorodność form. Funkcjonalność odzieży jest związana z grupą wiekową. Odzież dla dzieci starszych (12-15 lat) jest zróżnicowana, co wiąże się z rozmaitością okazji do jej użytkowania. Natomiast odzież dzieci młodszych jest użytkowana jako całodzienna (do przedszkola, żłobka, szkoły) lub odświętna (na uroczystości).

Zasady projektowania odzieży dziecięcej:

- stosować jasną, czystą, żywą kolorystykę (harmonia z delikatnością i kolorytem skóry dziecka), np. barwy pastelowe, tęczowe o różnym stopniu nasycenia;
- kolory ciemne zestawiać z jasnymi, żywymi lub stosować barwne akcenty kolorystyczne;
- projektować ubiory w stylu sportowym i romantycznym, natomiast do ubiorów odświętnych wykorzystywać elementy klasyki;
- zdobić odzież różnymi rodzajami ornamentów, szczególnie aplikacją, haftem, riuszą;
- stosować odpowiednią skalę w doborze detali i wielkości wzoru na materiale – im mniejsze dziecko, tym mniejsze detale (kieszenie, pagony, kołnierz) oraz wzory na materiale;
- łączyć projekt odzieży (w opracowaniu detali) z wzorem na materiale wyjściowym, np.:
  - wzór „rybki" na materiale – kieszenie w kształcie ryb,
  - wzór „paski" – stosować zagęszczenie pasków w postaci szczypanek, naszywania taśm pasmanteryjnych w układzie pasowym,
  - wzór „serce" – aplikacje w kształcie serc,
  - wzór „kratka" – projektować zgeometryzowane kieszonki w kolorach „kratki";
- stosować zgeometryzowane formy ubiorów w płaszczach, kurtkach, spodniach, spódnicach, sukienkach, bluzach, wdziankach, bluzkach;
- uwzględniać dysproporcje w budowie figury dziecięcej:
  - podwyższona talia w odzieży (dziewczęcej 1-4 lata) – wyrównanie proporcji „krótkich nóg",
  - obniżona talia (dziewczynki 10-12 lat) – wyrównanie proporcji zbyt długich nóg,
  - różnorodne linie talii w odzieży (dziewczęcej 5-8 lat) – obniżona, podwyższona i na swoim miejscu;
- uwzględniać rozwój fizyczny dziecka (w projektach funkcjonalnych, pozwalających wykonywać optymalne ruchy ciała):
  - poszerzona partia krocza w odzieży dla niemowląt (zagrożenie chorobą stawów biodrowych),
  - łatwo dostępne i bezpieczne zapięcia (niemowlęta), lekkie, cienkie szwy i odszycia itp. (niemowlęta),
  - odzież wyłącznie z materiałów naturalnych, zwłaszcza przeznaczona do bezpośredniego kontaktu ze skórą (niemowlęca),
  - odzież swobodna, nie uciskająca, z pogłębioną pachą w rękawach, dobrze przylegająca do figury (wszystkie dziecięce grupy wiekowe);
- umiejętnie stosować zapożyczenia z mody dla dorosłych (styl i akcesoria), np.:
  - styl marynarski – emblematy oraz kolory: granat, biel, złoto, czerwień,
  - styl country (czyt. kantry) – falbaniaste spódnice, dżinsy, hafty, koronki, zamsz, frędzle,



9.7. Projekty odzieży dziecięcej: a) płaszczyk dziecięcy (5 lat), b) sukienka dziewczęca (3 lata), c) spodnie chłopięce (4 lata)

– styl wiejski – kwieciste, kraciaste, romantyczne sukienki i spódnice, sfałdowane,
– styl roboczy – ogrodniczki;
- nawiązywać w opracowaniu detali do świata dziecięcego (bohaterowie bajek) i dziecięcej fantazji.

Zasady projektowania odzieży na szczególne okazje (sukienki dziewczęce wizytowe i komunijne):

- odświętne sukienki dziewczęce mają zazwyczaj charakter romantyczny;
- zdobi się je ornamentem płaskim, przestrzennym;
- najczęściej są odcinane, z poszerzoną partią spódnicy, z dekoracyjnymi rękawami;
- najczęściej stosowana kolorystyka sukienek to biel, barwy pastelowe lub tęczowe;
- mogą być wykonane z materiałów wzorzystych albo łączonych, tj. wzorzystych i jednobarwnych;
- plastyczne opracowanie fasonu sukienki na szczególną okazję można oprzeć na:
  – prostocie form i minimalnej ilości zdobień,
  – bogactwie form i dużej ilości zdobień;
- w kompozycji fasonu można zastosować element kontrastu (różnicy form) lub podobieństwa.

Projekt oparty na podobieństwie kształtów daje wrażenie harmonii i spokoju, natomiast oparty na kontraście wprowadza element niepokoju w odbiorze wizualnym form. Jeśli zastosuje się połączenie bogactwa ornamentu z kontrastem form, to efekt wizualny jest szczególnie spotęgowany. Zestawienia podobieństw form z prostotą i minimalizmem detali prowadzi do efektu subtelności, delikatności. W obu wypadkach fason musi być przemyślany, gdyż w odniesieniu do pierwszego może spowodować wrażenie przeładowania, w odniesieniu do drugiego – efekt nijakości (braku wyrazu).

Suknie dziewczęce odświętne o charakterze romantycznym mogą być zaprojektowane z zastosowaniem:

- wybranych form ornamentu przestrzennego – sfałdowania regularne lub nieregularne, riusze, „wody", wiązadła, żaboty, „klosze", falbany;
- łączonych ze sobą różnych form ornamentu przestrzennego, np. falbanki łączone z motywem „wody";
- wyraźnych form ornamentu płaskiego – hafty, wstawki, taśmy pasmanteryjne, aplikacje, lamówki, wypustki, szczypanki itp.;
- łączonych form ornamentu płaskiego i przestrzennego, np. falbanki łączone z lamówkami;
- łączenia różnych faktur materiałów odzieżowych w jednym kolorze (np. bieli) – koronka zestawiona z gipiurą i materiałem „gnieciony" typu krepon;
- łączenia różnych faktur i rodzajów ornamentu w jednym kolorze (np. modelowanie w bieli)
  – haft angielski, szczypanki, gipiury, falbanki, „wody".

Ubiór do chrztu jest przeznaczony na szczególną okoliczność. Ponadto wiek dziecka sprawia, iż strój powinien mieć romantyczny charakter. Do tradycyjnych form należy białe ubranko, czapeczka oraz becik z ozdobną kapką, gdy niemowlę jest bardzo małe. Nowocześniejszym rozwiązaniem jest długa, sięgająca daleko poza stopki dziecka, sukienka. Ozdabia się ją haftami, np. szeroką wstążką z haftem angielskim, rzadziej koronkowym.

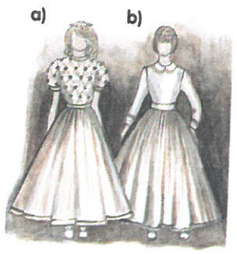
Charakterystyka współczesnych ubiorów dziecięcych na podstawie grup wiekowych:

- niemowlęta (do 1 roku życia) – do odzieży niemowlęcej zalicza się ubiory całościowe, okrywające partię tułowia, rąk, nóg (śpioszki) oraz tułów, ręce („pajacyki"), kaftaniki i koszulki wiązane, zapinane z boku lub z przodu albo zakładane oraz czapeczki; odzież niemowlęcą charakteryzują:
  – niewielka ilość niezbędnych, nie krępujących ruchów ciała szwów oraz minimalna liczba cięć,
  – stosowanie zapięć bezpiecznych, niedostępnych dla rąk dziecka (nie powodujących urazów),
  – zdobienia minimalne i delikatne – hafty, aplikacje „rąbki", wypustki itp.,
  – kolorystyka – pastelowa, akcenty tęczowe, żywe;
- dzieci (1-3 lata); do ubiorów dla dzieci zalicza się: „pajacyki", spodnie, sukienki, kurtki, płaszczyki, spódnice, dresy, bluzki, bluzy, fartuszki, swetry itp.; odzież dla tej grupy wiekowej upodabnia się do odzieży dla grup starszych, z tym że:
  – funkcjonują jeszcze ubiory całościowe („pajacyki"), jak dla niemowląt, w postaci wygodnych letnich czy plażowych spodni z lekkich, naturalnych materiałów,
  – sukieneczki dziewczęce są na wysokim karczku, ozdobione delikatnym ornamentem przestrzennym lub płaskim,
  – większość ubiorów zarówno dla dziewcząt, jak i dla chłopców jest podobna, np. ogrodniczki, kurtki, spodnie, dresy; różnić je może kolorystyka i zastosowane wzory na materiałach;
- dzieci (4-7 lat) wiek przedszkolny; charakterystyczne jest, że:
  – ubiory dziewczęce i chłopięce są **zunifikowane**,
  – ubiory różnią się kolorystyką, wzorami na materiałach i detalami – dla dziewczynek falbanki, riuszki, dla chłopców zaś wypustki, emblematy,
  – sukienki dziewczęce mogą mieć różnorodnie położoną linię talii (na swoim miejscu, obniżoną, podwyższoną), ze względu na wyrównywanie proporcji długości nóg i tułowia,

Unifikacja – sprowadzenie czegoś do jednej postaci.

Uniform (fr. z łac.) – przepisowy ubiór, np. wojskowy, pielęgniarek.

9.8. Sukienki na specjalne okazje (komunijne) – podobieństwo detali,
a) bogactwo form,
b) prostota form



9.9. Sukienki na specjalne okazje (komunijne) – kontrast detali,
a) bogactwo form,
b) prostota form

– kolory ubiorów – żywe, czyste; odcienie złamane i zgaszone tylko w zestawieniach z innymi,
– w celu urozmaicenia ubiorów można stosować łączenie materiałów wzorzystych z jednobarwnymi i wzorzystych z wzorzystymi;
- dzieci (7-10 lat) młodszy wiek szkolny; charakterystyczne jest:
  – pojawiające się zróżnicowanie odzieży dla dziewcząt i chłopców; dla dziewcząt – wygodne w szkole bezrękawniki, sukienki i spódnice w kolorach szkolnych (odcienie ciemniejsze zestawione z bielą), dla chłopców – spodnie w ciemniejszych kolorach z białymi koszulkami,
  – powszechne stosowanie ubiorów sportowych: bluzy, T-shirty, dresy, co unifikuje odzież dziecięcą;
- dzieci (11-14 lat) – starszy wiek szkolny; charakterystyczne cechy to:
  – wzorowanie ubiorów dzieci starszych na ubiorach młodzieżowych i dorosłych,
  – naśladowanie linii sukienek młodzieżowych w odzieży dziewczęcej w wersji wizytowej,
  – unifikacja ubiorów sportowych – najchętniej noszonych przez dzieci starsze.

Środki plastyczne i krawieckie służące tuszowaniu wad

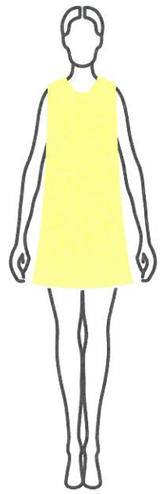
Plastyczne projektowanie odzieży (ubiorów) dla figur z wadami jest ściśle związane z konstrukcyjnymi rozwiązaniami krawieckimi, których podstawą są elementy kształtujące formę odzieży oraz umiejętne wykorzystanie złudzeń optycznych.

Podstawowe zasady projektowania ubiorów dla figur z wadami:

- zachowanie właściwych proporcji w stosunku do sylwetki, co ujawnia się w:
  – relacji wielkości i ilości detali do płaszczyzny odzieży,
  – relacji między górną (do talii) i dolną (od talii) partią sylwetki;
- eksponowanie najładniejszych partii figury,
- odwracanie uwagi od partii mało atrakcyjnych.

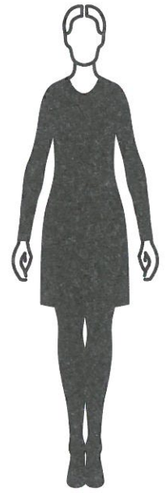
Tuszowanie wad figur polega na umiejętnym wykorzystaniu cech materiału odzieżowego i odpowiednim doborze fasonu. Do środków plastycznych, wynikających z cech **charakterystycznych materiału odzieżowego**, zalicza się:

- kolorystykę:
  – kolory jasne i ciepłe wyraźnie pozornie powiększają sylwetkę (rys. 9.10), kolory ciemne i zimne zaś zmniejszają (rys. 9.11),
  – specyficzne działanie koloru czarnego, który silnie obrysowuje sylwetkę, podkreślając jej kontur (rys. 9.12); należy stosować go ostrożnie w projektach wyszczuplających,
  – kolory gorące (odcienie pomarańczowe i czerwone) mają działanie „promieniujące" (rys. 9.13); są silnie poszerzające i powiększające;
- wzory na materiałach:
  – wzory o motywach dużych wykazują działanie powiększające (rys. 9.14), motywy małe działają z pewnego oddalenia, jak jednolita płaszczyzna, są neutralne (rys. 9.15); nie powiększają i nie zmniejszają,
  – kombinacja wzorów dużych, w żywych i kontrastowych kolorach, jest pozornie po-

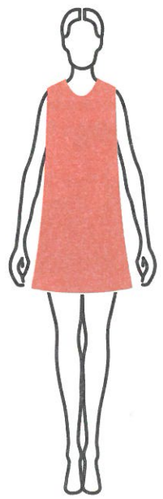


9.10. Powiększające działanie barw ciepłych i jasnych

9.11. Zmniejszające, zwężające działanie barw zimnych i ciemnych



9.12. Silnie zarysowujące działanie czerni

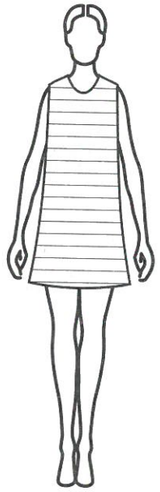


9.13. Silnie „promieniujące" (rozszerzające) działanie barw gorących

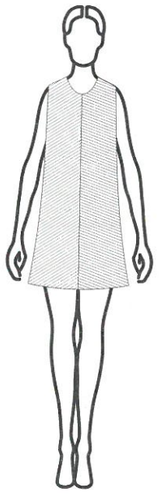
9.14. Powiększające działanie wzorów dużych o kontrastowych barwach

9.15. Neutralizujące działanie wzorów małych, niekontrastowych

9.16. Efekt wydłużenia i wyszczuplenia – motywy i krój w układzie pionowym

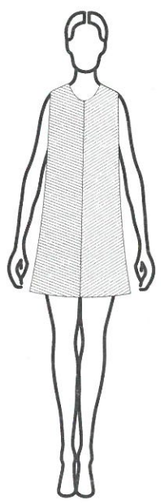


9.17. Efekt skrócenia i poszerzenia – motywy i krój w układzie poziomym



9.18. Efekt opadania, obniżania – linie ukośne skierowane w dół

większająca, natomiast wzory małe, niekontrastowe, monochromatyczne i ciemne działają zmniejszająco lub są neutralne, nie oddziałują w żaden sposób, gdy pozostają w walorach średnich,
- wzory w układzie pionowym (paski, prążki) powodują efekt zwężenia i wydłużenia, zwłaszcza, gdy są drobne, niekontrastowe (rys. 9.16), natomiast w układzie poziomym są pozornie poszerzające i skracające (rys. 9.17),
- pasy i układy pasowe, skierowane ukośnie, wywołują efekt obniżenia, gdy „opadają" w dół (rys. 9.18) lub podwyższenia, gdy są skierowane do góry (rys. 9.19),
- układy pasowe skierowane w jedną stronę powodują efekt jednostronnego podwyższenia lub obniżenia;

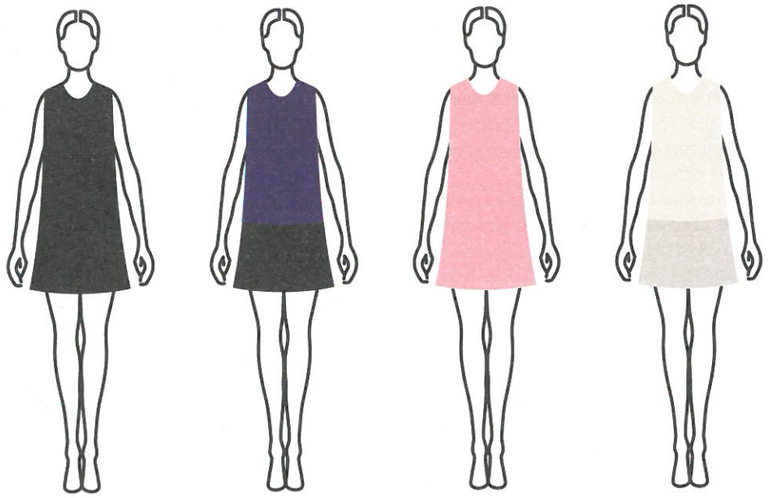


9.19. Efekt podwyższenia – linie ukośne skierowane w górę

- właściwości plastyczne:
  - materiały odzieżowe, miękko układające się w fałdy dają efekt „spływania po figurze", zwężenia,
  - materiały mięsiste, odstające, twarde, sterczące dają efekty poszerzenia;
- faktura:
  - materiały grube, fakturowe poszerzają, dodają „masy",
  - materiały gładkie dają efekt odwrotny.

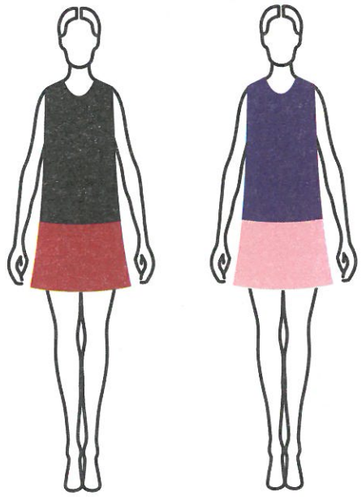
Do środków plastycznych, wynikających **z doboru fasonu**, zalicza się:
- linie mody:
  - wyszczuplające i wydłużające – redingot, *Y*,
  - poszerzające i skracające sylwetkę – *X*, empire, trapez, linia *A*;
- style w ubiorze i typowe układy liniowe:
  - styl romantyczny o różnorodnych kierunkach i miękkości linii, dodający figurze przestrzeni,
  - styl klasyczny o formach „bliskich" figurze i przewadze pionowych układów liniowych, minimalizujący przestrzeń wokół figury,
  - styl sportowy o równowadze kierunków poziomych i pionowych, który dzieli sylwetkę, skracając ją i zwężając w modelach konstrukcyjnych odzieży; w wypadku zastosowania tych układów liniowych w detalach „dodających" przestrzeni, styl sportowy skraca i poszerza figurę,
  - styl awangardowy, ze względu na różnorodne i różnokierunkowe układy linii oparte na asymetrii i deformacji, podkreśla wszelkie dysproporcje figury;
- detale standardowe:
  - zastosowane w małej skali, tj. małe kieszenie, kołnierze, wąskie stębnówki, lamówki itp. harmonizują z sylwetą o małej płaszczyźnie,
  - detale duże dobrze wyglądają na dużych płaszczyznach;
- długości górnej i dolnej partii ubioru:
  - górne części ubioru, tzn. bluzki, tuniki, żakiety itp. skracają figurę, gdy są krótkie,
  - górne części ubioru wydłużają figurę, gdy są długie, sięgają za biodra;
- długość całości ubioru:
  - ubiory długie wydłużają figurę, ubiory krótkie zaś pozornie ją skracają,
  - spódnica o kształcie „rybiego ogona" powoduje wydłużenie figury, podobnie jak wszelkie formy wyciągnięte, np. ogony,
  - wysoko wycięty kostium kąpielowy bardzo wydłuża linię nóg,
  - zastosowanie stojącego kołnierza „podnosi" figurę do góry, a kołnierz opuszczony wywołuje efekt skrócenia;
- ubiory dwuczęściowe, jednoczęściowe:
  - stosowanie ubiorów dwuczęściowych o takich samych walorach wywołuje wrażenie wydłużenia figury (rys. 9.20),
  - stosowanie ubiorów dwuczęściowych o różnych walorach powoduje wrażenie skrócenia figury (rys. 9.21).

Poza materiałem odzieżowym i fasonem, o wyglądzie figury decydują:
- obuwie:
  - ciężkie, masywne harmonizuje z figurami wysokimi, tęgimi,
  - lekkie i średnie harmonizuje z figurami szczupłymi i średniej budowy,
  - podwyższone obcasy nadają się dla figur niskich,
  - płaskie obcasy dla wysokich;
- torebki:
  - małe dla figur niższych,
  - duże dla figur wysokich;
- nakrycia głowy:
  - czapki, kapelusze, berety itp. o formach małych, brzegach i rondach opuszczonych są



9.20. Efekty wydłużenia sylwetki przez stosowanie odpowiednich walorów

odpowiednie dla figur za wysokich, a podwyższone – dla figur niskich,
  - twarz „duża" wydaje się mniejsza w dużych nakryciach głowy, np. w kapeluszu z dużym rondem, twarz „mała" zaś sprawia wrażenie większej w małym, przylegającym nakryciu głowy;
- biżuteria powinna być dostosowana do rodzaju figury i harmonizować w formach ze stylem w ubiorze.



9.21. Efekty skrócenia sylwetki przez stosowanie odpowiednich walorów

Projektowanie odzieży dla figur nietypowych

Każda figura jest przestrzenią, którą należy zapełnić elementami ubioru. W projekcie jest to określona płaszczyzna, w której ramach należy zakomponować fason, czyli układ kroju i detali.

9.22. Figura tęga i za niska – projekty odzieży

Figura za tęga i za niska (tab. 9.1) sprawia wrażenie kwadratowej. Zajmuje niewielką płaszczyznę (przestrzeń). Należy ją optycznie „wydłużyć" i „wyszczuplić" (rys. 9.22). W tym celu:

- linie ubioru nie mogą być zbyt obszerne i luźne, ani zbyt obcisłe; odzież powinna się swobodnie przesuwać na figurze;
- w kompozycji fasonu wskazane są linie pionowe;
- detale zastosowane w układzie pionowym to cięcia i plisy, fałdy na spódnicy, rzędy guzików itp.

Z zastosowanych detali i układów liniowych wynika, że:

- najbardziej odpowiedni dla tego typu figury jest styl klasyczny;
- dla figury tej odpowiednie są także elementy romantyczne, w postaci drobnych detali ornamentalnych, zdobiących bluzki czy suknie letnie, takie jak „riusze", drobne falbanki, wypustki, ponadto „letnie" wzory na materiałach, zawsze drobne, monochromatyczne (czy w podobnej tonacji), albo delikatne prążki w układzie pionowym;
- spośród innych wzorów odpowiedni jest tenis (na kostiumy), jodełka (na płaszcze);
- z rodzajów ubiorów najwłaściwsze są: kostiumy, dłuższe blezerowe żakiety bez kołnierzy, suknia płaszczowa, płaszcz dyplomatka, suknie letnie w kliny o linii lekko rozszerzonej dołem;
- odpowiednie kolory to odcienie stonowane – złamane, zgaszone, a z jasnych – lekko „przyprószone" szarością;
- z figurą tą harmonizują fryzury podwyższone, gładko przylegające na skroniach, oraz okrycia głowy o podobnej formie;
- z dodatków najodpowiedniejsze są:
  - klasyczne obuwie na podwyższonym obcasie,
  - małe i średniej wielkości torebki o kształtach zgeometryzowanych z romantycznymi detalami,
  - biżuteria o kształtach wydłużonych i małych, kojarząca się ze stylem klasycznym i elementami romantyki (np. długi sznur pereł, „igłowate" kolczyki itp.).

Figura za tęga, za wysoka (tab. 9.2) sprawia wrażenie potężnej bryły (sylwety o dużej płaszczyźnie), którą należy optycznie „wyszczuplić" i skrócić (rys. 9.23). W tym celu:

- najwłaściwsza jest linia lekko dopasowana (podobnie, jak dla wszystkich tęgich figur nieodpowiednie są linie zbyt luźne oraz zbyt obcisłe);
- duża płaszczyzna odzieży musi być odpowiednio „zagospodarowana" detalami w określonym układzie:
  - nie może to być przewaga linii pionowych (bo obok efektu wyszczuplenia również wydłużają), ani poziomych (bo obok efektu skrócenia poszerzają),
  - najodpowiedniejsza jest równowaga tych linii, zastosowana w konstrukcyjnym kroju podkreślonym płaskimi detalami; mogą to być zrównoważone linie kroju, podkreślone grubym, kontrastowym stębnowaniem lub wypustkami; ten rodzaj układów liniowych jest charakterystyczny dla stylu sportowego, o odmianie **architektonicznej**,
  - dużą płaszczyznę „można rozbić", stosując różnice kolorystyczne oraz różne walory góry i dołu odzieży lub stosując wstawki innego koloru;
- kolorystyka i rodzaj materiałów odzieżowych, podobnie jak w wypadku innych figur tęgich, jest stonowana, monochromatyczna z przewagą odcieni ciemnych;
- do rozjaśnienia i ożywienia odzieży stosuje się akcenty kolorystyczne w postaci linii kroju, podkreślonych stębnówkami, wypustkami, lamówkami;
- wzory na materiałach mogą być stosowane tylko na niewielkich płaszczyznach, np. prążki, pasy na spódnicy czy cienka krata „prince de galle" na żakiecie; w sukniach letnich są dopuszczalne motywy „rozmyte", niekontrastowe;

Tabela 9.1. Tuszowanie wad figury kobiecej – zbyt tęgiej i zbyt niskiej

Kolorystyka	Wzory na materiałach	Fasony (style, detale, rodzaje odzieży)	Linie mody	Długości	Fryzury	Dodatki
barwy złamane (jasne i średnie), zgaszone (ciepłe); zestawienia monochromatyczne (w jednej tonacji)	drobne, mało widoczne, niekontrastowe lub monochromatyczne; „łączki"; graficzne; orientalne; prążki typu tenis	styl klasyczny: płaszcz dyplomatka, suknia płaszczowa, żakiet – blezer, żakiet typu męskiego, tunika, kamizelka, suknia w kliny; przewaga kierunków pionowych w kroju i w detalach; elementy romantyczne w ubiorze	prosta; prostokąt; lekko dopasowana; redingot (w sukniach)	wydłużone; midi; maksi	lekko podwyższone, przylegające do skroni	małe i średniej wielkości; w stylu klasycznym (torebki, obuwie); elementy stylu romantycznego (sznury pereł, biżuteria itp.); obuwie klasyczne, na podwyższonym obcasie

Tabela 9.2. Tuszowanie wad figury kobiecej – zbyt tęgiej i zbyt wysokiej

Kolorystyka	Wzory na materiałach	Fasony (style, detale, rodzaje odzieży)	Linie mody	Długości	Fryzury	Dodatki
barwy złamane (jasne i średnie), zgaszone (ciemne); zestawienia mało kontrastowe	mało widoczne, duże „rozmyte", niekontrastowe; abstrakcyjne; łączone płaszczyzny – prążki, paski z materiałami gładkimi	styl sportowy (architektoniczny): żakiet, płaszcz, sukienka o cięciach i stębnowaniach zrównoważonych w kierunkach pionowych, poziomych; styl klasyczny: żakiet – kardigan, suknia płaszczowa, kurtka „dyplomatka" łączona z dolną partią ubioru w innym kolorze	prostokąt; trapez; lekko dopasowana	do kolan; za kolana	gładko przylegające	dość duże, opracowane w stylu sportowym (torebki, obuwie); minimum biżuterii; obuwie na płaskim lub niewielkim obcasie

9.23. Figura za tęga, za wysoka – projekty odzieży

- z figurą tą harmonizują fryzury płaskie, gładko przylegające, męskie;
- z dodatków najwłaściwsze są:
  - obuwie „solidne", płaskie,
  - duże torebki, zgeometryzowane w kształtach,
  - biżuteria ograniczona do minimum.

Figura za niska, za szczupła (tab. 9.3) wymaga optycznego „wydłużenia" i „poszerzenia" (rys. 9.24). W tym celu:

- najodpowiedniejsze są niezbyt odległe od ciała linie: trapez, empire, redingot itp.;
- detali powinno być niewiele (gdyż płaszczyzna do „zapełnienia" jest niewielka), ale starannie opracowane i dobrane do całości stroju.

Dla figury tej odpowiednie są:

- różnorodne ubiory, głównie w stylu romantycznym oraz z elementami klasycznego i sportowego, małe kostiumy z wypracowanymi detalami (blisko ciała), różnorodne fantazyjne suknie, płaszcz o linii trapezu, krótki swinger, czy długi redingot;
- długości skrócone oraz ubiory długie (źle wygląda w odzieży zbyt zamaszystej, ciężkiej);
- barwy jasne, żywe;
- wzory małe, niekontrastowe;
- materiały o wzbogaconych fakturach;
- fasony jednoczęściowe lub dwuczęściowe w jednym kolorze lub tonacji (efekt wydłużenia);
- fryzury puszyste i podwyższone;
- dodatki, takie jak:
  - obuwie delikatne na wysokim obcasie;
  - torebki małe o kształtach związanych ze stylem (romantycznym, klasycznym, sportowym);
  - biżuteria mała w stylu romantycznym, klasycznym, sportowym.

Figura za wysoka, za szczupła (tab. 9.4) charakteryzuje się duża i wąską płaszczyzną do

9.24. Figura za szczupła, za niska – projekty odzieży

Tabela 9.3. Tuszowanie wad figury kobiecej – zbyt szczupłej i zbyt niskiej

Kolorystyka	Wzory na materiałach	Fasony (style, detale, rodzaje odzieży)	Linie mody	Długości	Fryzury	Dodatki
barwy jasne, ciepłe; barwy tęczowe, pastelowe; zestawienia monochromatyczne	drobne, mało wyraziste; niekontrastowe lub w słabych kontrastach; różnorodne	styl romantyczny: żakiet francuski, płaszcz swinger, płaszcz redingot, suknia, bluzki i spódnice fantazyjne	trapez; redingot; blisko ciała	skrócone; wydłużone	podwyższona; modelowana; puszysta; nieprzylegająca	małe, w stylu romantycznym, klasycznym, sportowym (w zależności od zestawu odzieży); obuwie na podwyższonym obcasie

zapełnienia, wymaga więc optycznego „poszerzenia" i „skrócenia" ubioru (rys. 9.25). W tym celu:

- najwłaściwsze są linie poziome w kształtowaniu detali, opracowane w stylu sportowym, romantycznym, z elementami klasyki czy awangardy;
- dużą płaszczyznę można skrócić, stosując różnice kolorystyczne góry i dołu ubioru oraz skrócone długości;

9.25. Figura za szczupła, za wysoka – projekty odzieży

Tabela 9.4. Tuszowanie wad figury kobiecej – zbyt szczupłej i zbyt wysokiej

Kolorystyka	Wzory na materiałach	Fasony (style, detale, rodzaje odzieży)	Linie mody	Długości	Fryzury	Dodatki
barwy jasne, ciepłe; barwy pastelowe, złamane, jasne; zestawienia silnie kontrastowe	duże, widoczne, kontrastowe; poprzeczne pasy; kraty; różnorodne	styl sportowy: żakiet angielski z kieszeniami, płaszcz trencz, kurtki z dużą ilością detali, warstwowa odzież; styl romantyczny: płaszcz swinger, suknie fantazyjne, żakiet Chanel	warstwowa; trapez; redingot; empire	skrócone; mini; do kolan	niepodwyższona; puszysta (nieprzylegająca)	duże, w różnych stylach (w zależności od zestawu odzieży); obuwie na niewielkim obcasie; duże barwne chusty, szale

- można zastosować jedną z metod „rozbicia" płaszczyzny, a mianowicie warstwowe komponowanie ubioru;
- odpowiednie są linie poszerzające i maskujące, takie jak X, trapez, empire, prostokąt;
- właściwe są też akcenty poziome, w postaci plis, lamówek, pasków itp.

Dla figur za wysokich, za szczupłych odpowiednie są:

- kolory żywe, jasne, w ostrych kontrastach;
- podobne wzory na materiałach, duże o różnych motywach od poziomych pasów, poprzez kraty;
- fryzury płaskie, długie i półdługie, puszyste;
- dodatki, takie jak:
  - obuwie na płaskim obcasie lub obszerne „botki" (za kolana),
  - duże sportowe torby,
  - biżuteria dostosowana do stylu – duża, wyrazista.

Do korygowania **figury normalnego wzrostu za tęgiej** można stosować środki plastyczne takie same, jak w wypadku figury tęgiej i niskiej, ale nie trzeba dokonywać zabiegów „wydłużających". Odpowiednie jest zróżnicowanie kolorystyczne górnej i dolnej partii ubioru oraz większe urozmaicenie długości pośrednich, aż do maksi.

Do korygowania **figury normalnego wzrostu za szczupłej** można używać środków stosowanych przy innych figurach szczupłych, ale nie trzeba stosować zabiegów „skracających" ani „wydłużających".

Wady postawy i fragmentów ciała

W ocenie i korekcie wad fragmentarycznych figury szczególne znaczenie mają proporcje. W tuszowaniu wad istotne jest uzyskanie optycznego złudzenia właściwych proporcji, nie wystarcza samo ukrycie mniej atrakcyjnych fragmentów figury.

Ramiona zbyt szerokie przy figurze szczupłej koryguje się przez:

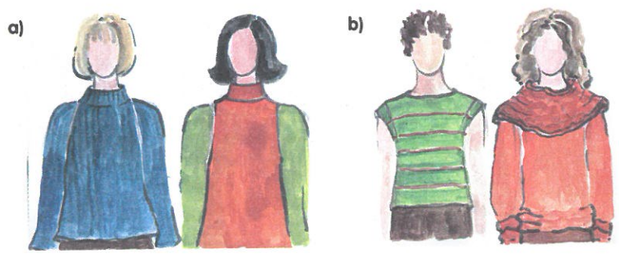
- zrównoważenie proporcji; w tym celu powinno się poszerzyć biodra, stosując zakładki, marszczenia, formy kloszowe w spódnicach i spodniach;
- pozorne zwężenie zarysu ramion, stosując rękawy o kroju reglanowym (rys. 9.26a) lub kimonowym;
- właściwie dobrane rękawy – koszulowe, z wyżej wszytym rękawem.

W tuszowaniu wad istotne jest uzyskanie optycznego złudzenia właściwych proporcji. Przy figurze tęższej, zamiast ornamentalnych form spódnic, można stosować spódnice lekko rozszerzone dołem.

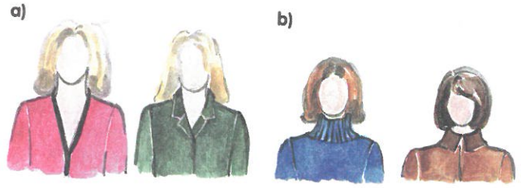
Ramiona zbyt wąskie i spadziste koryguje się przez:

- optyczne powiększenie i poszerzenie ramion za pomocą poduszek; przy bardzo drobnej budowie właściwe są poduszki o kształcie miękkim, owalnym; poduszki typowe (kwadratowe) mogą wywoływać efekt karykaturalny;
- stosowanie rękawów z powiększoną główką (rękawy bufiaste; rys. 9.26b) lub z obniżoną linią wszycia (rękawy koszulowe).

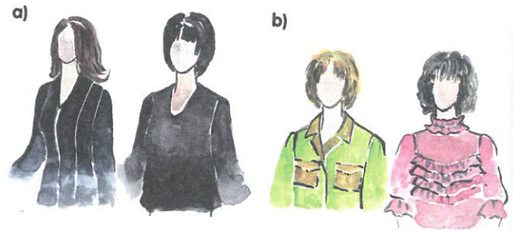
Szyja zbyt krótka, szeroka wymaga wydłużenia „światła" szyi. W tym celu należy stoso-



9.26. Tuszowanie wad ramion: a) za szerokie, b) za wąskie



9.27. Tuszowanie wad szyi: a) za krótka, b) za długa



9.28. Tuszowanie wad biustu: a) zbyt obfity, b) zbyt płaski

wać akcenty pionowe – dekolty i kołnierze w tym układzie:

- dekolty powinny być długie, w kształcie litery V (rys. 9.27a), trójkąt lub „serek" itp.; niewskazane zaś są dekolty okrągłe, owalne, które poszerzają szyję i twarz;
- właściwe są długie, spiczaste kołnierze, kołnierz szalowy, akcenty w postaci lamówek, aplikacji wzdłuż zapięcia, lekko rozsunięte zamki błyskawiczne, a także długie lekkie korale, naszyjniki i zwiewne szale ułożone swobodnie.

Szyja zbyt długa, wąska – ten rodzaj wady należy zatuszować, stosując:

- wysokie i szerokie kołnierze oraz różnego rodzaju wiązadła (stójki, kołnierze na stójkach, szerokie, obszerne golfy; rys. 9.27b, itp.);
- dekolty szerokie i płytkie, np. „łódka", płaski, poziomy owal.

Biust zbyt obfity można zatuszować:

- za pomocą linii lekko dopasowanej do ciała, uzyskanej w wyniku zastosowania francuskich cięć oraz cięć pionowych;
- akcentując pion sylwetki (linia zapięcia);
- stosując długie, spiczaste dekolty (rys. 9.28a).

Biust zbyt płaski koryguje się na kilka sposobów:

- tę partię ciała należy poszerzyć i dodać jej przestrzeni;
- odciąć karczek nad linią biustu i sfałdować materiał;
- naszyć ornament na linii biustu, np. falbanki, frędzle itp.;
- zaakcentować poziome partie biustu odrębnym jasnym, ciepłym kolorem, np. w postaci poprzecznej plisy;
- nieco przestrzeni przydadzą klatce piersiowej także fantazyjne kieszenie z klapkami na linii gorsu (rys. 9.28b).

Talię zbyt szeroką można poprawić przez poszerzenie partii bioder (sfałdowanie spódnicy) i partii tułowia; na granicy ich zetknięcia można zastosować cienki pasek (rys. 9. 29a). Linią korygującą wadę szerokiej talii jest linia trapezu oraz linia empire.

Talia zbyt wąska wymaga korekty przy użyciu linii lekko dopasowanej, redingotowej (rys. 9.29b).

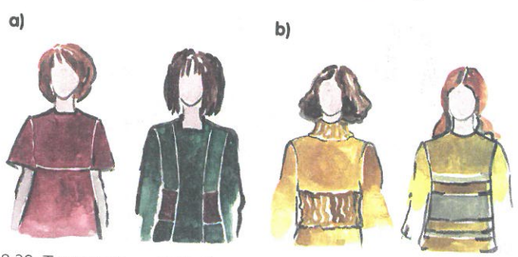
Talia zbyt wysoka (krótka) powinna być ukryta w linii trapezu, lekko dopasowanej lub linii zbluzowanej. Górne partie ubioru powinny być lekko dopasowane i noszone na wierzch. Korzystne są też fasony z obniżoną talią (jeśli nogi nie są zbyt krótkie).

Talia zbyt długa to defekt, który można skorygować fasonem o podwyższonej talii – linia empire, suknie typu princesse, spódnice i spodnie z szerokim pasem. Niewłaściwym ubiorem są biodrówki, natomiast korzystnie wyglądają krótkie żakiety.

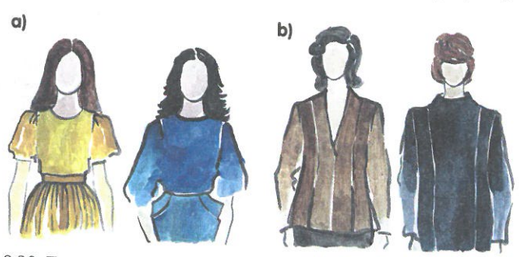
Biodra zbyt wąskie można zatuszować, nosząc szerokie spódnice i spodnie – marszczone, kloszowe; falbany naszyte na linii bioder; umieszczone na biodrach kieszenie, zwłaszcza odstające (rys. 9.30a) oraz draperie w tym miejscu. Można też zastosować linię tuszującą inne wady – „maskujący" trapez, empire.

Biodra zbyt szerokie wymagają specjalnego kroju spódnic i spodni (nie mogą być obcisłe; najlepsze są fasony z zakładkami z przodu; rys. 9.30b). Za szerokie biodra można „ukryć":

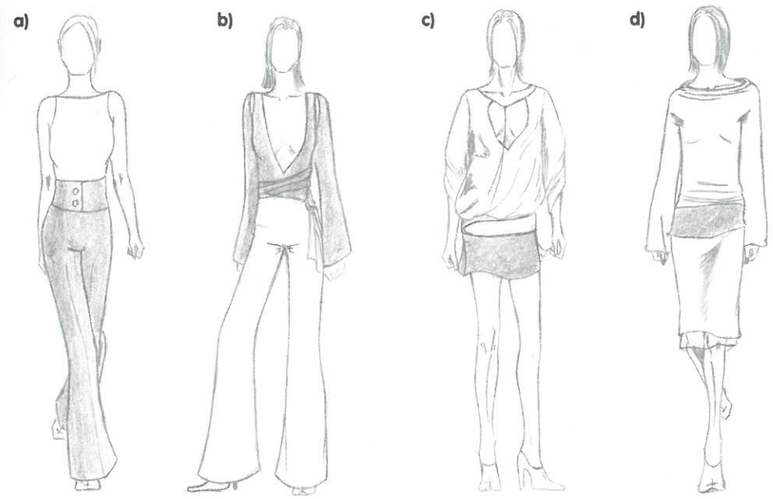
- stosując ubiory „na wierzch" – żakiety, długie swetry i koszule, kamizelki;
- nosząc suknie płaszczowe, princesse oraz spódnice z godetami;
- poszerzając optycznie ramiona, przez stosowanie poduszek, pagonów, akcentów kolorystycznych, w celu zrównoważenia proporcji;



9.29. Tuszowanie wad talii: a) za szeroka, b) za wąska



9.30. Tuszowanie wad bioder: a) za wąskie, b) za szerokie



9.31. Tuszowanie wad nóg: a,b) nogi za krótkie, c,d) nogi za długie

- nosząc dłuższe spódnice, które w przeciwieństwie do mini wyszczuplają sylwetkę, zwłaszcza uszyte z miękkich, lejących tkanin.

Nogi zbyt krótkie można optycznie wydłużyć:

- stosując odzież o podwyższonej partii dołu, np. spodnie, spódnice, sukienki z podwyższoną talią (empire; rys. 9.31a);
- można nosić ubiory zarówno krótkie, jak i długie (w zależności od kształtu nóg);
- zachowując jednorodną tonację kolorystyczną całej partii dołu figury (do talii), np. rajstopy i spódnica na wysokim pasku w jednym kolorze (rys. 9.31b);
- wskazane są lekko podwyższone obcasy.

Nogi zbyt długie zdarzają się, gdy tułów jest nieproporcjonalnie krótki. Taka sylwetka dobrze wygląda w fasonach zbluzowanych, z obniżoną linią talii (rys. 9.31c i d), przepasanych na biodrach; w obszernych spodniach z mankietami. Właściwe jest zastosowanie podziału płaszczyzny ubioru na zróżnicowane partie kolorystyczne, np. rajstopy różniące się kolorem od spódnicy.

Szerokie biodra, krótkie nogi; takie zestawienie wad wymaga zastosowania kilku korekt:

- należy optycznie podwyższyć i poszerzyć ramiona (poduszki, pagony itp.);
- wydłużyć nogi podwyższonym obcasem;
- wykorzystać fasony z wyższą talią i zakładkami z przodu (spódnice i sukienki korzystniejsze niż spodnie);
- unikać długich spódnic i spodni z mankietami;
- góra ubioru powinna być jaśniejsza i barwniejsza od dolnej partii.

Za szerokie biodra oraz zbyt wąskie i spadziste ramiona, to figura, którą można poprawić, stosując następujące zalecenia:

- wskazane fasony o kształcie litery A (tuniki, swetry, bluzy);
- unikać „przecinania" krojem sylwetki;
- nosić garsonki z długim żakietem;
- nosić spodnie z długą „górą" (w wypadku długich nóg).

Obfity biust, krótką talię koryguje się, nosząc:

- fasony nie podkreślające talii, np. żakiet lekko dopasowany pod biustem;
- bluzki i bluzy z dekoltem w kształcie „serca";
- długie spódnice, także plisowane.

Zagadnienia kontrolne

1. Wymień i scharakteryzuj rodzaje figur ludzkich, w zależności od postawy.
2. Wymień i scharakteryzuj rodzaje figur ludzkich, w zależności od budowy.
3. Scharakteryzuj typowe linie ciała figury normalnej i klasycznej.
4. Podaj zasady projektowania do linii ciała i odpowiadające im fasony.
5. Podaj zasady projektowania odzieży męskiej.
6. Podaj zasady projektowania odzieży młodzieżowej.
7. Podaj zasady projektowania odzieży dziecięcej.
8. Podaj zasady projektowania odzieży dziecięcej na szczególne okazje.
9. Wymień dziecięce grupy wiekowe i scharakteryzuj odzież właściwą dla tych grup.
10. Scharakteryzuj środki plastyczne i krawieckie, służące tuszowaniu wad figur kobiecych.
11. Wskaż fasony, detale, style i kolorystykę odpowiednie dla figury tęgiej i niskiej.
12. Podaj zasady projektowania odzieży, odpowiednie dla figury tęgiej i wysokiej.
13. Wskaż fasony, detale, długości, linie, materiały, wzory i kolorystykę, właściwe dla figury zbyt szczupłej i niskiej.
14. Przedstaw zasady projektowania odzieży dla figury za wysokiej i za szczupłej.
15. Podaj zasady projektowania odzieży, odpowiedniej dla figury: a) normalnego wzrostu, tęgiej, b) normalnego wzrostu, zbyt szczupłej.
16. Wymień wady fragmentów ciała i podaj sposoby ich korygowania.

Rozdział 10

Ubiór komplementarny – zestawienie i dostosowanie form i barw do typu urody i wieku

Dobór dodatków do stylu ubioru

Na ubiór składa się odzież wraz ze wszystkimi elementami uzupełniającymi, tj. dodatkami, takimi jak nakrycia głowy, apaszki, szaliki, paski, rękawiczki, obuwie, parasolki i inne, nie wymienione akcesoria, zależne od mody. Ubiór w sensie estetycznym stanowi całość kompozycyjną, którą należy uporządkować, czyli tak dobrać dodatki, by podkreślały charakter, styl odzieży. Każdy styl dysponuje określonymi formami, które stanowią podstawę do wyboru dodatków.

Styl klasyczny – zgeometryzowany, prosty w kształtach, z niewielką ilością detali w odzieży, elegancki i wytworny, wymaga podobnych dodatków (rys. 10.1):

- torebki powinny mieć formy geometryczne (kwadratowe, prostokątne, trapezowe, pudełkowate, koliste itp.); mogą to być np. popularne „kopertówki", „dyplomatki" oraz inne torebki bez nazw, o zminimalizowanej ilości ozdobnych, czy funkcjonalnych detali; detale te powinny wynikać z konstrukcji, podkreślać ją;
- ważne są mało widoczne, solidne zapięcia i paski;
- odpowiednie obuwie, to głównie **czółenka** i **pantofle** na podwyższonym obcasie, z dobrego gatunkowo materiału, matowe, czyste w formie, niemal pozbawione detali, poza tymi, które wynikają z konstrukcji i ją podkreślają;
- biżuteria powinna być zgeometryzowana w kształtach, prosta i pozbawiona ozdób; w bransoletach, pierścieniach, klipsach, kolczykach, wisiorkach, a nawet zegarkach formy trójkątne, koliste, trapezowe, kwadratowe, prostokątne, również „bryły" trójwymiarowe – prostopadłościany, sześciany, kule.

W stylu klasycznym ważny jest surowiec, z jakiego wykonano dodatki. Powinien on być w bardzo dobrym gatunku, szlachetny, np. „dobra" skóra na obuwie i torebki, szlachetny metal na biżuterię, np. srebro.

Styl sportowy w ubiorze – posługuje się formami zgeometryzowanymi i podzieloną w sposób zrównoważony płaszczyzną, preferuje funkcjonalne detale, wymaga podobnych w kształcie dodatków:

torebki to np. popularne „konduktorki", „listonoszki", „myśliwskie" o formie prostej, podzielonej równomiernie przez zastosowanie widocznych zapięć, emblematów; do tej grupy można zaliczyć również torebki o charakterze mniej oficjalnym: plecaki, torby podróżne, walizki, „worki" itp.; charakterystyczne są solidne mocowania i wzmocnienia;

- sportowe obuwie – obowiązkowo na obniżonym obcasie, wygodne, uformowane w kształty proste, z podkreśloną wzmocnieniem szwów (widocznym stębnowaniem) konstrukcją; charakterystyczne wzmocnienia i solidne mocowania; do obuwia sportowego zalicza się znane: adidasy, tenisówki, **trampki**, zwykłe trzewiki, różnorodne funkcjonalne klapki oraz inne, podobne, ale nowoczesne w formie, dostosowane wyglądem do obowiązującej mody;
- biżuteria, rzadko występująca w stylu sportowym, może mieć charakter uzupełniający, podkreślający kobiecość w surowym stylu sportowym, np. mało widoczne kolczyki, bransoletki; surowiec wykorzystywany do wyrobu biżuterii to m.in. sznurek, rzemyk, skóra, metal;
- surowce odpowiednie na torebki i obuwie sportowe to solidna skóra, a także szare płótno, zgrzebny len oraz plastyk i materiały z tworzyw sztucznych.

Styl romantyczny – odznaczający się różnorodnością, bogactwem form i odmian stylowych, płynnością, miękkością linii, wymaga podobnych dodatków (rys. 10.2):

- torebki, różnorodne w zależności od wersji stylowej – miękkie, fałdowane ornamentalnie, z oryginalnymi „kobiecymi" zapięciami, o bogatych kształtach; mogą mieć formy sakiewki, kuferka, torebek retro, również koszyki, plecionki, siatki itp.;
- obuwie, podobnie jak torebki, charakteryzuje różnorodność kształtów i obcasów – od wzbogaconych fakturowo ażurowych tenisówek, poprzez klapki, plecione trzewiki, zdobione ornamentem czółenka, wysokie botki, szpilki, po tkaninowe **espadryle** i sandały;

Czółenka – pantofle damskie, głęboko wycięte, bez paska, nie sznurowane.

Pantofle – lekkie obuwie bez cholewek.

Tramp (ang. – wędrówka) – włóczęga, wędrowiec, wagabunda; statek kursujący nieregularnie.

Espadryle (fr. obuwie prowansalskie) – miękkie sandałki płócienne, na giętkiej, często sznurkowej podeszwie, wiązane tasiemkami.

10.1. Dodatki do ubiorów w stylu klasycznym

10.2. Dodatki do ubiorów w stylu romantycznym

Szylkret – masa rogowa otrzymywana ze skorupy żółwia.

- surowce odpowiednie zarówno na torebki, jak i obuwie to miękka, często pleciona skóra, różnorodne fakturowo (ażury, koronki) tkaniny, drewno, surowce syntetyczne;
- biżuteria – nawiązująca do różnorodnych kształtów, w zależności od wersji stylowej; zawsze miękka, płynna przypominająca świat flory i fauny, często połyskująca, o wzbogaconych fakturach, z wkomponowanymi kamieniami szlachetnymi i półszlachetnymi, emalią, masą perłową; odpowiednie surowce na biżuterię romantyczną to złoto, srebro, inne metale, kość, **szylkret**, drewno, skóra itp.

Oprócz zasad ogólnych doboru dodatków do odzieży w określonym stylu, ważne jest, by wielkością i masą były zharmonizowane z „ciężarem" ubioru:

- odzież lekka, delikatna, wiosenno-letnia (np. z jedwabiu, batystu, szyfonu) wymaga dodatków lżejszych surowcowo i w kształcie;
- ubiory jesienno-zimowe, cięższe (z materiałów wełnianych, dzianin itp.) harmonizują z dodatkami ciężkimi (skóra, drewno, ciężkie metale itp.).

Opierając się na zasadzie harmonii należy pamiętać, że surowcom szlachetnym w odzieży (jedwab, wełna) odpowiadają surowce szlachetne w dodatkach (skóra, metale szlachetne), natomiast surowce „ekologiczne" powinny występować łącznie, np. len, płótno ze skórą, rzemieniem, muszlą, kością, czy szylkretem. Materiały tańsze, łatwo dostępne, np. płócienka, syntetyki, można łączyć z surowcami sztucznymi i syntetycznymi, np. z plastykiem czy różnymi imitacjami.

Dobór kolorystyczny dodatków do odzieży

Dodatki powinny stanowić harmonijną całość z odzieżą. Muszą być podporządkowane zasadom doboru kolorystycznego. Kolory w ubiorze zestawia się na zasadzie podobieństwa lub kontrastu. Zestawienia podobne są monochromatyczne, należy je więc ożywić, stosując odpowiednią kolorystykę dodatków lub akcentów.

Zestawienia podobne barw w ubiorze wymagają:

- ożywienia, ściemnienia, gdy są to barwy pastelowe,
- rozjaśnienia, ożywienia, w wypadku barw zgaszonych,
- ożywienia, ściemnienia, rozjaśnienia, gdy są to barwy w określonej tonacji w różnych odcieniach.

Właściwy efekt można uzyskać, stosując trzy możliwości doboru barw dodatków, z wykorzystaniem koła barw:

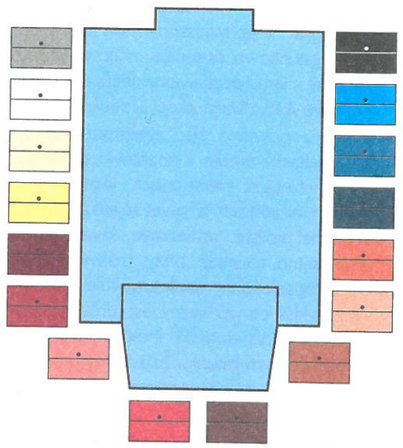
- dodatki w barwach tego samego tonu, co barwa odzieży, występujące w różnych grupach (tęczowe, pastelowe, złamane, zgaszone);
- dodatki w barwach przeciwstawnych (kontrastowych) do tonu odzieży, występujące w różnych grupach (tęczowe, pastelowe, złamane, zgaszone);
- dodatki w barwach neutralnych, harmonizujących z tonem odzieży.

Przykład (rys. 10.3) w tonacji ciepłej:

- kolor odzieży – rozbielony błękit (pastelowy);
- kolory dodatków:
  - niebieski (tęczowy), ciemnoniebieski (złamany), granatowy (zgaszony),
  - silnie kontrastowy – pomarańczowy (tęczowy), morelowy (pastelowy), rdzawy (złamany), brunatny (zgaszony);
  - słabiej kontrastowy – żółty (tęczowy), białożółty (pastel), oliwkowy (złamany), khaki (zgaszony) lub czerwony (tęczowy), różowy (pastel), wiśnia (złamany), bordowy (zgaszony)
  - biały i ciemnoszary.

Oprócz znajomości ogólnych zasad kolorystycznego doboru dodatków do ubioru, bardzo istotne są umiejętności:

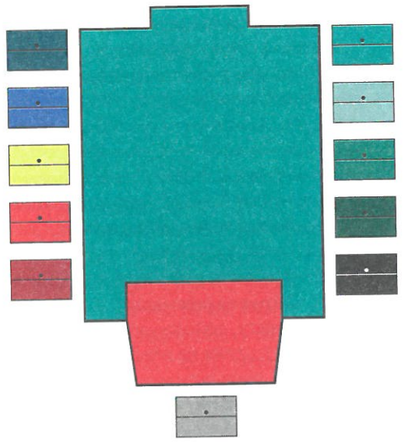
- doboru koloru do typu urody; należy pamiętać o temperaturze barw, harmonizujących z indywidualnym kolorytem skóry, włosów, oczu;
- doboru ilościowego koloru dodatków, w zależności od płaszczyzny zajmowanej przez kolory w ubiorze; w celu zachowania równowagi kolorystycznej; kolor dodatków powinien powtarzać kolor, którego w odzieży jest mniej „płaszczyznowo";
- zestawiania barw kontrastowych w odzieży wymagają:
  - uspokojenia, wyciszenia wyrazu kolorystycznego poprzez powtórzenie barw, występujących w odzieży, w kolorach dodatków,
  - urozmaicenia, zaskoczenia wyrazem kolorystycznym poprzez zastosowanie barw neutralnych lub włączenie kolejnego koloru, kontrastującego w stosunku do kompozycji już kontrastowej.



10.3. Schemat kolorystycznego doboru dodatków do odzieży w kolorze błękitnym

Przykład (rys. 10.4) w tonacji zimnej:

- kolory odzieży – zielony + czerwony;
- kolory dodatków:
  - czerwony
  - w wypadku dużej płaszczyzny czerwieni w dodatkach mogą powtarzać się kolory zielone – zielony (tak samo nasycony, jak czerwień) lub ciemnozielony (złamany), zgniłozielony (zgaszony),
  - czarny, ciemnoszary,
  - kolor kontrastowy dla obu barw, np. fioletowoniebieski (ultramaryna) lub niebiesko-fioletowy (indygo) albo kolor żółtozielony (cytryna), zielonożółty (zieleń wiosenna).



10.4. Schemat kolorystycznego doboru dodatków do odzieży w barwach kontrastowych: czerwień + zieleń

Zestawienia materiałów odzieżowych

Rodzaje wzorów na materiałach

Wzornictwo materiałów odzieżowych jest związane z możliwościami technologicznymi. Najczęściej stosowane techniki wzornicze, to:

- drukowanie wzorów przy użyciu specjalnych matryc z opracowanym „**raportem**";
- tkanie wzorów według raportu.

Wzory na materiałach dzieli się, w zależności od tematyki na nich przedstawionej, na:

- ilustracyjne, do których zalicza się wszelkie motywy przedstawiające sceny i postaci w różnych sytuacjach;
- kwiatowe, bardzo różnorodne, w zależności od użytej techniki w projektowaniu i sposobu interpretacji natury:
  - popularne „łączki", czyli drobne motywy kwiatowe,
  - kwiaty, nawiązujące do stylu malarskiego, np. impresjonistyczne, wrażeniowe, niedokładne, o jasnej, czystej tonacji,
  - wzory kwiatowe duże lub małe, monochromatyczne lub kontrastowe w tonacji, wiernie odtwarzające naturę (realistyczne, naturalistyczne) albo stylizowane, niemal abstrakcyjne, w zależności od mody;
- geometryczne – wszelkie motywy o kształtach geometrycznych:
  - paski: prążki, tenis, jodełka, diagonale,
  - kratki: szkocka, tartan, prince de galles, Vichy, pepitka, kurza stopa, fil à fil (pieprz i sól),
  - koła, kropki, groszki, pierścienie;
- abstrakcyjne – wszelkie nieprzedstawiające i niegeometryczne formy, takie jak ciapki, mazaje, „picasy", kształty nieregularne i nieprzedstawiające;
- orientalne – nawiązujące do ornamentyki ubiorów wschodnich; ich cechą charakterystyczną jest kolorystyka o barwach nieco złamanych i silnie nasyconych; rytmiczna powtarzalność motywów, np. „wolich oczek" oraz występowanie **bordiury**;
- egzotyczne – nawiązujące do motywów wykorzystywanych w kulturach zachodnich, np. wysp Pacyfiku czy krajów Ameryki Południowej i Środkowej; są to olbrzymie barwne kwiaty, wzory afrykańskie, stylizowane i uproszczone motywy indiańskie itp.;
- zwierzęce – wizerunki całych sylwetek zwierząt, a także fragmenty, imitujące wygląd ich skóry: cętki, paski, kropki, łuski, skorupy itp.

Łączenie materiałów wzorzystych z jednobarwnymi

Materiały wzorzyste często łączy się w ubiorze z materiałami jednobarwnymi. Decydujące znaczenie w wyrazie estetycznym całości ma właściwy dobór kolorystycznytych elementów. Jest kilka sposobów na dobranie odpowiedniego koloru do barwnej kompozycji, jaką jest wzór na materiale.

W analizie barwnego motywu należy zwrócić uwagę na:

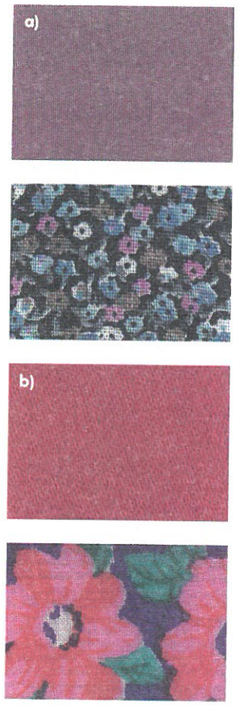
- ogólny ton wzoru, który uwidacznia się po pozornym połączeniu wszystkich kolorów w motywie;
- ilościową ocenę występujących w nim kolorów, tzn. który z kolorów przeważa ilościowo, którego zaś jest najmniej;
- dominantę kolorystyczną lub **akcent** we wzorze, czyli jaki kolor szczególnie „przyciąga" wzrok i jest najbardziej widoczny:
  - jeśli wzór jest drobny i występuje w nim ilościowa równowaga kolorów, to należy zastosować „kolor-**melanż**" (rys. 10.5a), powstały z pozornego zmieszania wszystkich kolorów (np. drobne, kratki, łączki itp.),

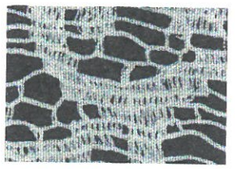
Raport podstawowy – element deseniu; najmniejsza powierzchnia, stanowiąca powtarzające się motywy wzoru na materiale.

Akcent – podkreślenie.

Melanż – pomieszanie, mieszanina.

Bordiura – (z języka francuskiego *bordure* – obwódka) – ozdobne obramowanie otaczające płaszczyznę; pas dekoracyjny z ornamentem; znajduje zastosowanie jako element uzupełniający kompozycję w tkactwie dekoracyjnym, iluminatorstwie, grafice, meblarstwie itp.





10.5. Koordynacja materiałów wzorzystych z jednobarwnymi: a) wzór drobny – materiał jednobarwny w kolorze melanż, b) wzór w duże jaskrawe motywy – materiał jednobarwny w jednym z kolorów z występujących we wzorze, c) mało wyrazisty wzór na ciemnym tle – materiał jednobarwny w kolorze wzoru

– jeżeli wzór ma motywy duże i jaskrawe, z ilościową równowagą kolorów, to każdy z tych kolorów można powtórzyć w materiale jednobarwnym (duże motywy abstrakcyjne, kwiatowe – rys. 10.5b, kraty, pasy itp.),
– jeżeli wzór jest w drobne i barwne motywy na ciemnym tle, to należy zastosować kolor tła, w celu zrównoważenia „nadmiaru" kolorów (np. łączki na ciemnym tle),
– jeżeli wzór jest w mało wyraziste lub graficzne motywy na przeważającym ciemnym tle, to należy zastosować kolor wzoru (rys. 10.5c); uzyska się wtedy ciekawy efekt dominanty płaszczyznowej jednego koloru (np. delikatny „rzucik" na dużej, jasnej płaszczyźnie, wielobarwne wzory abstrakcyjne, geometryczne),
– jeżeli wzór jest wielobarwny, z dominantą ilościową jednego z kolorów, to należy zastosować ten kolor.

Łączenie materiałów wzorzystych z wzorzystymi

Koncepcja zestawienia „wzorów z wzorami" zaistniała w modzie lat osiemdziesiątych XX wieku, a w dziewięćdziesiątych stała się ulubionym tematem projektantów. Wcześniej „pstrokate" połączenia były uznawane za nieestetyczne, utożsamiane z biedą. W latach kryzysowych z resztek wzorzystych i jednobarwnych materiałów wykonywano kołdry, narzuty, a nawet odzież. Wyroby te nazwano **patchworkiem**. Obecnie wykonuje się nie tylko modele odzieżowe z resztek odpowiednio zakomponowanych wzorów, ale również drukuje materiały o motywach patchworkowych. Dobór wzorzystych materiałów jest trudny i wymaga świadomości kolorystycznej. Można łączyć:

- wzory o różnych motywach, np. kropki, kwiaty, paski (rys. 10.6a) o ograniczonej lub identycznej gamie kolorów (np. czarno-białe);
- wzory o motywach podobnych (np. geometryczne), występujące w różnej skali (małe, średnie, duże) i identycznej tonacji kolorów zróżnicowanych ilościowo (rys. 10.6b);
- wzory różnobarwne i o różnych motywach, połączone kolorem tła (np. barwne wzory na żółtym tle – rys. 10.6c);
- wzory różnobarwne z występującym w każdym z nich wyraźnym jakościowym akcentem barwnym (np. w każdym z wzorów w innej tonacji i o innych motywach występuje identyczny kolor pomarańczowy).

Warunkiem uzyskania dobrego efektu estetycznego w zestawieniach patchwoorkowych jest zastosowanie identycznej gamy kolorystycznej w materiałach. Wzory mogą różnić się wielkością i motywem oraz liczbą występujących w nich kolorów, ale barwna tonacja musi być zachowana.

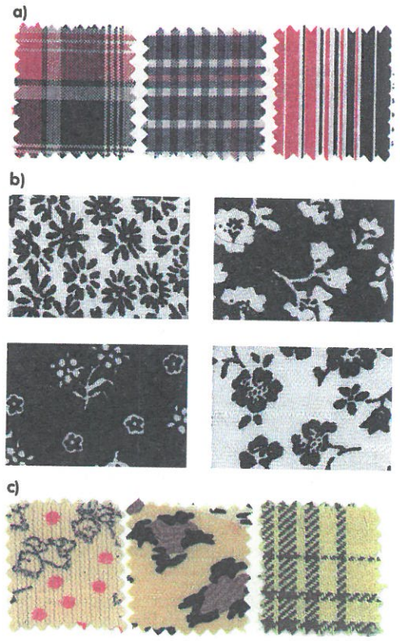
Patchwork (czyt. paczuork) – kompozycja ze zszytych kawałków tkaniny, dzianiny, futra, skóry itp., a także sweter, bluzka, narzuta wykonane z takich kawałków.

Zestawienia wzorów z wzorami stosuje się obecnie w różnych rodzajach odzieży. Szczególnie ciekawie wyglądają w strojach nawiązujących do stylistyki mody na „dzieci kwiaty" z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku

Projektowanie wzorów na materiałach

Wzornictwo materiałów odzieżowych jest jedną z odmian współczesnej sztuki użytkowej. Zazwyczaj projektant ma za zadanie zaprojektować raport, czyli wzór określonej wielkości, do powtarzania na dużych płaszczyznach:
– w materiałach tkanych raport dotyczy doboru kolorystycznego nitek osnowy i wątku, z zastosowaniem ich w odpowiednich ściegach,
– w materiałach drukowanych raport jest to projekt malarski i graficzny, wykonany w różnych technikach, o różnej treści, w zależności od zapotrzebowania; powiela się go za pomocą nowoczesnych technik druku na tkaninie.

Projektowanie wzoru na materiale w warunkach szkolnych może być ciekawym ćwiczeniem, pozwalającym sprawdzić wrażliwość kolorystyczną i zasób wiedzy o barwach. Konieczna jest też świadomość pojęcia „**dominanta**", gdyż nawet w kompozycji monochromatycznej stosuje



10.6. Koordynacja materiałów wzorzystych z wzorzystymi: a) wzory o różnych motywach i ograniczonej gamie kolorystycznej, b) wzory o podobnych motywach i identycznej kolorystyce, c) wzory różnobarwne z identycznym przeważającym akcentem

się delikatne akcenty kolorystyczne. Projektując motyw geometryczny, należy zwrócić szczególną uwagę na dobór kolorystyczny (barwy kontrastowe, pokrewne, tonalne) oraz wielkość kolorystycznych płaszczyzn. Ciekawe wrażenia wywołują zestawy barw silnie kontrastujących lub pokrewnych, z zastosowaniem **płaszczyznowej dominanty jednej z nich** (rys. 10.7a). Można stosować kontrasty barw tęczowych, np. czerwony – zielony albo fioletowy, czerwony, pomarańczowy, ale również kontrasty z różnych grup barw, np. granatowy (zgaszony) – czerwony (tęczowy) – jasnożółty (pastelowy).

Zestawienia tonalne lub podobne (monochromatyczne – rys. 10.7b) wymagają stosowania akcentów (niewielkich płaszczyzn silnie kontrastowego koloru).

Podobnymi zasadami należy kierować się, projektując inne motywy wzorów, np.: ilustracyjne, kwiatowe, egzotyczne, czy abstrakcyjne. W przedstawianiu treści, np. wzorów kwiatowych można posłużyć się różną konwencją:
– kwiaty realistyczne – dokładnie odtwarzające rzeczywistość,
– kwiaty stylizowane – przetwarzane w różnorodny sposób, nawet jako abstrakcyjne plamy,
– kwiaty graficzne – operujące konturem,
– kwiaty malarskie, np. impresjonistyczne (o dominujących wartościach kolorystycznych),
– kwiaty egzotyczne fantastyczne, o niezwykłych kształtach i kolorach.

Do dyspozycji projektanta pozostaje zestaw technik malarskich i graficznych oraz często wykorzystywany element przypadku.

Zestawienia fakturowe w odzieży

Fason, styl, detale w odzieży pozostają w ścisłym związku z materiałem odzieżowym, czyli jego grubością, rodzajem, właściwościami plastycznymi i fakturą. **Faktura**, czyli rodzaj powierzchni materiału, to jeden z elementów decydujących o wyrazie estetycznym odzieży. Jest ona wartością plastyczną samą w sobie. Wydobycie, podkreślenie piękna faktury wymaga stosowania prostoty kroju i linii. Odpowiednio dobrany rodzaj powierzchni materiału pozwala modelować figurę, tuszować jej wady i uwydatniać zalety.

Rodzaje modnych materiałów zależą od możliwości technicznych i technologicznych przemysłu. Rozwój chemii spowodował produkcję tkanin i dzianin z włókien syntetycznych, które już w latach sześćdziesiątych XX wieku stały się bardzo popularne. W latach siedemdziesiątych pojawiły się nowości w dziedzinie mieszanek włókien. Nowe tysiąclecie to etap poszukiwania nowych rozwiązań technologicznych i różnorodność materiałów, które nie tylko imitują wygląd naturalnych surowców, ale mają podobne właściwości w użytkowaniu. Jednocześnie, wraz ze wzrostem znaczenia ekologii dla współczesnego świata, zawsze modne są surowce naturalne, takie jak bawełna, len, wełna, skóra.

Materiały o bogatych fakturach mogą być:
– gładkie (różnorodne – od jedwabiu po wełnę),
– wypukłe (gipiura, dzianina, pika, frotté, bouclé),
– ażurowe (koronka, hafty, gaza, tiul),
– przejrzyste (szyfony, organdyna, batyst, markizeta, muślin),
– miękkie (dzianina, flanela, baja, flausz, zamsz),
– szorstkie (zgrzebne płótno, len),
– puszyste (futro, mohair, wełna w dzianinach, angora, flanela, aksamit, welur),
– gofrowane (kora),
– gniecione (krepony, wiskoza, kresz),
– lśniące (tafta, atlas, brokat, alpaga, satyna po jednej stronie),
– opalizujące (mora),
– sztywne (brezent, drelich, ortalion),
– prążkowane (sztruks, ryps, welwet),
– gruzełkowate (żorżeta, tweed, samodział, buretta, czesucza).

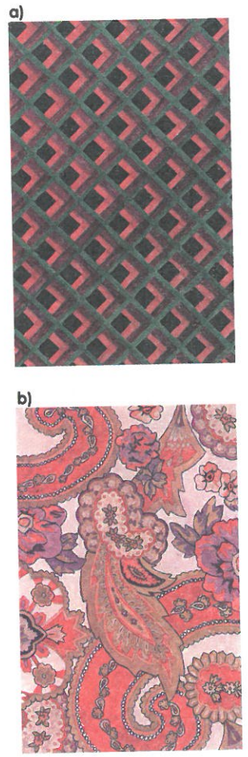
Faktura wzbogaca formę ubioru o efekty związane z jej oddziaływaniem, dodaje ubiorowi przestrzeni, może być również stosowana do korygowania wad, zwłaszcza figur zbyt szczupłych. Podkreśla figurę klasyczną.

Materiały fakturowe można stosować w odzieży:
– samodzielnie;
– w zestawieniach różnych powierzchni.

Najciekawsze efekty zestawień fakturowych uzyskuje się, stosując ich kontrast, np.:
– gładki – puszysty,
– przezroczysty – nieprzezroczysty,
– miękki – sztywny,
– lśniący – matowy,
– puszysty – szorstki,
– wypukły – gładki.

Materiały fakturowe, wzbogacające formę ubioru, szczególnie dobrze harmonizują z fasonami w stylu romantycznym. Nadają się szczególnie na odświętne okazje: wieczorowe, wizytowe, balowe (tafta, szyfon, tiul, organdyna, mora, aksamit itp.). Harmonizują również ze swobodnymi fasonami strojów w różnych wariantach stylu romantycznego na sezony letnie, nawet w ubiorach całodziennych – do pracy, relaksowych (krepon, wiskoza, muślin, płótno itp.). Odzież wieczorowa, wizytowa, popołudniowa, koktajlowa może być wykonana nie tylko z pojedynczych materiałów fakturowych, ale także z zestawienia kilku materiałów o różnych fakturach lub powierzchniach podobnych.

W odzieży całodziennej (relaksowej, do pracy) na sezony jesienno-zimowe można stosować materiały grubsze, o wyraźnej fakturze (wypukła dzianina, wełna, mohair, angora, tweed, loden itp.).



10.7. Projekty wzorów na materiałach: a) z dominantą, b) monochromatyczne

Materiały pozbawione charakterystycznej faktury (gładkie) są eleganckie i kojarzą się ze stylem klasycznym lub sportowym – architektonicznym, harmonizują z „miejskim" stylem życia pracujących kobiet i mężczyzn. W odzieży nadają jej wygląd strukturalny, konstrukcyjny, daleki od swobody i lekkości w modzie.

Dostosowanie kolorystyki ubiorów, makijażu, fryzury i dodatków do typu urody

Typy urody a kolorystyka ubiorów

Kolory ubioru i makijażu powinny być tak dobrane, by podkreślić walory urody – naturalną tonację skóry, włosów i tęczówki oka. Każda twarz, niezależnie od obowiązujących kanonów piękna, jest z punktu widzenia plastycznego kompozycją kolorystyczną. Określa ją dominująca tonacja indywidualna. Wieloletnie eksperymenty i teoretyczne koncepcje dowiodły już w latach osiemdziesiątych XX wieku, że kolory „twarzowe", podkreślające indywidualne walory urody, wywodzą się z jednej rodziny barw, których łącznikiem jest **temperatura**. Twarz, tak jak obraz mistrza minionych wieków, „nie toleruje" awangardowych kontrastów temperaturowych. Stosowanie w makijażu i ubiorze barw z innej, niż naturalna, gamy temperaturowej jest dozwolone tylko w sytuacjach wyjątkowych, np. bal karnawałowy, gdy migotliwe sztuczne światło odwraca uwagę od wrodzonej kolorystyki twarzy.

Ludzkie twarze (kobiece, męskie, dziecięce) są zakomponowane w naturalnej tonacji temperaturowej: ciepłej, zimnej lub mieszanej (ciepło-zimnej, zimno-ciepłej).

Oznacza to, że włosy, kolor oczu i karnacja mogą mieć odcień:

- ciepły i delikatny (wiosna):
  - włosy – blond, rudawe, popielate, jasnobrązowe o odcieniu złocistym,
  - kolor skóry – kość słoniowa, morela z odcieniem żółtawym, lekko pomarańczowym, beżowym, złotym,
  - oczy – jasnobrązowe, jasnoniebieskie, jasnoszare, jasnozielone, turkusowe z błyskami i plamkami złotawymi;
- ciepły, intensywny (jesień):
  - włosy – o intensywnej barwie żółtej, miedzianej, brązowej, miodowej z silnymi refleksami złotymi,
  - kolor skóry – intensywny, wyrazisty, brzoskwiniowy, opalony z podbarwieniem pomarańczowym, brązowym, żółtawym,
  - kolor oczu – wyraźnie zielony, brązowy, turkusowy silnie nasycony;
- zimny, delikatny (lato):
  - włosy – o niezdecydowanej barwie: jasny blond, popielate, jasnobrązowe, szarawe, zawsze z odcieniem platynowym, białym, błękitnym,
  - kolor skóry – delikatny, biało różowy, chłodny beżowy, żółtawy z odcieniem chłodnym błękitny (pigmentacja silniejsza niż wiosna),
  - kolor oczu – niebieskie, szare, brązowe, zielone o wyraźnym odcieniu chłodnym, niebieskawym;
- zimny, intensywny (zima):
  - włosy – o zdecydowanej, silnej barwie z odcieniem błękitnym, czarne lub ciemnobrązowe,
  - kolor skóry – wyraźnie jasny, „porcelanowy" z odcieniem szarości lub różu,
  - kolor oczu – intensywnie chłodnoniebieskie lub zielone, ciemnobrązowe z białoniebieskim odcieniem;
- ciepło-zimny – intensywny lub delikatny (wiosna-lato, jesień-zima) – łączy w sobie cechy wymienionych typów urody, z przewagą barw ciepłych;
- zimno-ciepły – delikatny lub intensywny (lato-wiosna, zima-jesień) – łączy cechy wymienionych typów urody, z przewagą barw zimnych.

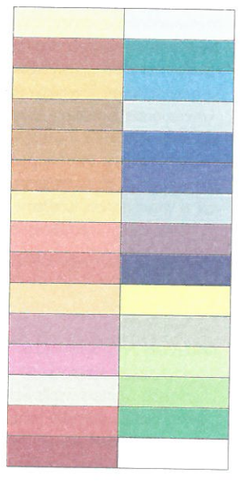
Każdy z prezentowanych typów urody toleruje barwy z każdej tonacji:

- fiolety, niebieskie, zielone, żółte, pomarańczowe, czerwone, białe, szare,
- różniące się przynależnością do różnych grup: tęczowych, pastelowych, złamanych, zgaszonych.

Każdy człowiek ma więc do dyspozycji bogaty zestaw kolorów.

Typ wiosna (rys. 10.8):

- preferowane barwy ciepłe delikatne:
  - pastelowe – złocisty beż, karmel, zieleń groszku, jasnożółty – słomkowy, bananowy, morelowy, jasnopoziomkowy,
  - tęczowe – słabo- i średnionasycone: żółty (kogiel-mogiel), jasnomandarynkowy, zieleń wiosenna, jasny turkus i lazur, jasna czerwień koralowa, truskawkowa,



10.8. Typy urody i odpowiadające im kolory: – wiosna

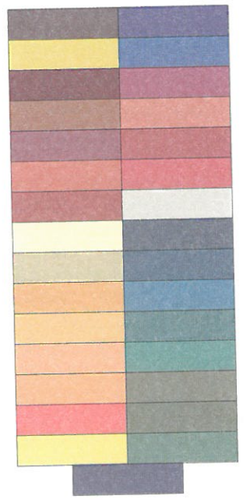
  - złamane – jasnooliwkowy, jasnordzawy, ciepły brąz tabakowy, złocisty beż, brąz wielbłądziej wełny, jarzębinowy, jasnozłoty, zieleń mchu,
  - biel ecru, perłowa, kość słoniowa,
  - jasne i ciepłe podbarwione żółcieniem i oranżem szarości;
- kolory nieodpowiednie, to róż, fiolety, czerń przy twarzy;
- odpowiednia biżuteria:
  - delikatna, lekka w kształtach, nieco ornamentalna,
  - w kolorach czystych, ale lekko nasyconych: żółte złoto, kość słoniowa, róg,
  - kamienie: koral, turkus, jasny szafir, jasny topaz, jasny bursztyn, kremowe perły;
- odpowiednie wzory na materiałach:
  - w kolorach czystych, lekko nasyconych, kontrastowych oraz pastelowych i subtelnie przydymionych,
  - najlepsze motywy średniej wielkości, realistyczne: roślinne, ilustracyjne, orientalne, impresjonistyczne, łączki itp., delikatne paski i kratki vichy, pepitka.

Typ jesień (rys. 10.9):

- harmonizuje z ciepłymi (gorącymi) barwami o mocnym nasyceniu, wyrazistymi, jak barwy:
  - tęczowe: żółty słonecznikowy, intensywnie pomarańczowy, ceglasty, zieleń trawiasta, czerwień pomidora, błękit szmaragdowy,
  - złamane: oliwkowy, miedziany, cynobrowy, brąz czekoladowy, mocna zieleń butelkowa, mocne odcienie wina „koniakowy",
  - zgaszone: khaki, mahoniowy, „zgniła zieleń", „stare złoto", kawowy (czarna kawa), kasztanowy, bordowy,
  - biel – kość słoniowa,
  - szarości średnio podbarwione czerwienią i pomarańczowym;
- kolory nieodpowiednie w żadnej postaci, to czerń przy twarzy, zimne fiolety i niebieskie;
- odpowiednie wzory: duże, wyraziste, naturalistyczne, kontrastowe wzory na materiale: kwiatowe, orientalne, egzotyczne, geometryczne, kraty (np. szkocka);
- odpowiednia biżuteria:
  - bogata, ornamentalna, ciężka,
  - metale: złoto, miedź, brąz,
  - kamienie szlachetne i półszlachetne, ciężkie intensywne (rubin, szmaragd, topaz, turkus, koral, nefryt, agat),
  - ozdoby kute w metalu,
  - ciężka ceramika,
  - węzły skórzane, rzemyki, drewno, róg, pożółkła kość słoniowa.

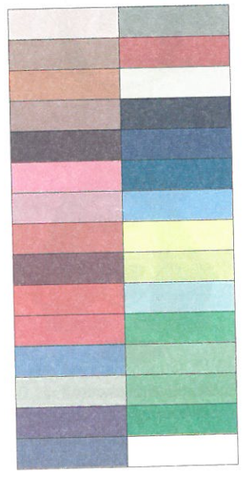
Typ lato (rys. 10.10):

- harmonizuje z barwami chłodnymi, delikatnymi o małej intensywności:
  - barwy pastelowe: zieleń pistacjowa, róż łososiowy, róż perłowy, lilaróż, liliowy, jasny błękit,

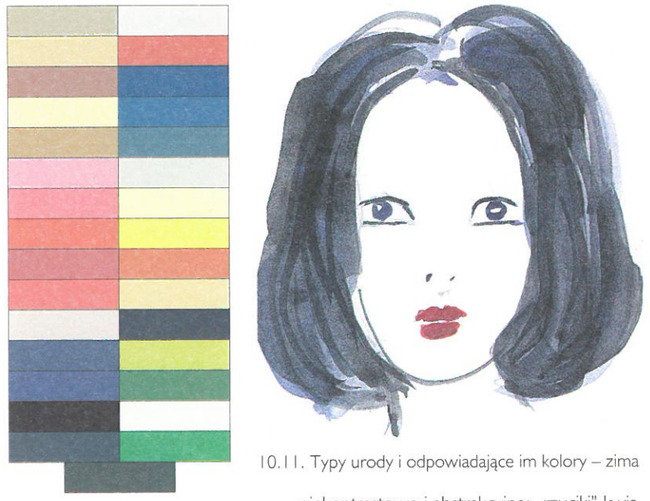


10.9. Typy urody i odpowiadające im kolory – jesień

  - barwy tęczowe, lekko nasycone: czerwień malinowa, jasna purpura, delikatny szafir i kobalt, chabrowy, chłodna żółć waniliowa, seledyn,
  - barwy złamane jasne: czerwień rubinowa, śliwkowy błękit, fiolet winogronowy, ściemniona zieleń szmaragdowa,
  - śnieżna biel błękitnawa,
  - wszystkie jasne i średnie szarości.
- kolory nieodpowiednie w żadnej postaci, to czerń przy twarzy, odcienie beżowe i brązowe;
- odpowiednia biżuteria:
  - szlachetnie matowa, w barwach chłodnych, subtelnych i podobnych kształtach, jakby nieco „starych",
  - metale najbardziej odpowiednie to srebro i białe złoto,
  - kamienie szlachetne i półszlachetne, to rubin, granat, szafir, różowy ametyst, białe perły, diamenty, błękitny akwamaryn, opal, lapis lazuli, akwamaryna;
- wzory na materiałach:
  - subtelne i nieokreślone w kształtach,



10.10. Typy urody i odpowiadające im kolory – lato



10.11. Typy urody i odpowiadające im kolory – zima

– niekontrastowe i abstrakcyjne: „rzuciki" kwiatów, prążki, „nitki", „plamki", kratka prince de Galle, „pieprz i sól", „wici", gałązki, kontury itp.

Typ zima (rys. 10.11)

- najlepiej prezentuje się w zimnych, silnie nasyconych i intensywnych barwach zestawionych kontrastowo:
  - barwy tęczowe, mocno nasycone: czerwień amarantowa, fiolet kobaltowy, ultramaryna, mocny niebieski, intensywna purpura, indygo, różowy cyklamen, szmaragdowy, żółty cytrynowy,
  - barwy zgaszone: granat marynarski, granat nocy, intensywny fiolet śliwkowy,
  - śnieżna biel, czerń, zimne ciemne szarości (antracyt);
- kolory nieodpowiednie w żadnej postaci, to jasnobeżowe i pomarańczowe;
- odpowiednia biżuteria:
  - wyrazista w kształtach i kolorystyce, oryginalna i duża, kontrastowa, lśniąca i opalizująca,
  - metale to platyna, białe złoto, srebro,
  - odpowiednie kamienie szlachetne i półszlachetne o silnym nasyceniu: rubiny, szmaragdy, szafiry, czarny onyks i agat, brylanty, kryształy,
  - z tworzywa sztucznego i zwielokrotnione sznury pereł;
- wzory na materiałach:
  - mocne w kolorach, kontrastowe,
  - duże i wyrafinowane,
  - nieprzedstawiające, abstrakcyjne esy-floresy, „pikasy", mazaje, ostre pasy, diagonale, drukowane kraty, wyraźne wzory geometryczne (koła, okręgi, trójkąty).

Typ wiosenno-letni jest lekko kontrastowy i delikatny. Odpowiadają mu ciepłe kolory wiosny, do których należy dołączyć chłodne odcienie lata: błękitne, lilaróż, liliowe, błękitne szarości oraz perłową biel.

Typ letnio-wiosenny jest delikatny i niekontrastowy. Odpowiednie dla tego typu urody są barwy lata, do których należy dołączyć niektóre odcienie ciepłe, np. kolor skóry morelowy, ciepły orzech włosów oraz biel ecru.

W pozostałych mieszanych typach dobór barw, które należy dołączyć jest indywidualny. Może to być jeden z kolorów natury (oczy, skóra, włosy), inny w odcieniu temperaturowym od pozostałych partii twarzy, np. oczy i skóra typowe dla lata, włosy w tonacji wiosennej.

Kombinacji typów mieszanych jest bardzo dużo.

a)

b)

c)

d)

10.12. Dobór fryzury w zależności od kształtów twarzy: a) twarz okrągła, b) twarz prostokątna, c) twarz kwadratowa, d) twarz trójkątna

Fryzura jako uzupełnienie ubioru

Włosy stanowią znaczący element mody. Wymagają odpowiedniej pielęgnacji oraz uczesania, właściwie dobranego do kształtu twarzy. Współcześnie sztuką układania, strzyżenia i modelowania włosów zajmują się fachowcy.

Z punktu widzenia plastycznego należy wiedzieć, że:

- twarze duże wydają się mniejsze w otoczeniu dużych fryzur, twarze małe zaś wydają się większe w otoczeniu małych fryzur;
- wydatne rysy twarzy harmonizują z bujnością, natomiast delikatne rysy – z delikatnością fryzury;
- do twarzy okrągłej odpowiednie są fryzury z krótko strzyżonych, lekko skręconych włosów; koki – włosy spiętrzone, gładkie po bokach (rys. 10.12);
- do twarzy prostokątnej, długiej odpowiednie są fryzury poszerzające głowę, włosy nie spiętrzone, falowane lub odpowiednio przystrzyżone (rys. 10.12);
- do twarzy kwadratowej odpowiednie są fryzury z krótko strzyżonych, naturalnych włosów – włosy gładkie po bokach, miękko ułożone, nie spiętrzone (rys. 10.12);
- do twarzy trójkątnej odpowiednie są fryzury sięgające do linii brody – włosy poszerzające spiętrzone (rys. 10.12);
- do twarzy owalnej (o idealnym zarysie) pasuje każdy rodzaj fryzury.

Dobierając fryzurę należy zwrócić uwagę na rysy twarzy, a szczególnie na kształt i długość nosa oraz kształt czoła:

- czoło za wysokie i płaskie należy nieco zakryć fryzurą;
- czoło za wysokie i wypukłe można przysłonić grzywką;
- czoło za niskie odsłania się lub tuszuje grzywką;
- nos zbyt wydatny wymaga odwrócenia uwagi i zrównoważenia proporcji; w tym celu stosuje się bujne fryzury (spiętrzone i rozwichrzone); źle wygląda w zestawieniu z włosami gładkimi, przylegającymi.

Dobór kolorystyki makijażu do typu urody

Typ wiosna (rys. 10.13a) – makijaż delikatny i w słabych kontrastach:

- podkład i puder – jasny, w tonacji ciepłej;
- róż – odcienie morelowe, brzoskwiniowe;

- kredka do oczu – unikać konturów; stosować mleczne, miękkie „roztarcia";
- pomadka (transparentna) – ciepły róż, ciepła czerwień makowa, rakowa, brzoskwiniowy brąz;
- tusz do rzęs – odcienie kolorowe (odcień tęczówki);
- cienie do powiek:
  - zieleń lipy (wiosenna), brąz **nugatowy**, biel ecru,
  - jasny lila, jasny turkus, **ochra**,
  - róż łososiowy, zieleń lipy, ochra,
  - ochra, jasny lila, brąz nugatowy.

Typ jesień (rys. 10.13) – makijaż intensywny przy słabszej pigmentacji, natomiast delikatny przy naturalnej, silnej pigmentacji:

- podkład i puder – naturalny, matowy;
- róż – w kolorze pomadki;
- kredka do oczu – brązowa (roztarta);
- pomadka (odcienie ciepłe, nasycone) – czerwień, burgund, kolor złota, odcienie miedzi, pomidorowa czerwień, złoty oranż;
- tusz do rzęs – brązowy, ciemnozielony,
- cienie do powiek – kolory pełne, odcienie miedzi i brązu:
  - **lawenda**, miedź, błękit marynarski, **bakłażan**,
  - brzoskwiniowy, łososiowy, zieleń liści,
  - brzoskwiniowy, słoneczny, żółty.

Typ lato (rys. 10.13) – makijaż dość silny w kolorach kontrastowych, połyskujący:

- podkład i puder (w niewielkiej ilości, ze względu na silniejszą od wiosny pigmentację skóry) – chłodny w tonacji;
- róż (w niewielkich ilościach) – odcienie chłodne (**fuksja**);
- kredka do oczu – granatowa (może być konturowa);
- pomadka – czerwień arbuza, rubinowa, róż fuksji, malwy, odcienie fioletu;
- tusz do rzęs – niebieski;
- cienie do powiek:
  - odcienie szare – od srebrzystych po antracyty,
  - odcienie szarobrunatne,
  - fiolet, niebieski, zielony,
  - zielony, bladożółty, chłodny róż,
  - róż, fiolet, niebieski,
  - niebieski, jasnożółty, srebrnobiały.

Typ zima (rys. 10.13) – makijaż kontrastowy, chłodny, o niewielkiej ilości barw:

- podkład – lekki, jasny (dla cery jasnej);
- róż (niewielkie ilości) – w tonacji pomadki do ust;
- kredka do oczu – konturowa, czarna;
- tusz do rzęs – czarny, granatowy;
- pomadka – cyklamen, wiśnia, soczyste odcienie czerwieni i różu, np. rubin;
- cienie do powiek:
  - obramowanie oka tylko jednym kolorem, np. petrol, **antracyt**,
  - przydymiony brąz, róż, antracyt,
  - fiołkowy róż, niebieski, biały róż,
  - szmaragdowy, różowy.

Podstawą dobrego makijażu jest zróżnicowanie intensywności kolorów oczu i ust, tzn. przy silniej akcentowanej barwie ust stosuje się mniej widoczny makijaż oczu, natomiast mocno pomalowanym oczom odpowiada mniej intensywna barwa warg.

Dostosowanie ubioru do wieku

Zmiany wyglądu, spowodowane upływem czasu, wymagają m.in. właściwego operowania formą i barwą ubioru. Zachowanie ciała w bardzo dobrej kondycji nie zwalnia z przestrzegania zasad odpowiedniego doboru ubioru do wieku. Szczególne znaczenie w uzyskaniu estetycznego, harmonijnego wyglądu ma kolorystyka. Co prawda przez całe życie można korzystać z bogatej i pełnej gamy kolorystycznej, ale w wieku starszym powinno się dobierać barwy nieco stłumione. Mogą to być:

- lekko „przyprószone" szarością pastele, pozostające nadal barwami jasnymi;
- delikatnie złamane barwy tęczowe, których „stłumienie" jest ledwo wyczuwalne, zwłaszcza gdy zastosuje się odcienie dość silnie nasycone;
- czerwienie i oranże, ale o tonacji złagodzonej, nie „krzyczącej".

Wzory na materiałach również powinny mieć łagodne barwy, delikatne kontrasty i kształty. Stosowanie subtelnych akcentów zawsze poprawia walor estetyczny ubioru.

Z punktu widzenia psychologicznego dojrzały wiek nobilituje, kojarzy się ze stabilizacją, osiągnięciami życiowymi, pozycją społeczną. Ubiory dla osób w starszym wieku powinny podkreślać to wrażenie solidnością, wykończeniem detali i wysoką jakością użytego materiału. Wybór stylu zależy wyłącznie od upodobań, a najistotniejszym kryterium powinna być bezstronna ocena własnego wyglądu. Niestety w miarę upływu czasu następuje nieuchronne poszerzenie kośćca. Figura, nawet szczupła i o dobrej postawie, staje się nieco „ciężka". Wybierając styl ubioru należy więc pamiętać, że:

- przy upodobaniach do stylu romantycznego należy minimalizować detale (draperie, falbanki itp.) i korzystać z nich w sposób oszczędny; bujność form kojarzy się bardziej z kwitnącą młodością i wczesną dojrzałością, niż jesienią życia;
- w stylu sportowym należy wybierać modele pozbawione supermodnych, najnowocześniejszych detali; lepiej opierać się na fasonach sprawdzonych, uniwersalnych (styl safari, relaksowy, architektoniczny);
- klasyka sama w sobie jest oszczędna w formach i detalach – styl odpowiedni dla osób starszych.

Nugat – kolor miodowo-czerwony; masa z miodu i orzechów.

Ochra – kolor złotobrązowy; minerał.

Kolor lawendowy – niebieskofioletowy (lawenda – krzew z kwiatami).

Kolor bakłażanowy – zielonoszary.

Fuksja – roślina krzewiasta, kwiaty w kolorze fioletowo-czerwonym.

Antracyt – barwa szaroczarna o połysku metalicznym; gatunek węgla kamiennego.

a)

b)

c)

d)

10.13. Kolorystyka makijażu w zależności od typu urody: a) wiosna, b) jesień, c) lato, d) zima

Zagadnienia kontrolne

1. Wykaż związek kształtu dodatków do ubioru ze stylem odzieży.
2. Wskaż właściwe dodatki (kształt, surowiec) do odzieży w stylu: a) klasycznym, b) sportowym, c) romantycznym, d) awangardowym.
3. Podaj zasady doboru kolorystycznego dodatków do odzieży (np. torebka, obuwie).
4. Wymień i scharakteryzuj wzory na materiałach odzieżowych.
5. Podaj zasadę łączenia materiałów jednobarwnych z wzorzystymi.
6. Podaj zasadę łączenia kolorystycznego materiałów wzorzystych z wzorzystymi.
7. Omów zasady kolorystycznego i tematycznego projektowania wzorów na materiałach.
8. Wyjaśnij pojęcie „dominanta kolorystyczna".
9. Wyjaśnij pojęcie „faktura", w odniesieniu do odzieżownictwa.
10. Nazwij przymiotnikami znane Ci faktury materiałów odzieżowych.
11. Podaj przykłady faktur materiałów odzieżowych zestawionych kontrastowo.
12. Nazwij i scharakteryzuj kolorystyczne typu urody (kolory włosów, oczu, skóry).
13. Zaproponuj kolorystykę odzieży, wzory na materiałach i kształty biżuterii dla osób o urodzie typu: a) wiosna, b) lato, c) jesień, d) zima.
14. Wskaż kolorystykę makijażu, odpowiadającą urodzie typu: a) wiosna, b) lato, c) jesień, d) zima.
15. Scharakteryzuj kolorystykę, formy i style odzieży, odpowiednie dla osób w starszym wieku.

Rozdział 11

Moda i czasy – przegląd historycznych form ubiorów

Wpływ klimatu i stosunków społecznych na wygląd ubiorów

Informacje o sposobie ubierania się ludzi w minionych epokach pochodzą najczęściej z zachowanych obiektów zabytkowych, jak np. freski (Kreta, Rzym), malarstwo ścienne (Egipt), malarstwo wazowe (Grecja), iluminowane księgi (sztuka karolińska, styl romański), płaskorzeźby (antyk, styl romański, gotycki), malarstwo portretowe (od renesansu do XX wieku).

Formy ubiorów i techniki ich wykonywania były związane z rozwojem cywilizacji i myśli ludzkiej. W dobie życia koczowniczego (13 tysięcy lat p.n.e.) ubierano się w skóry zwierzęce, wiązane rzemykami. Pierwsze cywilizacje i osiadły tryb życia wyniknęły m.in. z umiejętności uprawy i przędzenia runa zwierząt hodowlanych. Wytwórczości odzieży służył wynalazek krosna tkackiego i umiejętność barwienia tkanin.

Wygląd strojów w znacznym stopniu wynikał z klimatu i stosunków społecznych typowych dla danej cywilizacji, czy regionu, np. w klimacie ciepłym Basenu Morza Śródziemnego noszono płaty tkanin, wiązane lub spinane broszami lub układane w różnorodne fałdy bezpośrednio na figurze. W klimacie chłodnym, np. na północy Europy, trzeba było chronić ciało przed utratą ciepła szczelnymi, zszywanymi ubiorami z grubszych materiałów.

Formy ubiorów, a szczególnie elementy ich zdobień i zastosowane materiały były świadectwem hierarchii społecznej. Stroje ludzi o wysokiej pozycji społecznej wyróżniały się bogactwem drogich materiałów, ornamentów, często także umowną kolorystyką. W oficjalnej modzie możnych nie rozróżniano ubiorów całodziennych od oficjalnych. Inaczej wyglądało to w ubiorach ludu – formy całodziennej odzieży wyraźnie różniły się od odświętno-obrzędowej. Z odświętnego nurtu ludowego ukształtował się regionalny strój ludowy.

Ubiór pełnił i pełni nadal trzy funkcje:

- ochronną – przed niekorzystnym oddziaływaniem czynników atmosferycznych;
- ozdobną – dodanie piękna figurze i twarzy ludzkiej;
- obrzędowo-hierarchiczną – podkreślenie pochodzenia społecznego lub ważności i specyfiki sytuacji.

Wiedza o rozwoju form ubiorów jest niezbędna w kostiumologii, tj. dziedzinie nauk historii kultury materialnej, ściśle powiązanej z życiem, z potrzebami teatru, rękodzieła artystycznego i przemysłu odzieżowego.

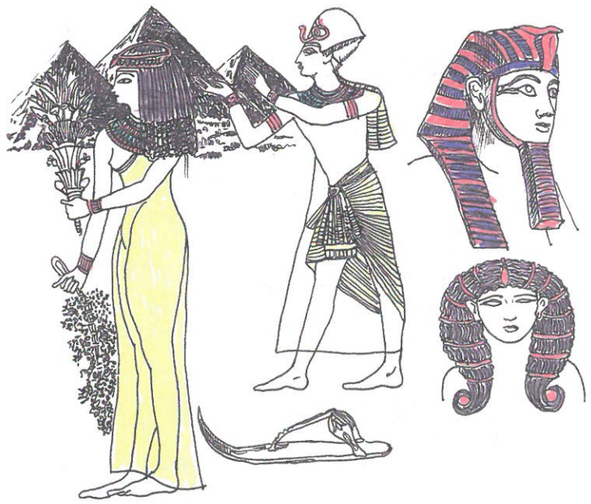
Ubiory starożytności (Egipt, Kreta, Grecja, Rzym)

Starożytny Egipt (3000 lat p.n.e.) – Stare, Średnie, Nowe Państwo

Najbardziej znane zabytki kultury egipskiej, to: piramidy (grobowce faraonów), sfinks (rzeźbiarskie przedstawienie półczłowieka, półlwa), malowidła, świątynie z monumentalnymi figurami faraonów.

Ubiory kobiece (rys. 11.1):

- *kalasiris* – jednolita suknia w formie workowej, sięgająca do kostek, zamocowana na szelkach;



11.1. Ubiory starożytnego Egiptu – „kalasiris", strój faraona, chusta faraona, egipski sandał; fryzura damska

- koszula na ramiączkach, w zależności od mody zasłaniająca lub odkrywająca piersi;
- suknia, zachodząca klinem między piersiami i zawieszona na szyi;
- szata podtrzymywana listwą na ramieniu;
- tunika kobieca z rękawami wynikłymi z nadmiaru szerokości (Nowe Państwo);
- szaty swobodnie układane (płat z przejrzystej lnianej tkaniny, układany poziomo na przodzie, przerzucony w tył, krzyżowany z tyłu i przeniesiony na przód, wiązany na piersiach).

Ubiory męskie (rys. 11.1):
- prostokątna chusta, przytrzymywana paskiem i sprzączką;
- chusta na głowę (w szerokie pasy), szczelnie osłaniająca, w kilku fałdach spadająca na barki;
- fałdowana tunika z rękawami, wynikającymi z obfitości materiału (Nowe Państwo);
- szaty swobodnie układane, jak w stroju kobiecym (Nowe Państwo);
- strój Faraona – suknia z lwim lub wilczym ogonem (oznaka króla – łowcy) z sztywną szarfą, wyłaniającą się spod paska biodrowego;
- stożkowata tiara w kształcie hełmu (kolor złoty) ze statuetką węża kobry.

Dodatki do ubioru:
- obuwie – sandały ze skóry lub o podeszwie plecionej z włókien palmowych lub łodygi papirusu, z przyszytymi dwoma cienkimi paskami;
- kołnierz – naszyjnik z pereł lub fajansowych paciorków, nawleczonych na nitki (kolor turkusowy z oranżem) oraz podobne bransolety i naramienniki;
- kolczyki, obrączki – z alabastru, białego szkła, **karneolu**, jaspisu, z dołączonymi zwisającymi ozdobami;
- bransolety – z litego złota (obręcze, spirale, muszle);
- pektorały – naszyjniki-**amulety** ażurowe, z symbolami bóstw;
- pierścienie – obrączki metalowe, połączone z pieczątką wyrytą na kamieniu.

Fryzury:
- peruki męskie – z pasm skręconej czarnej wełny, krótkie lub dłuższe, nakładane na przystrzyżone włosy;
- włosy kobiece – starannie układane w loki, o długich rozdzielonych pasmach, przybrane ozdobnymi taśmami, przepaskami), metalowymi blaszkami i butelkami z wonnymi olejami; dekorowane złotymi wieńcami lotosu.

Tkaniny:
- luźno tkany muślin egipski;
- plisowany len dla bogatych, gładki dla biednych.

Uroda:
- ciemną cerę o miedzianym odcieniu rozjaśniano pudrem;
- na skroniach malowano niebieskie żyłki (efekt przezroczystości skóry);
- dolną powiekę malowano na zielono (szminką z malachitu), górną powiekę oraz łuk brwiowy – na czarno; zarys powieki przedłużano do skroni;
- depilowano owłosienie i epilowano brwi, stosowano maści dezodorujące;
- wcierano wonne olejki;
- ciało, stopy i dłonie barwiono **henną**.

Karneol – krwawnik, minerał, chalcedon o koncentrycznych pasmach barwy czerwonej i białej; kamień półszlachetny.

Amulet – przedmiot, mający moc magiczną; talizman.

Henna – krzew tropikalny; barwnik uzyskiwany z liści tej rośliny (czerwonopomarańczowy).

- Słynne kobiety Egiptu – Kleopatra, Nefretete.
- Słynne kobiety Grecji – Safona (poetka), Aspazja – żona Peryklesa.

11.2. Ubiory starożytnej Krety – strój kapłanki

Starożytna Kreta (1800 lat p.n.e.)

Tajemnicza kultura usytuowana na śródziemnomorskiej Krecie pozostawiła po sobie ruiny warownych pałaców, o ciekawym systemie kanalizacyjnym, oraz malarstwo ścienne.

Ubiory kobiece (rys. 11.2):
- owinięta wokół ciała kosmata tkanina (2100 lat p.n.e.), najstarszy strój, przypominający ubiory Mezopotamii;
- suknia złożona z otwartego na piersiach stanika – kaftanika z krótkimi rękawami i spódnicy z naszytymi piętrowo falbanami (dół spódnicy zbliżony do owalu); okrągłe biodra opinano krótkim fartuszkiem;
- suknia późniejsza – z przejrzystą tkaniną okrywającą dekolt.

Ubiory męskie (rys. 11.2):
- fartuch usztywniony na biodrach.

Fryzury:
- włosy ułożone w drobne koczki nad czołem, podtrzymane ozdobną przepaską lub sznurami pereł, spływające w krętych zwojach na plecy i kark (kobiece i męskie).

Tkaniny:
- lniane.

Kolory:
- czerwony, biały, granatowy, żółty, błękitny.

Starożytna Grecja (1000 lat p.n.e.)

Wspaniała kultura Grecji jest uważana za kolebkę cywilizacji. Jej sztukę, zachowaną jeszcze w ruinach świątyń, posągach i płaskorzeźbach, cechuje doskonała harmonia proporcji. Wyraża się ona w trzech stylach architektonicznych kultury greckiej: doryckim (prostym, nieco ciężkim), jońskim (lekkim, giętkim), korynckim (ozdobnym). Spuścizna sztuki greckiej to także rodzajowe malarstwo wazowe.

Ubiory kobiece (rys. 11.3):
- *peplos* – szata z odwiniętego na zewnątrz od góry płata tkaniny, którym owijano postać, pozostawiając rozcięcie z boku; ta podstawowa, prosta konstrukcja była urozmaicana przez: przepasanie, zarzucenie tyłu odrzutki na głowę lub wysuwanie z przodu poziomej fałdy;
- *chlaina* – płaszcz z prostokąta tkaniny;
- *himation* – szal (mógł być ozdobnie tkany).

Ubiory męskie (rys. 11.3):
- *chiton* – szata podobna do kobiecej, o skróconej długości;
- *exomis*;
- *chlamida*.

Dodatki do ubioru:
- *kredemnon* – chusta okrywająca głowę i ramiona;
- *ripidion* – wachlarz o kształcie sercowatym, z odpowiednio wysuszonych liści (np. palmowych), osadzony w sztywnej rękojeści;
- obuwie – sandały wycięte we wzory z grubej bydlęcej skóry i przytwierdzone do podeszwy;
- biżuteria – długie bransolety, trzyczęściowe kolczyki, naszyjniki, pierścienie, fibule (brosze).

Fryzury:
- kobiece – włosy rozdzielano na środku głowy i upinano je w leżący na karku lub odstający węzeł (kok Aspazji):
  - włosy spięte z tyłu głowy dość wysoko, nad czołem ułożone w spiralne loczki, koło uszu spływające na szyję pofalowane pasma;
  - przewiązywano włosy taśmą barwioną na czerwono (taenią);
- męskie – włosy przystrzyżone na karku, formowane z grzywką na czole, starsi pielęgnowali krągłe brody.

Kolory:
- purpura (najdroższa barwa w różnych odcieniach, np. czerwonobrązowa, niebieskofioletowa itp.);
- odcienie zieleni (zieleń jasna, żabia).

Tkaniny:
- len, wełna, bawełna, len cienki i powiewny, wełna naturalna (biała, szara, brunatna, czarna);
- tkaniny mieniące się kolorami (inne barwy w osnowie, inne w wątku);
- tkaniny tkane w kratę (rabdofoi).

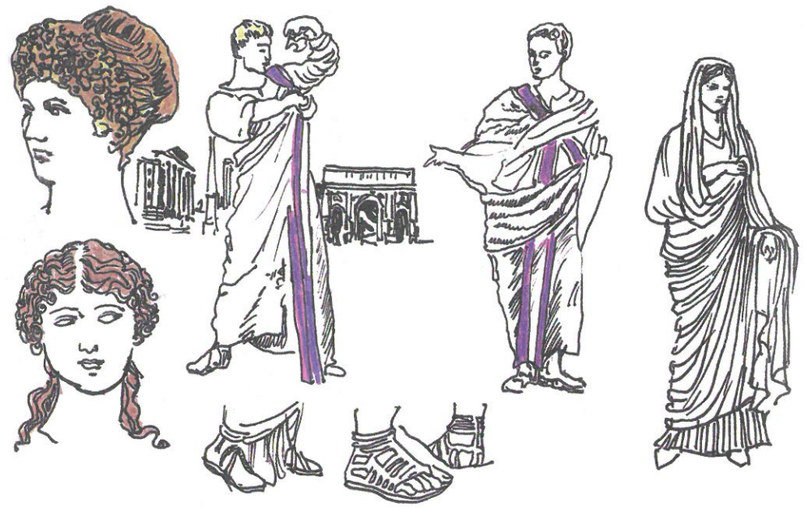
Uroda:
- włosy rozjaśniano i farbowano;
- cerę rozjaśniano – modna była cera jasna i gładka;
- rzęsy przyciemniano i usztywniano;
- brwi czerniono henną lub sadzą z lamp oliwnych;
- stosowano jasny puder;
- usta malowano na jasnoczerwono.

11.3. Ubiory starożytnej Grecji – damski „peplos", męski „chiton", fałdzisty „himation"; sandały; fryzura damska

Starożytny Rzym (800 lat p.n.e.)

Kultura Rzymu, pozostająca pod wpływem greckim (zhellenizowana), stworzyła własną architekturę, budowle użyteczności publicznej (np. termy, akwedukty, cyrki, teatry, łuki triumfalne, świątynie) oraz realistyczną rzeźbę portretową i słynne freski.

Ubiory kobiece (rys. 11.4):
- *tunika* – spodnia koszula;
- obszerna *stola* – szata spinana na ramionach, przepasana wysoko, z cienkich, miękko układających się tkanin;
- *palla* – płaszcz z kwadratowego płata tkaniny;
- *pallium* – szal, szeroki, obszerny, malowniczo drapowany na figurze, odpowiednik togi.



11.4. Ubiory starożytnego Rzymu – męskie „togi", damska „paenula", „stole"; fryzury; sandały

Ubiory męskie (rys. 11.4):
- tunika – spodnia szata domowa, z krótkimi rękawami lub bez; otwory na ramiona umieszczone po bokach;
- *coliobium* – tunika bez rękawów (krótka dla ludu); szata pierwszych chrześcijan;
- *toga* – szata, kilkumetrowy płat wełnianej materii w kształcie półkola, który drapowano na figurze według opracowanego schematu; różnice w wyglądzie togi polegały na urozmaiconym drapowaniu fałd;
- *virilis* – toga popularna, szara;
- praetexta – toga urzędników, senatorów, kapłanów – biała, z purpurowym szlakiem;
- *palenata picta* – toga zwycięskiego wodza; purpurowa, ze złotym haftem;
- *paenula* – półokrągły płaszcz z kapturem z szarej wełny;
- toga Cezara – ametystowa, purpurowa przetykana złotem;
- *paludamentum* – szaty jeźdźców, dowódców.

Dodatki:
- damskie sandały greckie – złocone lub zdobione blaszkami (często na wysokiej podeszwie, dostosowane kolorem do stroju);
- trzewiki ze skóry, ujęte rzemieniami i wiązane na łydce (męskie) lub sandały z rzemykami;
- wysokie obuwie ze skóry – dla żołnierzy;
- biżuteria – **diademy** we włosy, bransolety na ręce i ramiona, naszyjniki, pierścienie ze złota, gagatu.

Diadem – przepaska na głowę ze złota, srebra lub drogich kamieni; dawniej oznaka wysokiej godności.

Fryzury:
- męskie – krótko przystrzyżone, jak u Greków;
- kobiece urozmaicone:
  - wysoki wałek z loków spiętrzony nad czołem, reszta włosów oddzielona i upięta w kok lub rozpuszczona w drobnych warkoczach,
  - diadem ze spiralnie skręconych włosów nad czołem lub diadem z drobnych warkoczy,
  - włosy ujęte w kok, z przedziałkiem z przodu,
  - warkocze wplecione we włosy,
  - drobne faliste loki rozdzielone na środku głowy, w tyle podwinięte w splotach na karku.

Tkaniny:
- cienka wełna – przejrzysta, lekka, zabarwiana purpurą w różnych odcieniach;
- jedwabisty len;
- na lnianej osnowie – bardzo cienkie;
- bawełniane;
- jedwabne (od czasów Nerona).

Kolory:
- żywe odcienie czerwieni;
- purpura, złoto;
- kremowy, biały;
- szary, szarobrązowy;
- niezbyt intensywne, otrzymywane z barwników roślinnych.

Uroda:
- uczesania z silnie skręconych loczków, uzyskane przy użyciu *kalamistrum* – pierwowzoru żelazka do ondulacji;
- farbowano włosy na kolor blond oraz hebanowoczarny (barwniki czerwone i czarne oraz chlor do rozjaśniania);
- czoło i ramiona malowano na biało (biel ołowiowa);
- policzki i usta malowano na czerwono (ochrą, purpurą) lub drożdżami winnymi;
- rzęsy i powieki malowano na czarno sadzą lub sproszkowanym antymonem;
- makijaż – delikatny;
- w celu tuszowania wad cery przyklejano plasterek materiału – *splena lanata*.

Ubiory bizantyjskie (III-XV w. n.e.)

W 325 r. n.e. stolicę cesarstwa rzymskiego przeniesiono z Rzymu do Konstantynopola. Nastąpił podział na cesarstwo wschodnie i zachodnie. Sztuka kręgu wschodniego to potężne budowle – bazyliki o bogatych wnętrzach, zdobionych mozajką, np. Hagia Sofia w Konstantynopolu:

Ubiory kobiece (rys. 11.5):
- suknia dworska cesarzowej – kontynuacja tuniki rzymskiej z długimi rękawami;
- *dalmatyka* – suknia wierzchnia, bardziej obszerna, zakrywająca stopy, z szerokimi, dość krótkimi rękawami, ozdobiona naszyciem barwnych **bort**, przetykanych złotem wokół dołu i rękawów;
- *pallium* – wierzchni płaszcz-szal; część tkaniny ułożona w płaskie fałdy i sprasowana, a nawet sczepiona ściegami.

Ubiory męskie (rys. 11.5):
- *talaris* – tunika z długimi, haftowanymi rękawami, później przekształcona w dalmatykę;
- *colobium* – narzuta bez rękawów, wkładana przez głowę i opadająca dwoma płatami, zdobiona dwoma pionowymi pasami clavi; łącznie z pallium (biała, cienka, wełniana chusta) był to strój wczesnochrześcijański;
- ubiory ludowe (praktyczne) – skrócone, swobodne, z krojem dostosowanym do pracy;
- strój cesarza (lne) – tunika, sięgająca do kolan z długimi rękawami, obcisłe spodnie, długi płaszcz paudamentum spięty na ramieniu klejnotem; na głowie diadem, w formie metalowej szerokiej obręczy, wysadzanej kamieniami.

Dodatki:
- obuwie:
  - *socci* – płytkie, ozdobne, skórzane, zdobione stębnowaniem, aplikacją,
  - *taangia* – perskie buty z cholewką do pół łydki,
  - *campagus* – trzewiki zdobione naszyciem rozet i pereł;
- nakrycie głowy:
  - jedwabne czepce z perłami,
  - czepce-korona, wycinane w „zęby", po bokach zwisające ozdoby z pereł;
- biżuteria:
  - kołnierzowe naszyjniki ażurowe, obrzeżone perłami lub kołnierze z tkaniny złotolitej z naszytymi kamieniami,
  - *loros* – sztywna szarfa z klejnotem.

Tkaniny:
- najczęściej jedwabne, barwione purpurą i przetykane złotem.

Kolory:
- purpura fioletowa;
- granatowy, jako tło ornamentu;
- ornamenty w barwie surówki jedwabiu, żółte, czarne, zielone;
- fiolet z czarnym lub niebieskim;
- czarne tło, rdzawy odcień ornamentu.

Fryzury kobiece:
- wałek włosów ujęty siatką nisko nad czołem, nad nim czepiec z tyłu głowy, krótki welon.

11.5. Ubiory bizantyjskie – szata damy dworu, czepiec i korona cesarska, strój cesarza, obuwie

Borta – taśma pasmanteryjna do lamowania, lamówka, obszywka.

Roma – styl romański, nazwany tak w XIX wieku; nazwa wywodzi się z języka romańskiego, którym mówiono w dawnej Galii (dzisiejsza Francja).

Portal – bogate wejście do kościoła, zwieńczone tympanonem (półokrągłym lub ostrołukowym polem, umieszczonym w części górnej portalu, nad nadprożem; zwykle wypełnione dekoracją reliefową).

Style w strojach średniowiecza

Styl romański (X-XII wiek)

Średniowiecze łączyło się z potęgą ideologii chrześcijaństwa w Europie. W architekturze był to styl potężnych, graniastych, walcowatych, prostopadłościennych budowli obronnych (zamków, grodów) i sakralnych (kościołów, bazylik). Architekturze była podporządkowana płaskorzeźba, zdobiąca głównie **portale** o miękkich, okrągłych łukach, kolumny i drzwi. Przedstawiano na niej żywoty świętych, sceny biblijne i sceny z życia świeckich fundatorów. Malarstwo istniało w formie fresków i iluminacji w księgach.

Ubiory kobiece (rys. 11.6):
- spodnia koszula – tunika plisowana w drobne fałdy;
- suknia wierzchnia – lekko dopasowana i rozszerzona dołem, z szerokim workowatym od łokcia rękawem;
- suknia-narzutka do pół uda, wykończona dołem lamówką, nakładana na suknię wierzchnią;
- płaszcze:
  - z otworem na głowę,
  - otwarty, wiązany pod szyją lub spięty broszą;
- chusta całodzienna, okrywająca głowę, plecy, ramiona, podtrzymywana diademem lub toczkiem.

11.6. Ubiory romańskie – do XIII wieku

Ubiory męskie (rys. 11.6):
- tunika w formie podobnej do sukni damskiej, rozszerzona klinami, skrócona:
  - poniżej kolan – dla szlachty feudalnej,
  - krótsze (powyżej kolan) – dla warstw mieszczańskich,
  - węższa tunika zakładana przez głowę – rycerska;
- *mi-parti* – strój rycerstwa, w żywych i asymetrycznie ułożonych barwach herbowych;
- odzież wojenna (kolczuga) – koszulka wykonana z metalowych łusek lub ogniw, obciągająca też głowę.

Dodatki:
- biżuteria – niskie metalowe diademy, nieco rozszerzone w górnym obwodzie obręczy wysadzanej kamieniami;
- obuwie kobiece – pełnokryte pantofelki z cienkiej kolorowej skóry lub brokatu, nieco spiczaste;
- obuwie męskie – patynki, płytkie, rozdęte w palcach;
- męskie nakrycia głowy:
  - kaptury wiązane pod szyją o różnych formach,
  - filcowe kapelusze o różnych kształtach, z pawimi piórami,
  - futrzane czapki.

Tkaniny:
- gładkie jedwabie;
- tkaniny wełniane;
- len;
- tkaniny o wzorach geometrycznych.

Kolory:
- zgaszone, złamane, żywe, intensywne.

Fryzury:
- modne włosy długie i jasne;
- włosy rozpuszczone na plecach, przytrzymywane ozdobną opaską na czole (moda dla młodych kobiet);
- toczki i welony (moda dla kobiet starszych);
- warkocze ozdobione wiankiem świeżych kwiatów (moda dla młodych dziewcząt);
- pasma włosów oplecione taśmami;
- włosy ukryte pod różnorodnie wiązanymi chustami (moda dla kobiet zamężnych).

11.7. Ubiory romańskie – wiek XIII, XIV

11.8. Ubiory gotyckie – czepce: krüseler, serienne, hennin; obuwie: patynki, ciżmy

Styl romański (XIV wiek)

Ubiory kobiece (rys. 11.7):
- suknia wierzchnia poszerzona w ramionach, o obcisłych rękawach, zachodzących na dłonie lub zwisających od łokcia w płatach;
- suknia ze stanikiem obciskającym talię złączonym ze spódnicą; szeroki pas na linii bioder.

Ubiory męskie (rys. 11.7):
- obcisłe spodnie przytrzymywane w pasie przez sznurki lub paski z rzemienia;
- sukienny kaftan wycinany w zęby, z rękawami zwisającymi w płatach.

Styl gotycki (XIII-XV wiek)

Styl **gotycki** w architekturze ujawnił się nową konstrukcją budowli sakralnych, o wąskich wieżach, ostrych łukach i nowych, różnorodnych sklepieniach (**wertykalizm**). Wertykalizm był modny również w przedstawieniach postaci, szczególnie pięknych Madonn, wyszczuplonych i ukrytych w fałdzistych szatach.

- Od połowy XIV wieku rozwój ubiorów łączy się z pojęciem „mody".

Ubiory kobiece (poważne, ciężkie – rys. 11.8):
- suknia spodnia – obcisła;
- suknia wierzchnia – luźna i powłóczysta (nadmiar fałd przytrzymywano w ręku);
- na zimę suknię podbijano futrem.

Ubiory męskie (urozmaicone formy – rys. 11.8):
- *chemise* – spodnia tunika przekształcona w rodzaj koszulki;
- *doublet* – tunika wierzchnia w formie ciepłego, obcisłego kaftana;
- *braie* – krótkie spodenki, ściągnięte w pasie sznurem;
- *chausse* – spodnie sukienne od kostki do pół uda; przytwierdzano je na paskach do braie;

Gotyk – pierwotnie pogardliwa nazwa stylu, nawiązującego do barbarzyńskiego plemienia Gotów.

Wertykalizm – przewaga kierunków pionowych.

11.9. Kobieta z XV wieku według obrazu D. Bouts'a pt. „Wyrok cesarza Ottona III"

- *cotte* – szata wierzchnia z obcisłymi długimi rękawami, związana paskiem, z którego zwisała torebka;
- *surcot* – szata wierzchnia luźna, z przywiązanymi rękawami;
- różnorodne płaszcze męskie;
- różnorodne kaptury i kołnierze:
  - długi spinany na ramieniu, z futrzanym kołnierzem,
  - krótki do jazdy konnej, złożony z dwóch odrębnych części, przytwierdzonych do kołnierza,
  - płaszcz z kapturem rozciętym po obu bokach, z długim luźno wiszącym rękawem,
  - *gonelle* – kaftan rozcięty po bokach na linii bioder i przepasany; do tego kołnierzo-kaptur (ubiór ludu);
- szaty wierzchnie młodzieży – półkoliste, krótkie, zdobione wycinaniem brzegów, spinane na ramieniu;
- szaty starszych – długie **opończe** z kloszowymi rękawami;
- *cotte-hardie* – krótkie narzutki pelerynki.

Opończa – rodzaj peleryny; długie wierzchnie okrycie bez rękawów, z kapturem.

Dodatki:
- obuwie – ciżmy, o formie przesadnie spiczastej (długość nosów świadczyła o pochodzeniu społecznym);
- łańcuszki z dzwonkami zawieszone u pasa – w ubiorze męskim;
- *krsüeler* – czepce kobiet suto zdobione ryszą w formie wałka.

Kolory:
- żywe;
- barwy herbowe mi-parti.

Fryzury kobiece:
- włosy rozdzielone nad czołem pleciono w dwa warkocze, układano z boków, jak nausznice; całość pokrywano czepcem siatkowym z klejnotem i diademem.

Moda średniowiecza z XV wieku – przewodnictwo Francji w modzie

Ubiory kobiece (rys. 11.9):
- suknia wierzchnia – rodzaj opończy z szerokimi, sięgającymi do ziemi rękawami; opasywano się wysoko pod biustem; suknia opadała w ciężkich fałdach w tren; obszywano ją u dołu i rękawy futrem na okrągło;
- suknia spodnia obcisła – głęboko wycięta, z dekoltem z przodu, przednie wycięcie ściągnięte sznureczkiem, dekolt przykryty tkaniną.

Ubiory męskie:
- *doublet* – ubiór spodni, na cienkiej lnianej koszuli, gładko przylegającej do torsu, grubo watowany na barkach, by zmniejszyć ucisk zbroi płatowej; rozcięty z przodu, ściągnięty tasiemką; spod rozcięcia widoczna koszula;
- *robe* – ubiór wierzchni, forma pośrednia między kaftanem a opończą; dopasowany w torsie, z dolną częścią kloszową układaną w rytmiczne fałdy i rozciętym z przodu rękawem; młodzież nosiła robe wykończony różnorodną wycinanką oraz z pełnymi rękawami.

Dodatki:
- kobiece nakrycia głowy – czepce; wysokość czepca określała przynależność do warstwy społecznej:
  - *hennin* – czepiec o kształcie ściętego stożka,
  - *serienne* – stożek z welonem,
  - *autours* – czepiec siodłowaty z koliście wygiętego wałka;
  - chusty i kaptury – noszone przez kobiety z ludu;
- męskie nakrycia głowy:
  - kaptury z fantazyjnymi draperiami,
  - kapelusze słomkowe, filcowe, podbite futrem o kształcie stożkowatym lub ściętego cylindra;
- obuwie – ciżmy przytwierdzone łańcuszkiem do kolan;
- pasy na klucze i przybory;
- *ożerelie* – kolisty naszyjnik z monet i wisiorków;
- paski z dzwonkiem, przewieszone skośnie przez pierś.

Fryzury męskie:
- włosy krótko i równo ścięte, gładko zaczesane; loki puszczone swobodnie po bokach głowy.

Tkaniny:
- adamaszek;
- jedwab;
- pasiaste, barwne tkaniny jedwabne; część barwnych pasów tkana z ornamentem geometrycznym lub stylizowanym pismem arabskim.

Uroda:
- modne wysokie, wypukłe czoło, cienki łuk brwiowy, powyżej naturalnego zarysu, zdziwiony wyraz twarzy, profil, jak u dziecka;
- smukła budowa ciała, łagodnie opadające ramiona, twarz o delikatnych, kobiecych, drobnych rysach.

Renesans w modzie dworskiej (XV-XVI wiek)

Renesans to humanistyczny prąd umysłowy, sięgający po zdobycze antyku i współczesności, który znalazł także odzwierciedlenie w sztuce. Wertykalizm proporcji ustąpił miejsca liniom horyzontalnym. Budowane obiekty były zdecydowanie mniejsze, niż w okresie gotyku, zwłaszcza pałacyki i wille. Obiekty sakralne zyskały nowe, wynikające z konstrukcji, elementy zdobień. We wnętrzach zastosowano duże, otwarte na przestrzeń okna, płaskie stropy i łagodne łuki.

Słynni artyści:
- malarze – Leonardo da Vinci, S. Botticelli, Rafael Santi, Tycjan, P. Brueghel;
- rzeźbiarze – A. Dürer, Donatello, Michał Anioł (również malarz);
- architekci – F. Brunelleschi, Bramante;
- poeci – Dante.

Od połowy XVI w.:
- wpływ mody włoskiej na inne kraje;
- podział krawców na męskich i damskich;
- rozwój koronkarstwa we Francji.

Człowieka, będącego w centrum zainteresowań nauki i sztuk pięknych, uwidoczniano w portretach, pełnoplastycznych rzeźbach. Kwitło malarstwo alegoryczne i religijne. Nowe proporcje zyskał ubiór oraz figura ludzka.

Słynne kobiety XVI w.
- Elżbieta I (królowa angielska);
- Maria Stuart (królowa Szkocji),
- Bona Sforza (królowa Polski).

Renesans włoski (XV/XVI wiek)

Ubiory kobiece (rys. 11.10, 11.11):
- *grammura* – spodnia suknia noszona na koszuli, używana też jako suknia domowa; obcisły stanik, podkreślający figurę, doszyty do spódnicy, suto marszczonej w pasie; rękawy przywiązane taśmami na linii ramienia;
- *cotta* – suknia wierzchnia z długimi dekoracyjnymi rękawami i trenem w tyle; szyta z tkaniny wzorzystej lub aksamitu;
- *cioppa* – ubiór wierzchni, suknia szyta z ciepłej tkaniny, podbijana futrem, z dekoracyjnie zwisającymi rękawami i trenem;

- Włochy XV w. – znany był druk stemplowy, powstawały pierwsze tkaniny wzorzyste o wielkich motywach roślinnych.

- *robes* – okrycie wierzchnie, z wysokim kołnierzem, podobne do męskiego;
- *giornea* – lekka narzutka otwarta z boków; rozcięte brzegi wycinane w zęby lub obszyte drobną wycinanką; latem podszyte podszewką, zimą futrem.

Ubiory męskie (rys. 11.10):
- *sajan* (lo seiano) – kaftan z baskinką, zdobiony poziomym ornamentem; bufiaste rękawy wiązane dwa razy;
- spodnie z rozcięciem, sięgające do kolan;
- ciemny, ujednolicony, surowy w kroju strój artystów i uczonych.

Dodatki:
- obuwie:
  - *pianelle* – lekkie drewniaki,
  - scarpa – płytkie obuwie skórzane, lekko wydłużone,
  - *stivali* – obuwie z wyższą cholewką, używane w podróży,
  - *zoccoli* – wysokie podeszwy z lekkiego drewna, montowane razem z przewiewnym obuwiem skórzanym (najwyższe osiągały do 50 cm),
  - *calze solate* – podszyte skórą z sukiennych nogawic, domowe;
- nakrycia głowy:
  - usztywniony kaptur sukienny,
  - aksamitny beret,
  - czepce, naśladujące fryzury (np. z warkoczy),
  - *beretta* – mały czepek, nakładany na włosy upięte z tyłu, wiązany pod brodą;

Renesans (fr. *renaissance*) – odrodzenie.

11.10. Ubiory renesansowe włoskie

11.11. Kobieta z XVI wieku według obrazu A. Bronzino pt. „Eleonora z Toledo"

- biżuteria (umiarkowana) – np. jeden wisior, złota siatka na włosach, klejnot na przepasce;
- paski – metalowe albo z ozdobnej taśmy z klamrą;
- torebki – zdobione złotym, srebrnym haftem noszone na pasku;
- wachlarze – w formie ruchomej, umocowanej w rękojeści chorągiewki.

Kolory:
- silnie nasycony kolor soku malinowego;
- czarny z dodatkiem żółtego lub złota i srebra w hafcie;
- fioletowy;
- niebieski.

Fryzury:
- włosy starannie pielęgnowane, ujmowano w złote siatki z nawlekanymi perłami;
- warkocze upięte wokół głowy;
- fryzury gładkie, przylegające, z przedziałkiem;
- okrągły kok z ułożonymi wokół ozdobami *Wespano* (gniazdo os); do fryzury dołączano gazę, zachodzącą na uszy lub lok włosów, farbowany na jasno;
- modny kolor włosów – złoty blond wenecki.

Uroda:
- podwyższone czoło i linia brwi;
- włosy barwiono przy użyciu specjalnych płynów, które farbowały pod wpływem promieni słonecznych; za najpiękniejsze uważano włosy jasne, złociste, przy ciemnej barwie oczu i brwi;
- modna figura – wysoka, postawna, dobrze zbudowana, nieco ciężka w proporcjach.

Tkaniny:
- tafty;
- adamaszki;
- cienki ryty aksamit;
- zetano vellutato;
- tabin – tafta jedwabna;
- sukna;
- wzorzyste brokaty;
- saia – cienkie, jedwabiste sukna kolorowe;
- kamloty – delikatna wełna wielbłądzia i najwyższej jakości wełna owcza.

11.12. Kobieta z XVI wieku według obrazu A. Mora pt. „Anna Hiszpańska"

Renesans hiszpański

Od II połowy XVI w. zauważa się zmiany w stroju (sztywność, wyniosła dekoracyjność), zatarcie naturalnego wdzięku figury ludzkiej.

Ubiory kobiece (rys. 11.12 i 11.13):
- zgeometryzowana suknia, przypominająca dwa stożki nałożone na siebie wierzchołkami:
  - konstrukcja sukni była oparta na *vertugade* – spódnicy w kształcie dzwonu z fiszbinowymi lub wiklinowymi obręczami lub małymi wałkami,
  - element dekoracyjny sukni – biała batystowa kryza koszuli, obszyta wenecką koronką, równo sfałdowana, stanowiąca tło dla twarzy,
  - podobne małe kryzy przy rękawach,
  - dwa typy rękawów – długi, otwarty, rozszerzony u dołu, spinany ozdobnymi guzami oraz szeroki, z rozcięciem na wysokości łokcia, zaokrąglony;
- suknia wierzchnia, nie odcinana, gładka, otwarta z przodu, nieco krótsza od spódnicy ze sztywnymi kloszowymi półrękawami; zdobiona haftowanym pasem wzdłuż rozcięcia i wokół dołu; pożądaną gładkość stroju uzyskiwano, opinając tors szerokimi drewnianymi listwami, połączonymi taśmą sznurującą.

Ubiory męskie (11.13):
- kaftan spodni, krótki z rękawami;
- *wams* – kaftan wierzchni, na podszewce, z krezowym kołnierzem; rękawy z nie zszywanych haftowanych pasów tkaniny, przewiązywane kilkakrotnie;

- spodnie bufiaste z podobnych pasów haftowanej tkaniny;
- płaszcz w kształcie ¾ koła, bez rękawów z kapturem;
- futrzana szuba.

Dodatki:
- perfumowane rękawiczki z delikatnej skóry (używano zapachu piżma i ambry);
- obuwie:
  - damskie – sandały na grubych podeszwach,
  - męskie – płytkie buty z nacięciami;
- biżuteria:
  - łańcuchy z rozetek z kamieniami,
  - metalowe paski,
  - ciężkie naszyjniki;
- nakrycia głowy:
  - męskie – berety z piórem,
  - kobiece – cienkie, marszczone, płócienne czepce, cylindrowe toczki.

Tkaniny:
- adamaszek;
- atłas;
- aksamity;
- tkaniny z połyskującym tłem;
- złociste brokaty o dużym ornamencie na sztywnej powierzchni sukni, w złocie pętelkowym.

Kolory:
- czarny;
- biały;
- odcienie szarego;
- czerwony w ciepłym stłumionym odcieniu *rosa secca*;
- zgaszone barwy oliwkowe;
- fioletowy.

Fryzury kobiece:
- włosy gładko zaczesane do tyłu i przykryte czepcem lub toczkiem.

Renesans francuski

Ubiory kobiece (rys. 11.14):
- suknie na vertugade, ze stanikiem silnie sznurowanym z tyłu, głębokim dekoltem i krezowym kołnierzem;
- suknia francuska – stanik klinowy, podkreślający smukłość talii, usztywniony metalowym pręcikiem; spódnica opadająca w ciężkich fałdach, upięta na wałkach rozszerzających ją u góry; rękawy potężne, bufiaste;

Ubiory męskie (rys. 11.14):
- w I połowie XVI wieku – kaftan o bufiastych rozcinanych rękawach, łączony ze spodniami, sięgającymi kolan; spodnie szyto z poziomych pasów tkaniny z nacięciami; pończochy szyte z sukna zastąpiono trykotami;
- w II połowie XVI wieku – kaftan odrębny, sięgający pod szyję, grubo podszyty podszewką; spodenki krótkie, kuliste, wypełnione podszewką; pończochy;
- okrycie wierzchnie – krótka pelerynka cape.

11.13. Ubiory renesansowe hiszpańskie

Dodatki:
- elementy zdobień koronki;
- wyszywania złotą i srebrną nicią;
- sznury pereł i drogich kamieni;
- hafty pętlicowe
- pikowania;
- nakrycia głowy – kapelusz ze strusim piórem; później wysoki toczek.

Fryzury kobiece:
- włosy ujęte kapturkiem, z siatką lub toczkiem ostro opadającym na czoło.

Renesans niemiecki

Ubiory kobiece (rys. 11.15):
- w sukniach – długi tren, wysokie zarysowanie stanu, głęboki dekolt w staniku; nacinane rękawy odsłaniające „wyrzuconą" w sutych fałdach koszulę;
- goller – krótka pelerynka.

11.14. Ubiory renesansowe francuskie

11.15. Ubiory renesansowe niemieckie

Ubiory męskie (rys. 11.15):
- wams, sięgający do bioder, łączony ze spódniczką za pomocą wiązania; półrękawy obszerne, odsłaniające bufiaste rękawy koszuli; dekolt wamsa odsłaniał drobno plisowaną koszulę wraz z kołnierzem
- kaftan szyty na grubej podszewce lub pikowany;
- spodnie niewidoczne, ukryte pod wamsem;
- okrycie wierzchnie – futrzana szuba, fałdzista, bez rękawów z szerokim, opadającym na plecy kołnierzem;
- ubiory najemnych żołnierzy – przesada w nacięciach i rozporach.

Dodatki:
- kobiece nakrycia głowy:
  - bereciki ze strusimi piórami,
  - płaskie futrzane czapki;
- męskie nakrycie głowy:
  - filcowy beret, obciągany jedwabiem lub aksamitem.

Barocco – bezładny, chaotyczny.

Galon – tasiemka ze złotej lub srebrnej lamy, służąca do obszywania ubiorów.

Bogactwo form ubiorów barokowych (XVII wiek)

Barok to styl, wyrażający ideologię kontrreformacji, który ujawnił się w sztuce bogactwem, przepychem, dynamizmem form. Liczne płynne linie fasad budowli sakralnych i świeckich znalazły odzwierciedlenie w stylu ubrań.

Ubiory I połowy XVII wieku

Ubiory kobiece (rys. 11.16a i 11.17):
- suknia o formie walcowatej – fałdowana na wałku, umocowanym na biodrach i ułożonej na nim sztywnej falbanie; stanik wcięty, na gorsecie, z dużym okrągłym dekoltem; bufiaste rękawy i koronkowa kryza, jako tło twarzy;
- suknia większości kobiet – charakterystyczna luźna spódnica okryta fartuszkiem i obcisłym stanem, z nałożonym lnianym kołnierzem;
- mufka;
- *ropa* – płaszczyk ze stojącym kołnierzem i bufiastymi rękawami.

Ubiory męskie (rys. 11.16a i 11.17):
- kaftan – wams luźny, z rozciętymi połami i bufiastymi rękawami, koronkowymi mankietami; kołnierz batystowy lub koronkowy, opadający płasko na ramiona;
- luźne spodnie, sięgające poniżej kolan, z dekoracyjnymi lamówkami, zakończone koronką wpuszczoną w buty;
- płaszcz-kurta narzucony swobodnie na jedno ramię.

Dodatki:
- damskie rękawiczki do łokci;
- kapelusz męski szeroki, o wichrowato podgiętym rondzie, ozdobiony piórami;
- buty w typie wojskowym, z wysokimi cholewkami i kielichowatym kształcie, z płatem przykrywającym ostrogi;
- obuwie damskie z jedwabnej tkaniny lub skórzane z wybijanymi ażurowymi motywami, spinane paskiem na podbiciu, z obcasem średniej wysokości;
- biżuteria – perły na szyi i włosach;
- wąskie czarne wstążeczki na przegubach rąk zamiast bransolet;
- **galony**;
- pasmanterie;
- koronki.

Fryzury kobiece:
- niska, z miękkimi lokami wokół policzków i krótko fryzowaną grzywką nad czołem;
- długie włosy z tyłu, upięte w warkocz lub sploty i zdobione czarnymi kokardami, strusimi piórami, perłami (w toaletach balowych);
- bujne loki.

Tkaniny:
- bombazyn – bawełniana z jedwabną osnową;
- aksamit włoski pętelkowy na atłasowym tle;
- brokaty ciężkie, o dużym ornamencie;
- wzorzysty adamaszek;
- tafta lekka i gruba (tabin).

Kolory:
- odcienie niebieskie – bladoniebieski, szaroniebieski, szaroperłowy;

> Panowanie Ludwika XIV (Król Słońce) we Francji:
> - gospodarczy rozkwit Francji – produkcja sukna, koronek;
> - największa produkcja lnu w Holandii; największa produkcja wełny w Anglii;
> - farbiarstwo we Francji;
> - jedwab francuski z Lyonu i koronki z Alencon – synonimem wysokiej jakości.

11.16. Ubiory barokowe: a) I połowa XVII w., b) II połowa XVII w.

- zielenie – jasnozielony, zimny zielony, oliwkowy;
- żółte – bladożółty, żółty o pomarańczowym odcieniu, żółty;
- ciemnoczerwony, wiśniowy.

Uroda:
- biała cera;
- muszki z czarnych plastrów.

Ubiory II połowy XVII wieku

Ubiory damskie (rys. 11.16b):
- suknia na sztywnej halce, pozbawiona wałka, z rozpiętą z przodu wierzchnią spódnicą, podszytą materiałem o innej barwie, podpiętą z tyłu w malowniczą draperię lub tren; wydłużony stanik, usztywniony fiszbinami, nakładany na sznurowany gorset z owalnym dekoltem; rękawy sukni skrócone, ukazujące batystowe rękawy koszuli wykończone koronkami;

> Słynni artyści:
> - malarze – V.R. Rembrandt, P. Rubens, D. Velasquez, Carawaggio, J. Ver Heer, Bernini (również rzeźbiarz i architekt);
> - poeci – Molier, Racine, Corneille.

11.17. Ubiory barokowe z I połowy XVII wieku według obrazu P. Rubensa pt. „Autoportret z Izabelą Brandt"

- dekoracje sukni – wstążki na całej długości przodu stanika, w postaci rozet i pętli na rękawach, dekolt obrzeżony koronką; hafty, warstwy koronek;
- palatynka – wcięty żakiet podbity futrem;
- lekka narzutka przytrzymywana na przodzie zarękawkiem, podbita futrem lub podszyta watą.

Ubiory męskie (zniewieściałe – rys. 11.16b):
- mały, krótki kaftan (przesadnie zdobiony), wystająca spod niego fałda koszulowa;
- spodnie w formie spódnicy obszyte w pasie i po bokach sztywnymi pętlami wstążek.

Lata siedemdziesiąte XVII wieku

Ubiory męskie (poważne, naturalne):
- kaftan sięgający do pół uda;
- spodnie do kolan;
- surdut wierzchni o nisko umieszczonych kieszeniach, zdobiony szerokimi haftowanymi naszywkami wzdłuż krawędzi i nakładanych mankietów;
- kołnierz zastępujący batystowy krawat kokardowy.

Dodatki:
- kapelusze męskie z pękami piór;
- czepek damski – falbanki zamocowane na drucianym rusztowaniu à la Fantanges;
- wachlarz składany na stelażu kościanym z malowanego papieru;
- parasol od deszczu i słońca z tafty lub woskowanego płótna;
- obuwie;
  - męskie – trzewiki na klockowych obcasach, z językiem podgiętym pionowo, ściągane rzemykiem z klamerką,
  - damskie – z wysokimi, zgrabnie modelowanymi obcasami – *mules*,
  - *guetres* – kamasze sukienne dopasowane do łydki, zapinane po zewnętrznej stronie na całej długości;

Fryzury:
- męskie – peruki z lokami;
- kobiece:
  - loki w kształcie rurek, opadające w dół i na boki,
  - spiętrzenie loków w kilku rzędach wysoko (à la Fantages),

11.18. Ubiory rokokowe: a) I połowa XVIII w., b) II połowa XVIII w.

  - spiętrzenie w górze dwóch dużych loków z dekoracją z gazy i wstążek „*en palissade*".

Tkaniny:
- gaza indyjska;
- aksamit;
- lekki jedwab w barwne pasy, kwiaty;
- tafta na muślinie;
- brokat z motywami ananasów;
- kamlot;
- chintz – tkanina woskowana (import z Indii);
- bouracan – wełna kilkakrotnie gotowana i woskowana, nieprzemakalna.

Kolory:
- czarny;
- wiśniowy.

Uroda:
- biała cera, uzyskana za pomocą pudrów, bielideł, różu;
- czarne muszki z plastra na skroniach.

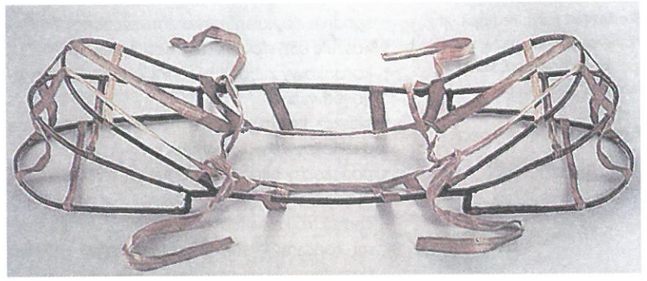
Finezja stylu rokokowego (XVIII wiek)

Styl **rokokowy**, jako szczytowa forma baroku w sztuce, nie wypracował własnych dzieł architektonicznych. Ujawnił się głównie w nowej architekturze wnętrz małych przytulnych **buduarów**, gabinetów w ciepłej kolorystyce z bogatą ornamentyką stiukowych ozdób. Meble w stylu rokoko charakteryzowały się płynnymi, giętkimi liniami. Były one tapicerowane tkaninami jasnymi, o delikatnych motywach kwiatowych. W malarstwie i rzeźbie rokokowej przedstawiano sceny rodzajowe i mitologiczne, często na tle pejzażu, w urozmaiconych pozach. Podobnie, jak w innych okresach, ubiory nawiązywały stylem do modnych form w sztuce.

- Francja (okres regencji 1715-1723), I połowa XVIII w.; panowanie Ludwika XV (1725-1778); II połowa XVIII w. – Ludwik XVI (1774-1789) i Maria Antonina.

Ubiory I połowy XVIII wieku

Ubiory kobiece (wykwintne, lekkie – rys. 11.18a):
- *deshabille* – suknia krojona jednolicie, nieodcinana w talii;
- suknia dworska na wiklinowym stelażu „**panier**" (rys. 11.19), złożona z wciętego stanika i spódnicy z dodaniem fałdów draperii, tworzących tren – robe à la francaise; dekorowana falbankami i kokardami, wyposażona w urządzenie zawiasowe, podnoszące suknię przy siadaniu (rys. 11.20);
- *robe volante z fałdą Watteau* – suknia lekko ułożona, na spodzie z lekkiej tkaniny (jedwab, gaza, muślin indyjski), na małej konstrukcji panier;



11.19. Konstrukcja koszykowa „panier" (XVIII w.)

Polska doby oświecenia:
- panowanie – Augusta II Mocnego Sasa (I połowa XVIII w.) i St. Leszczyńskiego; króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (II połowa XVIII w.);
- architekci: Zwinger – pałac, budynek muzeum w Dreźnie; rokoko – D. Pöppelmann; Pałac w Łazienkach (D. Merlini) – klasycyzm;
- malarze: F. Boucher, N. Poussin, A. Watteau, B. Canaletto – rokoko; J. Ingres, J. David – klasycyzm; F. Guardi, Bacciareli – portrety króla St. Augusta, I. Czartoryskiej;
- poeci: J.J. Rousseau, I. Krasicki;
- rzeźbiarze: A. Canova, Thorvaldsen – klasycyzm.

- *casa quin* (kasak) – kaftanik wyjściowy;

Ubiory męskie (swobodne, wdzięczne – rys. 11.18a):
- kaftan z rozkloszowanymi od pasa fałdami, usztywnianymi wkładem z włosia, z obcisłymi rękawami, zdobiony haftem (za Ludwika XV dekorowany galonami);

11.20. Fragment sukni rokokowej

Rokoko (nazwa wywodzi się od słowa „*ocaille*") – motyw dekoracyjny muszli, często stosowany we wnętrzach, porcelanie itp.

Buduar – wykwintny pokój, służący do odpoczynku.

Panier (z fr.) – koszyk.

Redingot (czyt. redęgot, ang. *riding-coat*) – od nazwiska angielskiego hrabiego, który wylansował taki krój płaszcza.

Egretka – ozdobny pęczek piór.

- spodnie do kolan, lekko zmarszczone;
- koszula batystowa o obfitych rękawach;
- koronkowy żabot lub wielka kokarda z czarnego jedwabiu;
- płaszcz **redingot** (czyt. redęgot) – od pasa rozkloszowany, z dwoma kołnierzami;
- pończochy naciągane do lub za kolana.

Dodatki:
- chusta trójkątna lub zaokrąglona z wydłużonymi końcami – mantyla, wiązana w tyle, po skrzyżowaniu na przodzie;
- wachlarz – z kości słoniowej, malowany na wzór chiński, rzeźbiony i ażurowo wycinany;
- nakrycia głowy:
  - damskie – mały czepeczek z gazy i koronki, z wiszącymi koronkowymi końcami z tyłu – en papillon,
  - męskie – kapelusz obszyty galonem;
- obuwie:
  - *mule* (mil) – damskie pantofle domowe bez napiętków, na wysokich obcasach, często białe lub z tkaniny tej samej co suknia,
  - męskie półbuty na wysokim korku;
- biżuteria – kolczyki z wisiorkami brylantów lub ich imitacji z kryształu górskiego – en girandole (żirandol);
- szpilki i zapinki w kształcie kwiatów, wysadzane diamentami.

Tkaniny:
- bawełna;
- jedwab prążkowany;
- gaza ze złotych nitek;
- muślin indyjski haftowany;
- jedwab ciężki z motywami kwiatowymi, gałązkowymi, bezlistnych łodyg lub goździków;
- satyna;
- jedwabie.

Fryzury:
- damskie

11.21. Model sukni według obrazu F. Bouchera pt. „Madame de Pompadour"

- **Joanna Pompadour (faworyta Ludwika XV) – osoba lansująca ówczesną modę w ubiorach, wnętrzach, meblach, porcelanie.**

  - niskie fryzury z drobnych loków, przykryte w tyle płaskim czepeczkiem (do 1725 r.),
  - *tapé* (czyt. tape) – formowane w górę trzy rzędy loków na podkładach z włosia; z tyłu głowy układano z pomocą grzebieni gładkie warstwy; całość pudrowano i dekorowano pęczkiem piór (**egretką**);
- męskie:
  - peruka sczesana w rzędach rurkowatych loków ku tyłowi; środkową, zwisającą z tyłu część peruki umieszczano w woreczku z tafty związanym kokardą.

Kolory:
- pastelowe – cytrynowy, bladozielony, biały, różowy.

Uroda:
- biała cera, uróżowione policzki nienaturalnymi plamami różu.

Ubiory II połowy XVIII wieku

Ubiory kobiece (różnorodność, schyłkowy przepych i nienaturalność – rys. 11.18b i 11.21):
- *deshabille* (potocznie dezabil) – swobodny strój domowy z cienkich, białych, bawełnianych tkanin, zdobiony falbankami przy wycięciu stanika i dużą falbaną u dołu spódnicy, a także kolorową szarfą w pasie;
- suknia polska (*robe polonaise*) – wygodna, noszona przez wszystkie warstwy wyższe; części stanika rozcinane pionowo i rozszerzone dołem, przechodzące w zaokrąglone poły; poły i brzeg sukni dekorowano falbaną; poły ściągano ozdobnymi sznurkami dla uzyskania wypukłości; suknia polska miała wiele odmian, w zależności od długości i ilości części stanika (typ angielski, caraco itp.);

- **Królowa Maria Leszczyńska (żona Ludwika XV) – wprowadziła modę na suknię polską (robe polonaise).**

- suknia francuska (*robe francaise*) – reprezentacyjna suknia, używana na wszystkich dworach europejskich; noszona na dużych obręczach

- **Gorseciarstwo – nowe rzemiosło w II połowie XVIII w.**
- **Modystka – osoba wykonująca falbankowe dodatki, czepki.**
- **Mechanizacja techniki tkackiej w Anglii (1750-1785) – Cartwright, Hargreaves i inni – napęd wodny i parowy.**
- **Pierwsze wydawnictwa mody we Francji – „Magazyn mód", „Galeria mody i kostiumu francuskiego" (1778-1787).**

- **Dyktatorki mody II połowy XVIII w. – królowa francuska Maria Antonina oraz właścicielka magazynu mód Rosa Bertin.**

  „panier" ze sztywną sznurówką; w tyle często miała długi tren;
- suknia angielska (robe à l'aglaise) – o prostym fasonie z gładkim stanikiem, długimi rękawami i otwartą na przodzie spódnicą, wydłużoną z tyłu w tren, w barwach ciemnych, spokojnych z kolorystycznym akcentem; obszyta listwą;
- poranny ubiór z lekkiej tkaniny (negliż);
- redingot (czyt. redęgot) – okrycie wierzchnie, płaszcz wzorowany na męskim;
- *robe levite* (czyt. rob lewit) – płaszcz rozkloszowany z rękawami na deshabille;
- peleryna – pelisa z kapturkiem i otworami na ręce podszyta lub obrzeżona futrem;
- *palatynka* – krótka pelerynka.

Ubiory męskie (rys. 11.18b):
- frak dworski z szeroko otwartymi do miejsca spięcia na piersi połami, sięgający kolan;
- kamizelka wydłużona, haftowana;
- spodnie ciemne do kolan z białymi pończochami;
- frak (powszechnie używany) – ze stojącym kołnierzem (rabat) i kamizelką z jedwabną aplikacją;
- frak angielski – zapinany do pasa na wiele guzików;
- płaszcz wierzchni z trzema kołnierzami – redingot (czyt. redęgot).

Dodatki:
- damskie kapelusze;
- **bibeloty** nakładane na wysokie fryzury o dziwnych nazwach, nawiązujące do osobowości damy (np. „ułożenie z piękną kurą"),
- kosze z płótna i gazy,
- kombinacje kokard,
- kompozycje złożone z kwiatów, ptactwa, jarzyn, laleczek, statków, owoców;
- kapelusze męskie w kilku odmianach, o urozmaiconych wygięciach ronda w różne strony;
- obuwie damskie:
  - jedwabne trzewiki na wysokich obcasach,
  - angielskie obuwie na niższych i szerszych obcasach – do codziennego użytku;
- torebka – zawieszona na sznurze u paska ballantine (czyt. balątę);
- woreczki balowe, portfele;
- biżuteria:
  - brosze,
  - kamea,
  - klamry do paska,
  - diademy,
  - zawieszenia do zegarków i breloków,
  - pieczątki przy sukniach kobiecych – chatelaine (czyt. szatlę).

Kolory:
- jasnozielony (jabłkowy);
- słomkowy;
- odcienie ciemnobrązowe w tkaninach wełnianych i jedwabiu;
- zielony aksamit fraków;
- jasnożółty w prążki.

Tkaniny:
- tafta;
- gaza;
- muślin;
- lniany batyst;
- tiul;
- atłas;
- brokat;
- wzorzysty aksamit;
- płócienka w kolorach narodowych.

Fryzury:
- damskie:
  - kontynuacja damskiej tapé, złożona z różnych kompozycji pukli;
  - zastosowanie poduszki z włosia, w celu dowolnego podwyższenia fryzury i możliwości przytwierdzenia kapeluszy (bibelotów);
- męskie peruki;
- dwa rurkowe pukle przy skroniach.

Uroda:
- stosowanie naklejonych muszek, w celu zamaskowania mankamentów cery lub kokietowania partnera.

Bibelot – wytworny przedmiot, służący do dekoracji.

- **Produkcja kamei w angielskiej wytwórni Wedgwood.**
- **Wielka burżuazyjna rewolucja francuska (1789-1798) – upowszechnienie się ubioru mieszczańskiego i burżuazyjnego.**
- **Odkrycia wykopaliskowe Herkulanum i Pompei we Włoszech – zainteresowanie antykiem.**

11.22. Ubiory rokokowe kobiece – moda angielska

11.23. Stroje angielskie według obrazu T. Gainsborougha pt. „Spacer"

Moda angielska II połowy XVIII wieku

Ubiory kobiece (rys. 11.22, 11.23):

- suknia lekka na gorsecie (rys. 11.24), pozbawiona stelażu, jasna, perkalowa, bez usztywnień i haftów, z niewielkim dekoltem, zasłoniętym cienką chustą, zawiązywaną z przodu, i barwną szarfą lub paskiem w talii;
- suknia angielska o kroju surdutowym, z gładkim stanikiem zapinanym na guziki, długimi rękawami i spódnicą otwartą na przodzie.

Ubiory męskie (11.23, 11.25):

- spodnie – za kolano, szyte z wełny do pończoch;
- redingot – płaszcz wierzchni z sukna, zapinany dwurzędowo na metalowe guziki, kołnierz wełniany rewersowy;
- kamizelka – skrócona do pasa, często szyta z białej piki, z tyłem z podszewkami;
- surdut – okrycie całodzienne;
- frak – strój o swobodnym kroju, zwężonych połach, z wykładanym kołnierzem; powstał z opozycji mieszczan przeciw modzie dworskiej i był wzorowany na odzieży warstw pracujących.

Dodatki:

- damski kapelusz słomkowy, zdobiony wstążką;
- kapelusz męski – cylinder;
- biżuteria – broszki kamee;
- obuwie damskie
  - niskie, płaskie, wygodne;
- obuwie męskie:
  - trzewiki skórzane z dużą metalową klamrą,
  - buty z cholewami, z żółtej skóry.

Tkaniny:

- batyst;
- perkal bawełniany;
- pasiaste jedwabie;
- sukno (płaszcze, surduty).

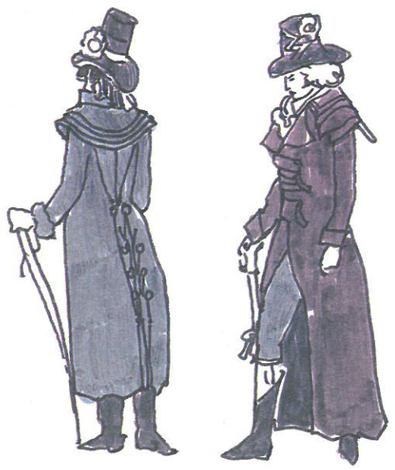
Kolory:

- jasne, pastelowe (suknie);
- ciemne, zgaszone (płaszcze, surduty);
- spokojne, złamane (suknie, fraki).

Fryzury:

- damskie – włosy naturalne, niepudrowane, uniesione w górę i opadające w obfitych puklach, lokach;
- męskie – ostrzyżone, higieniczne; pojedyncze loki z boków głowy.

11.24. Gorset z 1770 roku



11.25. Ubiory rokokowe męskie – moda angielska

Ubiory końca XVIII wieku – okresu rewolucji francuskiej 1789 r.

Ubiory kobiece (rys. 11.26):

- suknie mieszczańskie typu angielskiego;
- suknie – koszulki naśladujące greckie i rzymskie tuniki z podniesioną pod piersi linią pasa; dół sukni przymarszczony pod gorsem, spływający luźno do ziemi, czasami tworzący tren; stanik sukni głęboko wcięty, krojony z kilku części, z krótkimi rękawami; wycięcie stanika wykończone plisą ze ściągającym sznurkiem; zamiast typowego stanika stosowano czasem draperię, ledwo osłaniającą gors.

Ubiory męskie (niewyszukane, pospolite, z ludu – rys. 11.26):

- spodnie krótkie, do kolan lub marynarskie, pantalony;
- krótka kamizelka;
- frak republikański (1792 r.) – zaprojektowany przez malarza L. Davida – niezapinany, z dekoracyjnymi stalowymi guzami, z wysokim, pionowo sterczącym kołnierzem i ściętymi wysoko połami;
- kombinacja fraka z płaszczem – redingot; ścięte ukośnie poły zapinano na dwie szerokie patki.

11.26. Ubiory doby rewolucji francuskiej

Dodatki:

- obuwie damskie:
  - wycięte sandałki,
  - białe atłasowe pantofle na płaskich podeszwach, mocowane taśmami skrzyżowanymi na łydkach;
- obuwie męskie:
  - buty o wysokiej cholewie z ruchomym mankietem,
  - drewniane saboty;
- nakrycia głowy damskie:
  - małe czepki,
  - zawoje z egretką,
  - kapelusze słomkowe lub batystowe z wysoką główką i opuszczonym rondem,
  - kapelusz dżokeja obszyty pasmanterią;
- nakrycia głowy męskie:
  - męska czapka frygijska, stożkowata lub z ogonem z tyłu;
- biżuteria:
  - diademy,
  - klamry,
  - kamee, naśladujące antyczne;
- torebki – woreczki z siatki lub tkaniny ściągane sznurkiem, do codziennego użytku.

Tkaniny:

- lniany batyst;
- muślin;
- jedwabna gaza angielska;
- tiul.

Kolory:

- najczęściej biały.

Fryzury damskie:

- włosy długie, w lokach upiętych na czubku głowy i swobodnie opadające na czoło i policzki;
- włosy krótko ścięte, na wzór męski, np. à la Tytus (nowość).

11.27. Suknia według obrazu P. Prudhona pt. „Portret cesarzowej Józefiny w Malmaison"

Wiek XIX w ubiorze

Styl cesarstwa – empire (1805-1814)

Styl **empire**, związany z dworem Napoleona I, występował równolegle z klasycyzmem monumentalnych obiektów architektonicznych, nawiązujących do antyku. Empire oznacza głównie dekorację wewnętrzną (budowli i ornamentykę przedmiotów użytkowych, np. mebli) w postaci motywu meandrowego szlaku, palmetek, gałązek laurowych, głów orłów i lwów, wszechobecnej czerwieni i złota.

Empire (czyt. ępir) – cesarstwo.

Ubiory kobiece (lekkie, wysmuklające, zdobione – rys. 11.27, 11.28 i 11.29):

- suknia à la tunika antyczna z podniesionym stanem; rękawy nawiązujące do renesansu – bu-

11.28. Styl empire w ubiorach

11.29. Suknia w stylu empire według fragmentu obrazu F. Goi y Lucientes „Portret rodziny Karola IV"

Biedermaier – styl; nazwa wywodzi się od humorystycznej postaci typowego mieszczucha, ukazującej się na łamach znanego tygodnika; uosobienie mentalności mieszczańskiej.

Cyganeria – inaczej artyści, ludzie wolni.

- Kobiety dyktatorki mody przełomu XVIII i XIX w.:
- Madame Récamier – od 1795 r. (dyrektoriat);
- Józefina Bonaparte (konsulat);
- Maria Luiza (cesarstwo).
- Leroy (czyt. Lerła) – dworski krawiec damski.
- Modni rysownicy – P. Debucourt, Horacy, K. Vernet.
- Czasopisma piszące o modzie – „Journal des modes", „Gabinet de mode" itp.

fiaste, kilka razy przewiązane; dekolt ozdabiano rurkowatą kryzą, układaną w kilku warstwach; stanik i dół spódnicy pokrywano dekoracją w postaci falbanek, rulonów, zakładek, plisek, przyczepionych listków;

- kaftanik, z długimi rękawami, „spencer", obszywany taśmami;
- płaszcz redingot – odcięty pod biustem zapinany z boku;
- *witchpura* (czyt. wiczura) – płaszcz podbity futrem z kapturem;
- *spencer* podbity futrem – rodzaj małej kurteczki z wysokim kołnierzem.

Ubiory męskie:

- płaszcz redingot z trójkątnymi rozłożystymi klapami i bufiastymi marszczeniami rękawów w pachach;
- *surdut* o połach krótkich z przodu, długich z wysokimi wyłogami, jedno- lub dwurzędowy;
- koszula z wysokim kołnierzem;
- kamizela w paski, z kołnierzem wyższym niż klapy surduta;
- spodnie jasne, obcisłe, często w paski;
- płaszcz fałdzisty z nakładaną pelerynką, dużym kołnierzem.

Dodatki:

- damskie nakrycia głowy:
  - głęboki kapelusz – budka, wiązany pod brodą;
- męskie nakrycia głowy:
  - kapelusz męski – cylinder z brzegami odchylonymi do góry, szary, czarny, pilśniowy;
- obuwie damskie:
  - płytkie czółenka związane taśmą;
- obuwie męskie:
  - buty męskie z wysoką cholewką z zamszowym wyłogiem;

Tkaniny:

- jedwabie ciężkie i barwne;
- aksamity;
- atłas.

Kolory:

- biały;
- granatowy;
- czerwony;
- tabaczkowy,
- oliwkowozielony – w ubiorach męskich.

Biedermeier (1815-1850)

Styl **biedermeier** uwidocznił się w sztuce mieszczańskiego wyposażenia wnętrz oraz w malarstwie. Dekoracje i zdobnictwo mebli biedermeierowskich charakteryzowała miękkość i krągłość linii, pastelowa kolorystyka i lekkie motywy kwiatowe. W malarstwie, grawiurze (dostępnych mieszczaństwu) modne były motywy rodzajowe, portretowe, realistyczne.

Ubiory kobiece (nienaturalnie rozkloszowane, lekkie, zwrotne – rys. 11.30):

- suknia na gorsecie z rozkloszowaną spódnicą, akcentowaną talią z kilkoma typami rękawów: bufiaste „rozdęte" worki, spłaszczone na linii pach kule, „ptasie skrzydełka", powstałe z połączenia naramienników i plisy dekoltu; rękawy wszywano nisko, uzyskując spadzistą linię ramion; duże dekolty zachowano tylko w sukniach balowych; stosowano dekoracje w postaci: koronkowych aplikacji, kokard, wstęg;
- spódnice skrócono do kostek, talię ściągano paskiem z klamrą;
- peleryna – ubiór wierzchni, podobnie jak narzutki i szale;
- espagnol – płaszcz z czarnej koronki, obszyty koronkową bortą, narzucany jak chusta.

Ubiory męskie (rys. 11.30):

- frak ciemny, równo ścięty z przodu, z rękawami znacznie poszerzonymi w pachach, rozszerzany dołem; po 1840 roku przekształcony w rozkloszowany surdut, wcięty w pasie;
- spodnie długie, szerokie górą, zwężone dołem, jasne w kolorze;
- spodnie – pantalony marynarskie, szerokie u dołu;
- kamizelka z jasnej tkaniny;
- koszula z wysokim, zachodzącym na twarz kołnierzem, okręcanym batystową taśmą, wiązaną w różnorodne sposoby (rodzaj krawata), np. à la Byron – krawat **cyganerii**;
- płaszcz-peleryna – z krótką pelerynką i z wysokim kołnierzem.

Dodatki:

- obuwie damskie:
  - trzewiki, atłasowe do kostek,
  - pantofle z białej lub czarnej satyny, na płaskich podeszwach bez obcasów, o zwężonych nosach;

Romantyzm – prąd umysłowy XIX w. w literaturze, filozofii, sztuce:
- malarze – F. Goya, E. Delacroix, P. Michałowski, G. Courbert (realizm);
- rzeźbiarze – Rodin;
- literaci – H. Balzak, W. Hugo, G. Byron, A. Puszkin, A. Mickiewicz.

Sławni rysownicy:
- realiści – H. Daumier, A. Dereria;
- pejzażyści – J. Constable, W. Turner.

11.30. Styl biedermeier w ubiorach

- Pierwszy oficjalny strój męski dla kobiet z 1848 r. – wzorowany na mundurach oddziału wojskowego Les Vesuviennes (czyt. le weziwien) – biała bluzka z krótkimi rękawami; mundur w formie krótkiego, obcisłego, ciemnego stanika; spodnie obcisłe z czarnym lampasem, ściągnięte szarfą w talii; trzewiki i kamaszki; wojskowe czako z daszkiem.
- Nowe odkrycia chemiczne – produkcja nowych barwników syntetycznych 1856-1880.
- F. H. de Girard – udoskonalił mechaniczne przędzenie lnu.

- kapelusze damskie:
  - budki – kapelusze o wysokich główkach i szerokich rondach, dekorowane,
  - toczki,
  - zawoje;
- męskie nakrycie głowy:
  - cylinder składany mechanicznie;
- biżuteria – klejnot wiszący na czole, na złotej przepasce, w kształcie kwiatowej gałązki – faronière (czyt. faronier);
- laska;
- zegarek z dewizką.

Tkaniny:

- **żakardy** – tkaniny przypominające materie obiciowe.

Fryzury kobiece:

- włosy z tyłu od połowy głowy zaczesywano do góry i upinano w węzeł na czubku; z przodu dzielono przedziałkiem na środku i układano w grupy podłużnych loków po obu bokach twarzy; we włosy wpinano kamee i przewlekano sznury korali.

Kolory:

- pastelowe (damskie);
- zgaszone: brąz, zieleń, granat (męskie).

Uroda:

- blada cera;
- melancholijne spojrzenie;
- talia „osy";
- drobne dłonie.

Żakard – materiał tkany wzorzyście, dwustronnie.

Rozwiązania techniczne w krawiectwie XIX w.
- zastosowanie manekina krawieckiego w 1830 r.;
- wynalezienie maszyny do szycia przez Thimoniera, następnie udoskonalenie jej w wyniku wynalezienia czółenka chwytającego ścieg (1840 r.) przez Isaaka Singera;
- odkrycie połączeń anilinowych (przemysł farbiarski);
- zastosowanie syntetycznych barwników – od 1834 r.

Eklektyzm (od 1850 r.)

Okres bezstylowości w sztuce charakteryzował się naśladownictwem stylów minionych i łączeniem ich elementów w wystroju zewnętrznym i wewnętrznym architektury. Powstawały budowle w stylach: neogotyckim, neoklasycystycznym, neobarokowym itp. W historii ubiorów pojawił się

11.31. Moda krynoliny

Rozwój techniki, środków produkcji:
- maszyny tkackie;
- maszyny poligraficzne;
- aparaty fotograficzne;
- barwniki.
- Moda na kawiarnie, pokazy i rewie; słynne kąpieliska – Biarritz, Monte Carlo, Ostente.

- Ton w modzie nadaje cesarzowa Eugenia (krynoliny).
- Worth Charles F. (1826-1895) – francuski projektant (pochodzenia angielskiego) mody damskiej, uważany za twórcę Haute Couture. W 1858 r. otworzył pierwszy w historii Dom Mody w Paryżu przy rue de la Paix. Od 1859 r. nadworny krawiec cesarzowej Eugenii. Ubierał przedstawicielki wielu królewskich dworów europejskich i światowej elity finansowej. Projektował stroje o indywidualnym charakterze i walorach artystycznych. Firma kierowana przez potomków Wortha istniała do 1954 r.

nowy model sukni, nawiązujący do stylu rokoko – krynolina (1856-1868)

Ubiory kobiece (rys. 11.31 i 11. 32):
- suknia oparta na konstrukcji sprężystych, łatwo uginających się obręczy stalowych i wałeczków z włosia (**krynolina na stalówce**); spódnica naszywana falbankami, nakładana na kilka (do trzech) spódnic spodnich; stanik pasowany, dłuższy, rodzaj kaftana z szerokimi dzwonowatymi rękawami; stanik i spódnicę dekorowano na brzegach, przodzie i ramionach pasmanterią i naszyciami;
- suknia całodzienna zapinana na guziki, z kołnierzem;
- toaleta balowa z dekoltem wykończonym „bertą", tj. plisą układaną równomiernie w płaskie fałdy, umieszczoną nisko na ramionach;
- okrycie wierzchnie – kloszowe płaszcze, narzutki bogato wykończone, haftowane, często wykonane z aksamitu.

11.32. Krynolina XIX wieczna według obrazu J. Ingresa pt. „Portret Pani Moitessier"

Ubiory męskie (praktyczne):
- żakiet – jedno- lub dwurzędowy, z wysoko umieszczonymi klapami;
- surdut luźny, marynarkowy, wełniany, zapinany na jeden guzik;
- kamizelka jedno- lub dwurzędowa z klapami (w kratkę, barwne);
- spodnie szerokie, wygodne, czasem z lamówką w pionowym szwie (spodnie całodzienne szyto z materiałów w kratę, paski, pepitę);
- frak – strój wizytowy (czarny) komponowano z bardziej obcisłymi spodniami i półkoszulkiem (usztywniony gors), do którego przypinano krochmalony wysoki kołnierz; używano krawatów, np. „motylka", wiązanego w gruby węzeł lub szeroki plastron;
- ubiór wierzchni:
  - pelerynki podbite jedwabiem,
  - narzutki do pół uda.

Dodatki:
- kapelusze damskie – maleńka budka, zakrywająca tył głowy;
- kapelusze męskie:
  - sztywny melonik z okrągłą główką,
  - słomkowy „panama",
  - filcowy miękki (kapelusz cyganerii);
- obuwie damskie na wysokim obcasie, z wysoką cholewką – sznurowane lub zapinane na wiele guzików;
- małe parasolki z rękojeścią składaną w połowie, wykonaną z rzeźbionej kości, inkrustowanej metalem, emalią, kamieniami; pokrycie parasolki koronkowe na tle jasnej barwy jedwabiu.

Tkaniny:
- jedwabie (lśniące, pastelowe);
- krepa;
- gaza;

- muślin;
- organdyna;
- tiul;
- aksamit (damskie);
- wełna, sukno (męskie).

Kolory:
- pastelowe;
- zielony;
- granatowy;
- czerwony;
- biały;
- czarny (frak męski).

Fryzury:
- damskie – włosy rozczesane po środku, miękko zaczesane na uszy, upinane z tyłu w loki opadające na szyję;
- męskie – modne pomadowane wąsy i bokobrody.

Ubiory angielskie damskie z tego okresu nawiązywały do stylu empire i biedermeier, w męskich przeważała forma redingot, surdut, cylinder.

Moda turniury (1868-1890)

Ubiory damskie (rys. 11.33 i 11.34):
- suknia oparta na konstrukcji tournure (czyt. turniur) – zgiętej obręczy z zamocowaną włosianą poduszką; w okresie późniejszym zastąpiono ją zbliżoną do metalowej konstrukcji krynoliny, tzw. strapontin; na spodniej sukni, odpowiednio dopasowanej i usztywnionej, upinano fałdy i draperie szaty wierzchniej; zdobiono ją falbankami, pliskami, naszyciami pasmanterii; suknie spacerowe były krótsze, balowe – wydłużone trenem, dekoltowane; tren wykończano szczoteczkową taśmą;
- bielizna (dessous) – bogate w halki na podszewce, koronki, koszule.

Ubiory męskie (sportowe, wygodne):
- surdut wełniany do pół uda, dopasowany, z szerokimi wyłogami;
- spodnie o równej linii z materiałów w paski;
- spodnie sportowe:
- cyklistówki do jazdy rowerem,
- pumpy (do polowań i wędkarstwa);
- stosowano gotowe kołnierze z masy kauczukowej i gotowych krawatów, na taśmie o grubym węźle.

Dodatki:
- mini-kapelusz damski, płaski, nasunięty na czoło z falbanek, koronek, drobnych kwiatów;
- kapelusze męskie:
- melonik,
- panama,
- cylinder,
- **kaszkiet** (w Anglii);
- obuwie damskie – spiczaste na wysokich korkach;
- obuwie męskie – różnej długości, kamasze;
- rekwizyty męskie: laska, **monokl**, fajka;

11.33. Moda turniury

- rekwizyty kobiece: wachlarz, skórkowe rękawiczki.

Tkaniny:
- wełna, tweed (męskie);
- jedwab, atłas (damskie).

Kolory:
- pastelowe;
- tęczowe;
- złamane (damskie);
- brąz, ciemna zieleń (męskie).

Fryzury:
- damskie – fryzowana grzywka nad czołem, drobne loczki na skroniach, węzeł na czubku głowy, miękkie loki opadające na kark;
- męskie – modna broda i wąsy.

11.34. Turniura według obrazu C. Moneta pt. „Madame Gaudibert"

Kaszkiet – sztywna czapka z daszkiem.

Monokl – szkło optyczne na jedno oko, zakładane do oczodołu; dawniej noszone przez mężczyzn w wypadku osłabienia wzroku.

Fin de siècle – z fr. koniec wieku, epoki.

Secesja (łac. secęssio) – oddzielenie.

Moda fin de siècle i secesji (1890-1914)

Nowy styl w sztuce zaistniał jako przeciwstawienie naśladowniczej bezstylowości. Jego zadaniem było oddzielenie, stworzenie nowych wartości artystycznych. Jednym z nurtów secesji była sztuka użytkowa, stosowana, nobilitująca projektowanie na potrzeby przemysłu. De Stijl i Art Deco to nazwy słynnych szkół sztuk stosowanych. W okresie **secesji** poszukiwano inspiracji w formach przyrody. Ulubione motywy to wici roślinne i motywy kwiatowe. Sięgano też po ornament geometryczny. Powstawały formy architektoniczne o niezwykłych, wygiętych formach.

Ubiory kobiece – kobieta-kwiat, motyl, łabędź, ważka, powój, paw (rys. 11.35, 11.36, 11.37, 11.38):

- Rozwój fotografii, początki kinematografii – bracia Lumiere.
- Twórca secesji – H. de Toulouse Lautrec (czyt. Tuluz Lotrek).
- Polski modernizm – J. Mehoffer, St. Wyspiański, J. Przybyszewski, Podkowiński i inni.

- suknia na nowym gorsecie, obniżającym i uwypuklającym biust, przy jednoczesnym spłaszczeniu brzucha; spódnica przylegająca do bioder, rozkloszowana dołem; góra sukni bogato dekorowana z wysokim kołnierzykiem okalającym szyję; używano oddzielnie szytych kołnierzy połączonych z karczkiem o nazwie „szmizetka";

a)

b)

11.35. Ilustracja sukien według modeli z Domu Mody Wortha ze zbiorów petersburskiego Ermitażu: a) stroje secesyjne – lata osiemdziesiąte XIX wieku, b) lata dziewięćdziesiąte XIX wieku

- suknie balowe, także ze szmizetką, miały dekolty; rękawy zmieniały formę – bufy umieszczono na ramionach lub u dołu;
- bluzka (jasna) luźna, szyta konfekcyjnie, łączona z ciemną kloszową spódnicą.

Ubiory męskie (zróżnicowane, w zależności od sposobu spędzania czasu, okazji):

- ubiór wizytowy – długi czarny żakiet o zaokrąglonych lub prostych połach, szara kamizelka, dopinany kołnierzyk, wiązany krawat;
- ubiór całodzienny – prosta marynarka o watowanych ramionach, koszula w kolorowe pasy, spodnie z mankietami;
- ubiór wierzchni – narzutka do pół uda z wyłogami aksamitnymi; później – po 1900 r. – palta o różnym kroju, wełniane lub z sukna.

Dodatki:

- wielkie kapelusze z wysuniętym do przodu rondem, przybrane wstążkami, kwiatami, strusimi piórami;
- parasolki, wachlarze;
- torebki w okuciach (rys. 11.39);
- obuwie damskie – spiczaste na bardzo wysokich obcasach;
- obuwie męskie – lakierowane buty, nakładano na nie płócienne getry;
- kapelusze męskie:
  - cylinder,
  - filcowy, miękki, z opadającym rondem,
  - słomkowy „panama",
  - wełniany kaszkiet (w podróży),
  - miękki z weluru „Borsalino" (przed I wojną światową);
- biżuteria – łączono matowe, zielonkawe złoto z emalią, perłami, kością słoniową.

Tkaniny:

- gaza;
- tiul;
- muślin;
- jedwab;
- aksamit;
- atlas;
- mora;
- wełna tybetańska;
- sukno;
- kaszmir;
- fular;
- woal;
- batyst;
- welur;
- etamina.

Kolory:

- ciemne;
- złamane;
- neutralne;
- perłowe;
- fioletowe;
- zgniłozielone;
- pastele przytłumione;
- rezedowe;
- zielonkawobrązowe;

Ośrodki mody:
- damskiej – Paryż;
- męskiej – Londyn,
- sportowej – Nowy Jork.

- więdnących liści;
- omszałych kamieni;
- liliowe;
- jasnożółte.

Fryzury:

- trzy typy kobiecych uczesań à la Boticielli:
  - lekko falujące włosy, przedzielone pośrodku głowy, zaczesane na uszy, upięte na karku, niski węzeł,
  - fryzury wysokie z fal i swobodnych pukli, podtrzymywane szpilkami, grzebieniami,
  - od 1905 r. formowano włosy w duży, wysunięty pukiel nad czołem.

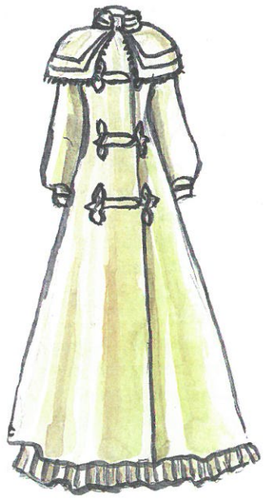
Uroda:

- sylwetka smukła, strzelista;
- talia niewiele większa w obwodzie od szyi.

- Barwne żurnale – „Vogue", „Harper`s Bazar", „Bon ton" i inne.
- Ch. Gibson – amerykański rysownik, dyktator mody fin de siècle.
- Znani projektanci secesyjni wyrobów jubilerskich – Francuz R. Laliqe (czyt. Lalig) i Amerykanin L.C. Tiffany.

11.36. Suknia secesyjna według obrazu J. Mehoffera pt. „Portret żony"

11.37. Księżna Jussupowa w sukni od Wortha według portretu K.P. Stiepianowa (z 1903 r.)



11.38. Suknia secesyjna według modelu z Musée de la mode et du textile

11.39. Torebka w stylu secesyjnym „Deux Serpents" (z 1903 r.) .

Suknia, sukmana – pochodzą od słowa sukno (to zaś od słowa „sukać" – tkać).

Żupan – staropolski ubiór męski, sfałdowany, z tyłu zapinany na haftki, guzy lub szamerowany, ze stojącym kołnierzem i wąskimi rękawami; noszony przez szlachtę do XIX wieku.

Pilśń – gęsty, zbity materiał z włókien wełny lub sierści.

Karmazyn – kolor intensywnie czerwony.

Ubiory polskie od średniowiecza do XVIII wieku

Styl romański X-XII (wpływy zachodnie)

Ubiory kobiece:
- długa **suknia**, podkreślająca figurę, rozszerzona dołem, z rozkloszowanymi rękawami od łokci, odsłaniającymi rękawy sukni spodniej; pas na biodrach, na głowie chusta podwika; młode kobiety zakładały wieńce na rozpuszczone włosy.

• Informacje o ubiorach pochodzą głównie z płaskorzeźb wykonanych na drzwiach katedr w Gnieźnie i Płocku (XII w.).

Ubiory męskie:
- tunika – szata spodnia, rozcinana i nacinana w zęby u dołu;
- **żupan** – szata wierzchnia, sięgająca do kolan, z długimi rękawami lub z wycięciem w ich miejsce; obramowany ornamentem wokół szyi, wzdłuż zapięcia, wokół rękawów, na wysokości pachy; żupan podbijano futrem;
- spodnie obcisłe do kostek; ciżmy o wywiniętych cholewkach ze skóry lub **pilśni** barwionej jaskrawo;
- płaszcz ciężki, spinany na piersiach klamrą.

Dodatki:
- ozdoba ubiorów – pas na biodrach, opadający końcem do kolan;
- czapki pilśniowe z futrem u dołu w kształcie wałka.

Wiek XII-XIV

Ubiory kobiece:
- obcisła suknia, rozkloszowana dołem, silnie dekoltowana, z pasem na biodrach;
- powszechnie stosowano czepce, typu krüseler.

Ubiory męskie:
- koszula płócienna;
- obcisłe spodnie;
- żupan sukienny;
- płaszcz wierzchni;
- płaszcz królewski podbity gronostajami.

Dodatki:
- pasy na biodrach ze skóry i metalu;
- półkolista czapka z tulojką, noszona przez Żydów.

Kolory:
- kolor szlachty – **karmazyn**;
- kolor szlachty ubogiej – szary;
- kolor Żydów – żółty.

Styl gotycki w ubiorze polskim (XV wiek)

Ubiory kobiece:
- suknie obcisłe w talii, z pasem przesuniętym wyżej;
- stanik jako prototyp gorsetu.

Ubiory męskie:
- tabard – polski żupan, luźny płaszcz z rękawami (szuba) lub płaszcz bez rękawów z futrzanym kołnierzem;
- czechczery – obcisłe spodnie.

Dodatki:
- czepiec z wygiętego wałka, zdobiony złotogłowiem, siatką i opadającym na plecy welonikiem – dla kobiet;
- czepiec z barwnym wierzchem lub zawój o wschodnim typie – dla mężczyzn.

Renesans (XVI wiek)

Ubiory kobiece (dworskie):
- koszula (giezło) obszyta koronkami, z podniesionym wysoko stanem, bufiastymi, rozcinanymi rękawami, ukazującymi rękawy batystowej koszuli.

• Wpływ królowej Bony na polską modę kobiecą XVI w.

Ubiory męskie:
- kaftan (wams) szkachecko-magnacki;
- krótki płaszcz wierzchni z rozciętymi rękawami;
- długi płaszcz z dekoracyjnymi rozcinanymi rękawami (prototyp ubioru polskiego), spinany pod szyją, z szerokim kołnierzem i rzędami szamerowanych pętlic z guzami;
- tabard (prototyp polskiego żupana) – szata spodnia pod szubą.

Do Polski sprowadzano:
- atłas, muślin – z Turcji i Persji;
- aksamit – z Włoch;
- sukno – z Holandii;
- wełnę, bawełnę – z Anglii;
- dodatki, biżuterię, kosmetyki – z Francji.

Dodatki:
- nakrycia głowy:
  - czepiec i chusta wokół policzków i pod brodą z cienkiej tkaniny – dla kobiet;
  - czepki futrzane z piórami o różnych formach – dla mężczyzn;
- paski odlewane ze srebra, podkreślające linię stanu – dla kobiet;
- klejnoty i złote łańcuchy.

Kolor mężczyzn
- karmazyn.

Barok (XVII wiek) – ukształtowanie się narodowego ubioru szlachcica polskiego

Ubiór męski:
- żupan (szata spodnia) – przyjął się dla wszystkich stanów; szyty z atłasu lub jedwabiu w odcieniach czerwieni: szkarłatny, karmazyn, ciemnoróżowy, brzoskwiniowy;

- delia, ferezja – szata wierzchnia zapinana na guzy i zdobiona **szamerunkiem**, wykończona kołnierzem, podbita futrem;
- **kontusz** (rozpowszechniony po wojnach tureckich) – szata wierzchnia, nakładana na żupan, podbita futrem, szyta z aksamitu, sukna, falandyszu; opasywano ją zdobnym pasem z brokatu (np. **pasem słuckim**), rozcinano rękawy, ukazując spodnie rękawy żupana.

Ukształtowanie się stroju polskiego szlachcica (koniec XVI wieku):
- orientalizacja w kroju i kolorystyce ubioru;
- stałe noszenie broni siecznej;
- bogactwo przybrań i futer;
- strzyżenie włosów wysoko (efekt fryzury-czuba, sterczącej „na jeża").

Dodatki:
- obuwie – trzewiki i półbuty z jasnego **kurdybanu**;
- paradna szabla – karabela;
- czapki futrzan – kołpaki, kuczmy zdobione futrem z rysia, sobola.

Uroda:
- podgolona czupryna;
- wielkie „sumiaste" wąsy.

Ubiory kobiece:
- koronkowa koszula (giezło);
- spódnica spodnia wełniana lub atłasowa;
- suknia wierzchnia z atłasu lub brokatu, o motywach kwiatowych na kontrastowym tle; fałdy sukni kończyły się trenem;
- stanik (jupka) nakładany na suknię, dopasowany, sięgający do kolan, o wąskich rękawach wykończonych trzema pasmami koronek; rozchylony na piersiach ukazywał głęboki dekolt.

• Maria Ludwika d`Arkien – żona Jana III Sobieskiego, z pochodzenia Francuzka.

Fryzury:
- pionowy układ fryzury skomponowany na czepcu typu Fontages.

Ubiory kobiece podlegały silnym zmianom i wpływom. Od połowy XVIII wieku utrwaliła się moda francuska, propagowana przez królową Marię Ludwikę.

Rokoko w ubiorze polskim (XVIII wiek)

Sarmacki strój polski w czasach saskich

Ubiory kobiece (rys. 11.40a):
- suknia damska ze stanikiem wkładanym na fiszbinowy gorset, uwydatniający figurę;
- kontusik – zimowy ubiór podszyty futrem, z długim wiszącym rękawem (cecha narodowego stylu polskiego).

Ubiór męski (rys. 11.40a,b):
- żupan szlachecki krótszy, odsłaniający spodnie, z niskim kołnierzem, w ciemnych odcieniach zgaszonej czerni, używany głównie jako odzież domowa;

• Czasy saskie (1696-1796) – August II Mocny, August III.

- kontusz, noszony w celach reprezentacyjnych w nowym kształcie – rozcięte rękawy, tzw. wyloty, zakładane na plecy; wprowadzono kontusze jedwabne i z wielbłądziego sukna;
- okrycia wierzchnie – wilczury, opończe z kapturami.

Dodatki:
- pasy tkane jedwabiem i złotem pochodzenia perskiego, tureckiego, chińskiego – ozdoba szlacheckich ubiorów;
- obuwie z **safianu** lub kurdybanu, z wysoką cholewą;
- nakrycia głowy:
  - kołpak z barankowym otokiem,
  - konfederatka.

Dodatki:
- aksamitne kołpaczki – nakrycie głowy zimowe z sobolową opuszką;
- obuwie – trzewiki zamszowe lub atłasowe;
- wachlarz;
- irchowe rękawiczki.

Fryzury:
- z trefionych, pudrowanych włosów, łączone z wysokimi czepkami płóciennymi; na to zakładano maleńki **kornecik**.

Szamerunek – obszycie galonem, sznurem, taśmą dla ozdoby.

Kontusz – tur. suknia; köntös – węg. suknia.

Kurdyban – koźla skóra.

Pasy słuckie – wytwarzane w manufakturach w Słucku brokatowe pasy, przetykane złotą i srebrną nitką.

Safian – rodzaj miękkiej skóry.

Kornet – dawniej damskie nakrycie głowy o bardzo różnych kształtach; nakrycie głowy sióstr zakonnych w formie dużego nakrochmalonego czepca.

11.40. Stroje szlachty polskiej: a) stroje domowe (żupan i suknia domowa), b) kontusze w kolorach województw

Kałamajka – pas wełniany w paski.

Strój szlachecki w czasach stanisławowskich

Ubiór męski:

- żupan zapinany często na haftki, a nie na guzy (żupan domowy przepasywano **kałamajką**); wyłożony kołnierz koszuli spinano klejnotem;

> • Czasy stanisławowskie (1764-1795) – źródło wiedzy o ubiorze: rysunki Norblina na dworze ks. Czartoryskich, porcelanowe figurki.

- kontusz – miał wąski kołnierz, sięgający do piersi; w ostatnim ćwierćwieczu XVIII wieku ustalono kolory kontusza, inne dla każdego województwa, np. w sieradzkiem – kolor karmazynowy.

Dodatki:

- ozdoby stroju szlacheckiego – pas dwustronny, tkany jedwabiem, złotymi i srebrnymi metalowymi nićmi, zakończony ornamentem roślinnym i złotymi frędzlami.

> • Pasy polskie wytwarzane w pasiarniach założonych przez Radziwiłłów w Nieświeżu, Słucku (1750 r.) oraz innych: w Krakowie, Kobyłkach, Grodnie, Gdańsku, Korcu.

Ubiór dworski (moda francuska)

Ubiory męskie:

- frak aksamitny lub sukienny;
- spodnie do kolan;
- długa kamizelka o głębokim wycięciu lamowana i haftowana;
- jedwabne białe pończochy;
- okrycie wierzchnie, zwane czamarą, z charakterystycznym kołnierzem – nowość przyjęta zwłaszcza wśród mieszczaństwa.

Dodatki:

- trzewiki ze sprzączkami.

Fryzury:

- fryzura perukowa ułożona w rurkowate loki przy skroniach.

Ubiory kobiece:

- suknia francuska oparta na koszykowej „rogówce";
- suknia polska (robe polonaise) z krótszymi niż we Francji stanikami;
- suknia ze sznurowanym stanikiem kamizelkowym i falbaniastą spódnicą z tzw. robronami, kolistymi u dołu;
- płaszcz ciepły z futrem – salopa.

Fryzury:

- tupet – (polska nazwa francuskiego uczesania tapé); fryzury ozdabiano perłami.

Test sprawdzający

I. Podkreśl właściwą odpowiedź

1. Zabytki starożytnego Egiptu, to:
   a) piramidy, sfinks, świątynie;
   b) pałace – wieże (zikkuraty);
   c) wazy malowane w sceny rodzajowe.
2. Suknia damska w starożytnym Egipcie, to:
   a) krynolina z otwartym stanikiem;
   b) kalasiris – wąska suknia na szelkach;
   c) vertugade – suknia ujęta w obręcz.
3. Materiały stosowane najczęściej w starożytnym Egipcie, to:
   a) len;
   b) jedwab;
   c) bawełna.
4. Wygląd ubioru starożytnej Grecji, to:
   a) szata z odwiniętego na zewnątrz od góry płata tkaniny, którym owijano postać, pozostawiając rozcięcie z boku; fryzura – niski kok na karku;
   b) owinięta wokół ciała kosmata tkanina oraz usztywniony na biodrach fartuch.
5. Wygląd ubioru męskiego w starożytnym Rzymie, to:
   a) fałdowana tunika z rękawami, wynikającymi z obfitości materiału;
   b) chusta biodrowa wiązana w węzeł;
   c) toga – kilkumetrowy płat wełnianej materii.
6. Kolorystyka odzieży kreteńskiej:
   a) purpura, złoto, kremowy, biały, szary, szarobrązowy;
   b) biel;
   c) czerwony, biały, granatowy, żółty, błękitny.
7. Na ubiór bizantyjskiej cesarzowej składały się:
   a) suknia złożona z otwartego stanika, spódnica z naszytymi falbanami;
   b) tunika z długimi rękawami, dalmatynka z naszyciem bort, jedwabny czepiec naszyty perłami;
   c) szata podtrzymywana listwą na ramieniu, naszyjnik w kształcie kołnierza, peruka.
8. Do stylów średniowiecza zalicza się:
   a) gotycki, romański;
   b) barokowy, empire;
   c) secesyjny, rokokowy.
9. Na strój męski mi-parti składa się:
   a) skrócona tunika, rozszerzona klinami;
   b) strój w asymetrycznie ułożonych barwach herbowych;
   c) kolczuga – odzież wojenna.
10. Na damski strój gotycki z XV wieku składa się:
    a) suknia lekko dopasowana, rozszerzona klinami, rękawy rozkloszowane od łokcia, zawój na głowie;
    b) tunika i ciężka szata wierzchnia – rodzaj płaszcza przytrzymywanego listwa i klamrami;
    c) dwuwarstwowa suknia z podwyższoną talią, z dekoltem i z trenem z tyłu oraz wysoki czepiec na głowie.
11. Renesans hiszpański w ubiorze damskim reprezentuje strój:
    a) suknia usztywniona listwami na piersiach, z wysoką kryzą pod brodą; w kolorach czerni, szarości, śliwki;
    b) suknia odcinana w talii, nacinany stanik i rękawy, dekolt karo; w kolorach nasyconych – czerwień wina, zieleń;
    c) suknia z potężnymi rękawami, dużym dekoltem.
12. Formy wczesnobarokowej odzieży męskiej, to:
    a) strój muszkietera – szarawary, kaftan z baskiną, haftowany kołnierz (lub kryza) i mankiety, kapelusz o szerokim rondzie z piórem, loki;
    b) kaftan i spodnie (wpuszczone w wysokie buty) zdobione licznymi kokardami, wstążkami, ornamentami; na głowie peruki z długich loków;
    c) surdut, długie, wąskie spodnie wpuszczone w wysokie buty; na głowie cylinder.
13. Balowa suknia Marii Antoniny z XVIII wieku, to:
    a) krótka suknia z draperią na małej rogówce;
    b) suknia à la polonaise, nieodcinana w talii;
    c) długa suknia, krynolina na ogromnej rogówce.
14. Styl empire, to:
    a) styl lekki, swobodny, nawiązujący do kształtów muszli;
    b) styl cesarstwa, oficjalny, ciężki;
    c) styl bogaty, dekoracyjny, o ciężkich, złotych zdobieniach.
15. Style XIX wieku, to:
    a) empire, biedermeier, krynolina, turniura, secesja;
    b) barok, rokoko, styl rewolucji francuskiej;
    c) eklektyzm, styl angielski.
16. Charakterystyczne dla sukni w stylu empire są:
    a) krynolina na "stalówce" i stanik wykończony bertą;
    b) linia z podwyższoną talią; rękaw z haftką, dekolt wykończony kryzą;
    c) draperia w tyle.
17. Gorset, nadający figurze linię S z obniżonym biustem, łączy się ze stylem:
    a) barokowym;
    b) rokokowym;
    c) secesyjnym.

II. Uszereguj według kolejności występowania

1. a) gorset,
   b) krynolina,
   c) szmizjerka,
   d) melonik.
2. a) palla,
   b) kalasiris,
   c) tunika bizantyjska,
   d) peplos.

3. a) barok,
   b) renesans,
   c) gotyk,
   d) styl romański.

4. a) krynolina XVIII wieczna,
   b) kapelusz-budka,
   c) turniura,
   d) gorset secesyjny.

III. Uzupełnij

1. Peruki z pasmem skręconej wełny, nakładane na przystrzyżone włosy, noszono w ....
2. W starożytnej Krecie kobiety nosiły włosy uczesane w ....
3. Chlamida, chlejna, himation, chiton to ubiory starożytnej ..... .
4. Uczesanie z silnie skręconych loczków uzyskiwano w Rzymie przy użyciu ..... .
5. Wysoko ogolone czoło, cienkie łuki brwiowe, twarz dziecinna, to uroda modna w okresie ..... (..... wiek).
6. Gotycki czepiec w kształcie stożka, z welonem, nazywał się ..... .
7. Lekkie obuwie drewniane, modne w renesansie włoskim, to ..... .
8. Suknia hiszpańskiego renesansu, oparta na konstrukcji ....., to spódnica w kształcie dzwonu, z wiklinowymi obręczami lub małymi wałkami.
9. Czepek damski – falbanki zamocowane na drucianym rusztowaniu à la Fantanges stosowano we Francji w ..... wieku (okres .....).
10. Kaftan z rozkloszowanym fałdami od pasa, z obcisłymi rękawami zdobionymi haftem, dekorowany galonami oraz koronkowy żabot noszono we Francji za panowania króla ..... .
11. Suknię koszulkę z podwyższoną talią i dużym dekoltem, z końca XVIII wieku wylansowała we Francji pani ..... .
12. Sztuka mieszczańska, pastelowa kolorystyka mebli, delikatne motywy kwiatowe to styl ....., w XIX wieku.
13. Typowe stroje szlachty polskiej od XVII wieku to ....., ..., ...
14. Rękawy „wyloty" to charakterystyczny element rękawa w ..... .
15. Kolory kontusza, inne dla każdego województwa, ustalono w ....wieku.

ZESPÓŁ SZKÓŁ ODZIEŻOWYCH BIBLIOTEKA