UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Adéla Rozehnalová

Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání

Cesta k osvobození

Olomouc 2019 vedoucí práce: PaedDr. Taťána Šteiglová, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem danou práci vypracovala samostatně za použití pouze relevantních, níže uvedených zdrojů.

V Olomouci dne 23. 4. 2019 Adéla Rozehnalová

Poděkování

V prvé řadě patří velké díky mojí rodině, především mamce, tátovi a bráchovi Vojtovi, kteří mě v práci plně podporovali, ve kritických chvílích podrželi nad vodou, objektivně posuzovali jak části teoretické, tak praktické a zodpovědně pořizovali obrazovou dokumentaci ve chvílích, kdy jsem měla plné ruce práce. Mamce také děkuji za její trpělivost při okupování kuchyně, kterou jsem při tvorbě praktické práce využívala jako tvůrčí prostor.

Dále bych ráda poděkovala svým blízkým přátelům Zuzce, Lucce, Aničce, Nelči a Tomášovi, ale i dalším, se kterými jsem mohla o práci objektivně diskutovat, ale také se vzájemně uklidňovat a díky tomu vytrvat a dotáhnout vše do zdárného konce.

Největší poděkování patří mé vedoucí práce PaedDr. Taťáně Šteiglové, Ph.D., která si mě vzala pod svá křídla a zodpovědně moji práci usměrňovala tím správným směrem až sem.

Na závěr bych také ráda poděkovala všem, v jejichž okolí jsem se poslední měsíce pohybovala, že vystáli moje nestálé nálady a trpělivě mi naslouchali.

Obsah

1. Úvod ... 5
2. Teoretická část ... 6
2.1. Postižení ... 6
2.1.1. Tělesné postižení ... 7
2.1.2. Význam pojmu tělesné postižení ... 7
2.1.3. Příčiny tělesného postižení ... 8
2.2. Noha a její funkce ... 8
2.2.1. Pes equinovarus congenitus ... 8
2.3. Identita, osobnost a individualizace ... 10
2.3.1. Identita člověka s viditelným fyzickým postižením ... 10
2.3.2. Predispozice vývoje identity jedince s fyzickou nedokonalostí ... 10
2.4. Trauma a jeho vyrovnání se s ním ... 11
2.5. Umělecký náhled na problematiku zranění, postižení a nemoci ... 13
2.5.1. Vymezení pojmu umění ... 13
2.5.2. Užité umění a volné umění ... 13
2.5.3. Textilní umění ... 14
2.5.4. Lausanne ... 14
2.5.5. Postavení textilního umění v současnosti ... 19
2.5.6. Umělci pracující s tématem těla, postavy a identity ... 19
2.5.7. Zranění a nemoc jako impuls k tvorbě ... 26
3. Praktická část ... 30
3.1. Volba tématu ... 30
3.2. Kontext a osobní přiblížení diagnózy ... 31
3.3. Myšlenka ... 31
3.4. Postup práce ... 32
3.4.1. Postup výroby jednoho odlitku ... 37
3.5. Popis finálního díla ... 43
4. Závěr ... 56
5. Seznam obrázků ... 57
6. Seznam použité literatury ... 59
6.1. Tištěné zdroje ... 59
6.2. Online zdroje ... 60
6.3. Zdroje obrazových příloh ... 61

1. Úvod

Následující bakalářská práce s názvem *Cesta k osvobození* se zabývá tématem vrozeného viditelného postižení nohou a následného vypořádávání se s ním. Téma jsem si zvolila z osobního důvodu, sama jsem se s daným postižením narodila a skrze tuto práci bych ráda sdílela a vysvětlila, jak jsem své postižení v průběhu let vnímala a jak jej vnímám nyní. Mým cílem je především vyjádřit sebe sama a také divákům přiblížit danou problematiku.

Práce je koncipována tak, aby v teoretické části podchytila problematiku fyzického viditelného postižení a jeho zpracování ve světě umění (a také témat souvisejících). Praktická práce pak tuto problematiku přenese do osobní roviny a představuje výtvarné řešení mé osobní výpovědi ve výtvarné instalaci souboru objektů.

V rámci zvoleného tématu je nutné jej poskytnout z více úhlů pohledu. Proto se teoretická část zabývá tématem jak ze zdravotního fyzického i psychického hlediska, tak z hlediska uměleckého. Několik kapitol se zabývá proměnou chápání textilní tvorby a jejího postavení ve světě umění. Inspirační zdroje a blízkost s tématem jsou nalézány jak u textilních, tak u netextilních umělců. Praktická část se skládá ze samotného uměleckého díla a doprovodného textu.

Práce je vypracována na katedře výtvarné výchovy, a proto je stěžejní především praktická část práce a její dokumentace. Teoretická část práce je pouze doprovodem k části praktické. I přesto jsem teoretické části věnovala více prostoru, protože věřím, že pro správné porozumění praktické části je nutné znát kontext, který teoretická část poskytuje.

2. Teoretická část

2.1. Postižení

Pro správné pochopení termínu postižení je podstatné nejprve stanovit definice pojmu zdraví, neboť definice postižení jako takového se právě o tento termín opírá a velmi úzce s ním souvisí. Například Krhutová ve své publikaci *Autonomie v kontextu zdravotního postižení* z roku 2013 začíná první kapitolu své knihy větou: *„Lidé, kteří jsou v důsledku jiné **zdravotní kondice**, než je považována za normální či obvyklou, jsou zvykově nazýváni lidmi se **zdravotním postižením**"* (Krhutová, 2013, s. 19). Je zřejmé, že pro správné pochopení termínu postižení je stejně důležité pochopit i termín zdraví. Bez něj lze termín postižení definovat patřičně hůře, neboť by nebylo možné jej vhodně srovnávat.

Definici zdraví nejvýstižněji definuje WHO neboli Světová zdravotnická organizace, která říká, že *„zdraví je stav plné tělesné, duševní a sociální pohody a nikoli jen jako nepřítomnost nemoci či vady"* (WHO, 1946, z anglického originálu). Přestože je tato definice stará již přes 70 let, je stále platná a zůstává nepozměněna. Zdravý jedinec je tedy nejen schopný vykonávat bez obtíží veškeré životní úkony a potřeby, ale také se rozvíjet v oblasti osobnostní a sociální (Pistrichová, 2018, s.13).

Samotná definice a chápání termínu postižení se různí, a to nejen v rámci jednoho státu, ale v celosvětovém měřítku. Krhutová mluví o lidech s postižením jako o *„lidech s jinou než v určitém věku očekávanou zdravotní kondici, kteří využívají pro své fungování standardní i alternativní způsoby výkonu aktivit a zapojování se do životních situací"* (Krhutová, 2013, s. 23). Pistrichová (2018, s.14) ve své práci zase zmiňuje Libora Novosada z roku 2006, který zase postižení porovnává se stavem nemoci a tvrdí, že se tyto dva stavy liší tím, že postižení není na rozdíl od nemoci možné se zcela zbavit, ale stejně jako nemoc je to stav trvalý nebo dlouhotrvající. Světová zdravotnická organizace (WHO) jej pak dle překladu Novosada (2006) pokládá za *„částečné nebo úplné omezení schopnosti vykonávat některou činnost či více činností, které je způsobeno poruchou či dysfunkcí orgánu"* (Pistrichová, 2018, s. 14; WHO, 1946).

Z výše uvedených definic je viditelné, že je na postižení v obecném slova smyslu nahlíženo velmi různorodě. Všechny se ale shodují v tom, že postižení popisují jako stav, který se určitým způsobem odchyluje od stavu zdraví, a který je v jednom či více směrech v určité míře omezující. Dále se vyznačuje svým dlouhodobým či permanentním trváním, často nezvratného charakteru.

2.1.1. Tělesné postižení

Lidský jedinec je náchylný k mnoha druhům imperfekce. Málokterý, jestli vůbec některý jedinec, je kompletně zdravý. Na většině případech nelze poznat, zda je jedinec plně zdravý, nebo alespoň s jakou nemocí či handicapem se potýká. Tělesné postižení ale ovlivňuje možnosti pohybu jedince, protože fyzicky znehodnocují jednu nebo více částí lidského těla, jejichž primární funkcí je právě určitý druh pohybu. Člověk se ve vyšší či nižší míře má potřebu pohybovat každý den. Nedostatky v této oblasti bývají tedy mnohdy velmi nápadné a jsou v důsledku toho narušeny sociální role, které jedinec zastává (Šamalová, 2008, s. 7). Ne všechna tělesná postižení jsou ale patrná na první pohled. Záleží na míře, rozsahu i druhu postižení. Vítková (1999) definuje termín tělesného postižení jako *„přetrvávající nebo trvalé nápadnosti v pohybových schopnostech se stálým nebo značným vlivem na kognitivní, emocionální a sociální výkony"* (Vítková, 1999, s. 28).

2.1.2. Význam pojmu tělesné postižení

Vzhledem k různému chápání termínu a jeho širokému užívání je podstatné stanovit, co si pod jeho užíváním vůbec představit. Vítková (1999, s. 13-14) jej vymezuje pojmy **vada**, **omezení** a **postižení**. Vadu definuje jako poškození pohybového či nosného aparátu či jiných orgánových soustav, také deformace nebo vážné viditelné postižení. Omezení chápe jako výrazné snížení výkonu pohybu oproti zdravým jedincům. Postižení pak vidí jako trvalý stav, který ovlivňuje sociální interakce odpovídající věku a okolí jedince, a dále také kognitivní a emocionální stránku jedince.

Kategorizace tělesných vad je velmi různorodá, neboť je možné na ně nahlížet z rozličných úhlů pohledu. Například Vítková (1998, s. 20) ve své publikaci *Paradigma somatopedie* zmiňuje Lili Monatovou (1990, 1994), která tělesná postižení rozděluje do dvou kategorií, a to na postižení **vrozená** a **získaná**. Renotiérová (2002, s. 30-34) toto dělení dále větví, a vrozená postižení dělí dále na **centrální a periferní obrny, vady lebky a páteře** a **vady končetin a růstové odchylky**. Získaná postižení pak na získané **deformace**, **tělesná postižení po úraze** a **tělesná postižení po nemoci**. Je zajímavé, jak Renotiérová pojmenovává vrozená postižení „vady", tedy poškození nosného či pohybového aparátu (Vítková, 1998, s. 11), a získaným postižením pojmenování zanechá. Vítková (1998, s. 11) jej totiž popisuje jako trvalý stav ovlivňující vnímání jedince jak se

sociologické, tak i z emocionální stránky, zdůrazňuje tedy hledisko změny nahlížení na jedince poté, co se z něj stal jedinec s postižením.

2.1.3. Příčiny tělesného postižení

Příčiny vzniku tělesného postižení se různí, podle Vítkové (1998, s. 19) jsou jejich příčinou vnitřní faktory a vnější vlivy různého druhu. Tyto vlivy a faktory podněcují vznik pohybového postižení, v případě získaného postižení nejčastěji na základě dědičnosti, nemoci nebo úrazu. Příčinou vrozeného postižení bývají komplikace či odchylky v průběhu těhotenství a porodu. Poškozenou oblastí je většinou pohybový nebo nosný aparát, tedy kosterní, svalová a cévní soustava, ale také poškození některého z orgánů, například mozku a nervů, jedná-li se například o dětskou mozkovou obrnu (Vítková, 1999, s. 28).

2.2. Noha a její funkce

Častým centrem tělesného postižení je právě pohybový aparát sestávající z kostry, kloubů a příčně pruhovaného svalstva, které je možno vědomě ovládat. Zásadní funkci mají tedy končetiny. Není však podmínkou, že aparát musí být postižený v celoplošném měřítku. Postiženou oblastí mohou být i pouze některé končetiny nebo jejich část.

Právě noha je velmi podstatnou součástí pohybového aparátu. Plní totiž vícero funkcí. Zajišťuje základní kontakt těla s okolím, čímž funguje jako prostředník mezi centrální nervovou soustavou a vnějším prostředím. Podstatou nohy je tedy zajištění správného stoje a pohybu v prostoru. O stavu nohy a správném vykonávání jejích funkcí vypovídá především její tvar a postavení. I sebemenší odchylka od jejího zdravého vývoje může způsobit nesprávné držení těla, horší stabilitu nebo bolesti (Diagnostika funkce nohy v denní praxi, 2012, s. 177).

2.2.1. Pes equinovarus congenitus

Pes equinovarus congenitus neboli vrozená koňská noha vtočená je nejčastější vrozená vada pohybového aparátu. Centrem deformity je vadné postavení hlavice hlezenní kosti, které ovlivňuje i postavení okolních kloubů a kostí. Podíl na příčině má pravděpodobně genetika, nesprávné látky kontaminující plod v prenatálním období nebo vadná poloha

plodu v děloze. Dnes se jako nejpravděpodobnější příčina udává porucha růstu hlezenní kosti mezi čtvrtým až sedmým týdnem těhotenství. Vadu je možné v prvních týdnech až měsících po narození lépe léčit, protože klouby a vazy jsou ještě flexibilní. Postupem času se však zpevní a vada je napravitelná jen s obtížemi (www.fyzioklinika.cz).

2.3. Identita, osobnost a individualizace

Lidský jedinec je od svého narození neustále ovlivňován svým okolím. Na základě zkušeností, které každý den zažívá a se kterými se potýká se tak utváří jeho osobnost, kde pojmem *osobnost* se rozumí souhrn psychických a emocionálních stavů člověka, které v konkrétní chvíli pociťuje. Člověk utváří osobnost neustále. Utváření osobnosti lze v tomto kontextu považovat za ekvivalent budování vlastní identity. *Identita* je uvědomování a prožívání si toho, čím člověk je jako jedinec nebo jako součást společnosti (Hrubý, 2006, s. 2), z latiny lze termín volně přeložit jako *totožnost* jedince (Pistrichová, 2018, s. 24). Veškeré situace, do kterých se jedinec dostává, jej tedy neustále utvářejí a usměrňují jeho identitu, a tedy i osobnost. Oba termíny, osobnost i identita, jsou každému jedinci vlastní, a přesto je jejich budování a výsledná podoba velmi individuální a jedinečná.

Vytváření identity lze vnímat i jako proces individualizace jedince, která probíhá především v období dospívání. V tomto období si jedinec začíná výrazně uvědomovat svoje já, protože poprvé pociťuje nutkání být součástí svého sociálního okolí, a tudíž je přirozeně vedený ke zkoušení mnoha odlišných sociálních rolí a prostředí. Díky tomu si uvědomuje svoje já, také roli, jakou chce ve společnosti zastávat a postupně i nutnost být její součástí (Mercadal, 2017, přeloženo z anglického originálu).

2.3.1. Identita člověka s viditelným fyzickým postižením

Společnost reaguje na odlišnosti obecně změnami v chování. V případě člověka trpícím jakýmkoliv viditelným typem postižení je vůči němu zřetelná určitá změna v komunikaci společnosti. Kromě socializačního aspektu – změnu sociálních rolí, které viditelné postižení přináší, přináší odlišné nahlížení na jedince markantní změny i v oblasti osobní. (Goffman, 2003, s. 44).

Vágnerová (1993, s. 33-34) potvrzuje, že vývoj identity jedince ovlivňuje více faktorů, konkrétně čtyři. Těmi je faktor biologický a sociální, dále vlastní činnost a čas.

2.3.2. Predispozice vývoje identity jedince s fyzickou nedokonalostí

Biologicky je jedinec předurčen k určitým psychickým jevům, které se demonstrují skrze nervovou soustavu. Jsou zde tedy například zakotveny některé z vlastností určující povahu, temperament jedince. S tím souvisí i genetická výbava, jejíž vlivem může mít

jedinec predispozice k určitým dušením nemocem nebo míře inteligence. Roli hraje samozřejmě i fyzický vzhled. Přitažlivost nebo odpudivost je totiž zásadní zejména v sociální rovině (Vágnerová, 2003, s. 33). Lidský jedinec má přirozeně potřebu pohybovat se a komunikovat se svým okolím a socializovat se. Jestliže je ale na první pohled vidět jeho odlišnost, je pro něj socializace mnohdy až výzvou. V mladším věku se může setkat s posměchem a šikanou, později spíše s odtažitým přístupem ostatních.

Sociální vztahy, zejména vztahy rodinné, jsou pro psychický vývoj velmi podstatné. Svým přístupem ovlivňuje a formuje osobnost jedince, která je nejpružnější právě v období dětství a dospívání. Rodina by jedinci měla ideálně poskytnout zázemí a pomoci mu se s nedokonalostí vyrovnat (Vágnerová, 2003, s. 33).

Čas a vlastní činnost jedince začínají mít markantnější vliv na vyvíjející se identitu jedince, až když je schopný si více uvědomovat výsledky svého jednání. Na základě svých zkušeností z minulosti může ovlivňovat své reakce v budoucnu a stanovit si reálné životní cíle. Zároveň si začíná více uvědomovat sám sebe, jeho roli ve společnosti a jak společnost jeho osobu a nedokonalost vnímá a přistupuje k ní (Vágnerová, 2003, s. 33-34).

2.4. Trauma a jeho vyrovnání se s ním

Jak je již zmíněno výše, nahlížení společnosti na postižení a odlišnosti bývá obecně negativního rázu. Podle Vágnerové (1993, s. 11-14) postižení jedince od společnosti odděluje, izoluje, což vede ke snížení jeho sebevědomí a vyšší míře stresu a strachu. Lidé mají tendence vnímat odlišnosti stereotypně, tedy zaujmout ustálený názor, který se ve společnosti vyskytuje. Postižený jedinec má potom tendence názory společnosti vůči svému stavu přejímat, což může způsobit změnu ve vývoji jeho identity a dlouhodobé psychické trauma.

Jestliže se jedinec s postižením narodí, je v určité výhodě před jedinci, kteří se postiženými stanou později. Nezná jiný stav než ten, se kterým se narodil. S podpůrným přístupem rodiny si ani nemusí připadat nějak odlišný. První uvědomění, že se od ostatních odlišuje, přichází až ve chvíli, kdy přichází do kontaktu s širší společností (Vítková, 1999, s. 16), tedy většinou s nástupem so školky, případně do školy. Až v odrazu chování lidí nezvyklých na jeho stav si postižený jedinec začíná uvědomovat svoji odlišnost, což s sebou přináší i pocit méněcennosti a nejistoty v sebe sama i ve své činy, což může

postiženého jedince dlouhodobě až celoživotně poznamenat a narušit jeho duševní rovnováhu.

Způsob obrany na negativní reakce okolního prostředí na fyzický vzhled jedince se podle Vágnerové (1993, s. 34) neodvíjí od typu postižení, ale od samotného faktu, že je na něj vyvíjen tlak, se kterým se chce vyrovnat. Jestliže je jedinec do takovýchto situací uváděn často, může to vést k negativním důsledkům při utváření jeho osobnosti. Možností reakce se u jednoho jedince vždy mísí více, jelikož má k některým vrozené predispozice a některým je naučen svým okolím či jeho reakcemi na jeho postižení.

Výrazným projevem obrany je agresivní chování. To nemusí být přímo fyzické, ale častěji se projevuje spíše slovním napadáním, urážkami či projevy ironie. Zejména u dětí je častá snaha o získání pozornosti, a to sabotáží nebo naopak naschvály. Častým projevem agresivního přístupu agresivní obrany je také tendence hledat viníka vlastní situace, tedy někoho, kdo je za jeho stav zodpovědný (Vágnerová, 1993, s. 35-36).

Jedinec se ale nemusí bránit nutně agresivně. Opačným způsobem je určitý typ úniku. Často dochází k izolaci, kdy se jedinec uzavře sám do sebe a ztratí zájem o kontakt s okolním světem, který mu ubližuje. Vyskytují se také tendence přímého úniku, jako je například záškoláctví, nebo užívání návykových látek. Oproti takovýmto přímočarým technikám stojí ale i například technika potlačení, kdy si jedinec nepřipouští své postižení, nebo technika racionalizace, tedy odůvodňování si nedostatků či neúspěchů rozumově. Zdůvodnění se ale často zdají racionální pouze postiženému, ve skutečnosti mohou být i dost iracionální (Vágnerová, 1993, s. 36-37).

2.5. Umělecký náhled na problematiku zranění, postižení a nemoci

2.5.1. Vymezení pojmu umění

Umění je disciplína provázející lidstvo téměř od jeho počátků. Je to ale pojem mnoha tváří a významů, které se v závislosti na čase a kultuře často proměňovaly a stále proměňují. Především v průběhu dvacátého století dostalo umění mnoho nových rozměrů a definovat jej se najednou stává stále obtížnější, neboť hranice toho, co je za umění považováno, už téměř vymizely.

Existuje mnoho dělení tohoto pojmu pro jeho lepší vymezení, ale jeden z předních českých estetiků, Jaroslav Volek, říká, že je možné umění definovat v celé jeho obecnosti. Je jen nutné rozlišit jasné jádro od nejasných hranic. *„Jádrem pojmu umění jsou právě takové výtvory lidské činnosti, které jsou v podstatě od svého počátku celkem bez výkyvů pokládány za umění a umělecky též v praxi působí* (Kulka, 2008, s. 16).*“* Co je tedy považováno za ono „jádro“, které Kulkova publikace psychologie umění (2008, s. 16) popisuje? Sám ve své publikaci na výrok Jaroslava Volka navazuje vlastním výrokem, že umění je *„prostředkem zobrazování zážitků v esteticky uspořádaných tvarech“* (Kulka, 2008, s. 17), přičemž zdůvodňuje, že jestliže má být cokoliv považováno za umění, musí splňovat podmínky **sebevyjádření**, tedy vyjadřovat názor, myšlenku či emoci, dále **zobrazení** – být uchopitelné smysly, a nakonec **esteticky působivého uspořádání**. Všechny tyto podmínky musí být přítomny, má-li být dílo prohlášeno za umění.

2.5.2. Užité umění a volné umění

Snad nejpoužívanějším vymezením jednotlivých druhů umění je jeho rozdělení podle formy projevu, tedy na umění hudební, výtvarné, literární či filmové. Při zaměření na výtvarné umění je poměrně racionální rozlišovat jej na umění **volné** a **užité**, přestože se nemusí nutně vztahovat k tomuto oboru. Liší se především v jejich funkci a účelu. Volné umění vyjadřuje primárně umělcovy představy, ideje a pocity, a tím je reflektuje. Primární je především funkce estetická. V případě užitého umění jde spíše o praktičnost, estetická funkce je zde odsunuta více do pozadí, ne však popřena. Volné umění má na rozdíl od užitého s divákem komunikovat, něco mu sdělovat, předávat. Na užité umění je nahlíženo spíše z praktického hlediska a funkce komunikativní mu chybí (Kulka, 2008, s. 19).

2.5.3. Textilní umění

Podle Kulky (2008, s. 16) je textilní umění „zvláštní oblast“, přesto jej zařazuje do kategorie užitého umění. Charakteristiky užitého a volného umění jsou v práci Lucie Krouhlové (2008, s. 12) stručně popsány tak, že volné umění má pouze dekorativní funkci a užité umění má navíc praktický rozměr. Kroulová (2008, s. 12-13) ale poznamenává, že textilní umění nemusí striktně spadat pouze do jednoho z těchto odvětví. Se současným širokým chápáním termínů z oblasti umění je poměrně náročné vybavit si dílo, které nepřesahuje svoje primární odvětví. Samozřejmě, že díla spadající čistě do odvětví užitého umění nebo naopak volného umění existují, ale prolínání do více oblastí je pro dílo nejen častější, ale mnohdy i prospěšnější a méně svazující.

2.5.4. Lausanne

Významným místem pro textilní umění se stalo v 60. letech 20. století švýcarské město Lausanne, kde se po dobu 33 let pravidelně konala bienále zaměřující se na textilní umění. Tato kapitola je podstatná především proto, že právě na bienále došlo k obrovskému posunu textilního umění, jeho vnímání a způsobu zobrazování. Vhledem k podobě vlastní práce pokládám za podstatné toto období změn a nových postupů alespoň stručně přiblížit.

Šedesátá léta znamenají období zlomu nejen pro oblast textilního umění. Je to doba změn ve společnosti zapříčiněných především druhou světovou válkou. Ve společnosti se důsledky války odrazily zrodem konzumerismu a masové kultury. Věda ženoucí společnost v duchu modernismu zapříčinila celkové zrychlování věcí, začala se prosazovat názorová svoboda a otevřenější způsob přemýšlení, což přispělo k prolínání vědních či filosofických disciplín. Tyto změny se výrazně odrazily i na vnímání a přístupu k umění (Šteiglová, 2009, s. 5-6).

Textilní tvorba, do té doby kategorizována mezi užité umění, zažila v druhé polovině dvacátého století revoluci a začala být poprvé považována za oblast spadající do volného umění. Před tímto obdobím byla do oblasti volného umění v rámci textilní tvorby řazena pouze tapisérie, chápána jako *„tkaný, dekorativní textilní obraz pevně spojený se zdí a s výrazným reprezentativním charakterem“* (Šteiglová, 2009, s. 5), ostatní textilní tvorba byla řazena mezi užité umění či umělecké řemeslo (Nývltová, 2014, s. 10). Šedesátá léta ale svými změnami způsobila převrat v textilním umění. Nové materiály, technologie,

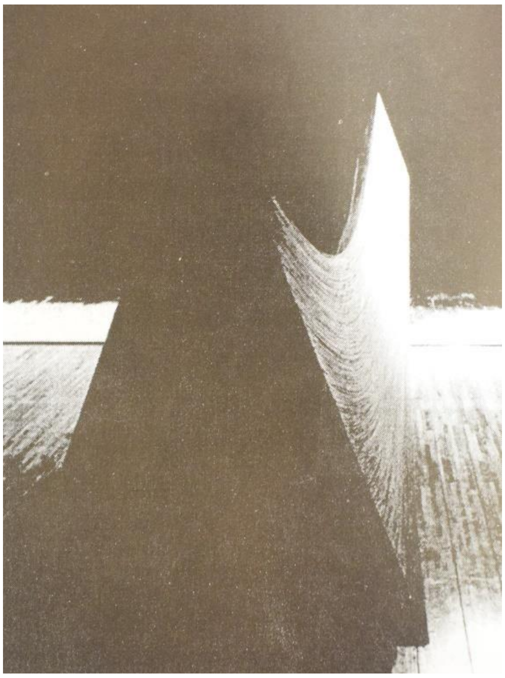
způsoby myšlení, a především vstup autora do procesu tvorby přiměly textil posunout se k volnému umění a textil začal být vnímán jako plnohodnotný umělecký obor.

Jedním z přelomových momentů bylo překonání podmínky sepjetí tapisérie se zdí. Průkopníkem byla Magdalena Abakanowicz s jejími *„abakany“* v roce 1969. Obrovské tkané tapisérie se rozpínaly do prostoru a mnohdy pro ně byla vymezena celá místnost. Svým organickým působením díla nabyla živoucí charakter, a přitom tvořila pouhou část potenciálního většího celku. Abakany zároveň vzbuzovaly dojmy otevřeného zranění, které návštěvníky vybízelo k jeho prozkoumání. Dalšími umělkyněmi, které v té době přispěly svými díly k promítnutí textilního umění do prostoru, byly **Shiela Hicks** tkající ve volném prostoru nebo **Jagoda Buic** se svými silně strukturálními díly (Šteiglová, 2009, s. 11-12).

1. Magdalena Abakanowicz: Červený abakan, 1969 (320x442x35, autorské tkaní, sisal)

I chápání prostoru se posouvá kupředu a přestává být vnímán pouze jako další dimenze. I jeho samotná existence v daném čase má svůj význam. Především japonští umělci **Masakazu** a **Naomi Kobayashi** se svými díly *Meditace* a *Temné údolí* vytvářené autorskou či kombinovanou technikou hravě docílili dojmů lehkosti či těžkosti. Výrazně se

zapsalo i dílo **Magdaleny Abakanowicz** s názvem *Pro meditaci,* kde autorka opět využívá tkané techniky pro vytvoření monumentálního environmentu. Téma prostoru se stalo tak samozřejmým pro celou řadu umělců i v následujících letech (Šteigová, 2009, s. 52).

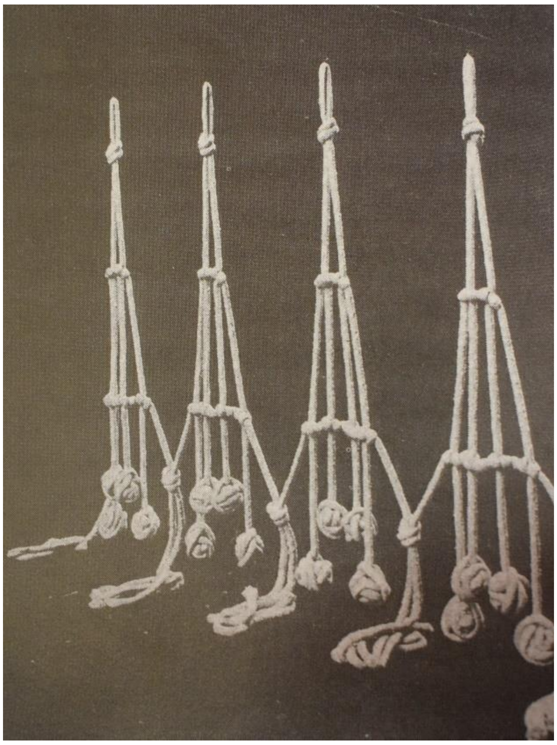


2. Masakazu Kobayashi: Meditace, 1979 (115x50x45, kombinovaná technika, stříbrná příze)

3. Naomi Kobayashi: Temné údolí, 1979 (80x300x300, autorská technika, rostlinná vlákna, bavlna)

4. Magdalena Abakanowicz: Pro meditaci, 1970-78 (390x900, autorské tkaní, sisal)

Během času se postupně na bienále ukázala celá řada různých trendů, od experimentace s technikou, přes experimentaci s různými materiály. Do děl textilních umělců pronikaly inspirační zdroje i z volného umění, objevovala se i osobní a existenciální témata, citaci jiných uměleckých děl, ale také téma environmentu a prostředky akční tvorby. Začala se objevovat i díla inspirovaná nejnovějšími objevy ve vědě, především mikrosvětem a genetikou nebo ekologií. Na druhé straně umělce ovlivnilo i rozšíření masových sdělovacích prostředků, především televize a také fotografie. Umělci se brzy naučili přemýšlet zcela neomezeně a tematicky různorodě. **Francois Grossen** například využívá techniku macramé neboli drhání, která, přestože patří mezi nejstarší známé krajkářské techniky, se ve světě textilního umění objevuje poprvé. **Ritzi** a **Peter Jakobi** si zase sami utkali vesty, které byly následně součástí jejich instalace. Využívání nejrůznějších technik v textilní tvorbě bylo opravdu něco nového (Šteiglová, 2009, s. 14-15, 31-33).



5. Francois Grossen: Kontakt, 1971 (296x558, macramé)

6. Ritzi a Peter Jacobi: Skříň, 1971 (200x125x55, kombinovaná technika)

Jádro všech novátorských postupů leží ve způsobu, jakým umělci přemýšlejí, a tedy i prostředím, ve kterém žijí. S novými prostředky vyjadřování se přicházejí i témata, která jsou novými prostředky vyjadřována. Pluralita názorů a svoboda myšlení přiměly umělce nevymezovat se, překračovat hranice a neustále se překonávat.

2.5.5. Postavení textilního umění v současnosti

Textilní umění si od 60. let 20. století snažilo vydobýt své místo ve volném umění. Zpochybněním toho, co znamená tapisérie, si textilní umělci začali nárokovat své postavení ve světě umění a během třiceti let si tuto pozici právem obhájili. Bienále daly textilní tvorbě šanci zařadit se mezi ostatní kategorie volného umění, získat pozornost veřejnosti a také dlouho vyžadovaný respekt (Cotton, 2011, přeloženo z anglického originálu). Jeho zařazení mezi legitimní oblasti umění utvrdila schopnost vyjádření se k současným společenským i lidským problémům.

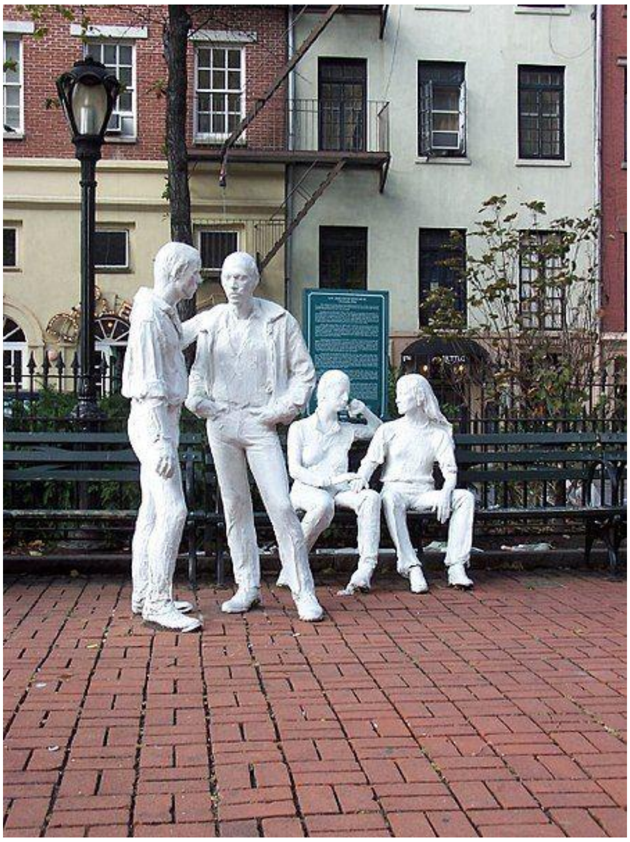
2.5.6. Umělci pracující s tématem těla, postavy a identity

Mezi umělce, kteří mě zaujali a jsou s tématikou, kterou se zabývám spojeni, uvádím především George Segala pro jeho práci se sádrovými obvazy a tématem figury, Magdalenu Abakanowicz pro její práce související s lidskou postavou, ale také pro její převratné přístupy práce s textilem, ale také další autory, kteří mně byli blízcí jak jejich tématikou, tak i přístupy, kterými témata zpracovávali.

2.5.6.1. George Segal

Sochař druhé poloviny 20. století pracoval především s tématem lidské postavy. Přestože patří mezi pop-artové umělce, jeho dílo s sebou nese existenciální prvky. Ze sádrových obvazů vytváří sochy v lidské velikosti, které následně umisťuje do veřejného prostoru, jako by to byly účastníci každodenního shonu, jen zamrzlí v čase. Sádrové obvazy Segal nepoužívá náhodou. Lidské figury jsou jako schránky lidí připomínající oběti druhé světové války. Mezi známá díla patří například sousoší *The Commuters* z roku 1980 v New Yorku (www.theartstory.org, přeloženo z anglického originálu) nebo *Gay Liberation* v Greenwich z roku 1992 (www.wikiart.org, přeloženo z anglického originálu).

7. George Segal: The Commuters, 1980 (obvaz, sádra)



8. George Segal: Gay Liberation, 1992 (obvaz, sádra)

2.5.6.2. Magdalena Abakanowicz

Polská textilní umělkyně vytvořila pro pozdější ročníky bienále i cyklus Alterace řešený novou, převratnou technikou vtlačování uměle vytvořené tkaniny spojované pryskyřicí do forem a skládající se z dílčích částí s názvy Záda, Negativ objemu a Hlavy, kde zpracovává téma davu. Prostředkem jí byly torza lidských postav vytvořené z pytloviny a pryskyřice, čímž docílila výrazovosti a autenticity (Šteiglová, 2009, s. 31). Tématem davu se umělkyně věnovala i ve svých dalších projektech, jako například *Ninety five figures from the crowd of one thousand ninety five figures*, neboli *Devadesát pět figur z davu tisíce devadesáti pěti figur*. Umělkyně od tématu lidské figury neupustila ani v pozdějších letech. Materiálově se ale neomezovala, kromě textilu pracovala například i s bronzem či ocelí (www.abakanowicz.art.pl, přeloženo z anglického originálu).

9. Magdalena Abakanowicz: Ninety five figures from the crowd of one thousand ninety five figures, 2000 (109x38x25 až 168x51x36, bronz)

2.5.6.3. Karine Jollet

Současná francouzská umělkyně Karine Jollet vnímá lidské tělo jako záhadu, kterou je potřeba podrobně prozkoumat. Textilie, především bílé, využívá pro jejich podobu s lidskými tkáněmi, bílá také znamená čistotu, jednotu a život. Lidské tělo je jako vlastní uzavřený vesmír. Podle Jollet je tedy jedno jakou jeho část ztvární, *„jestli kost nebo tvář bohyně“*, patří do stejného celku, jež obývá určitý duch. Typickým příkladem její práce je Un pied dans les Vosges, v překladu Noha ve Vogézách, měkká socha ušitá z bavlněných dětských plen (www.karinejollet.com, přeloženo z francouzského originálu).

10. Karine Jollet: Un pied dans les Vosges, 2015 (22x10x17, bavlna, polyester)

2.5.6.4. Moriel Dezaldeti

Moriel Dezaldeti je současná textilní umělkyně původem z Izraele. Již při studiích si oblíbila techniku pletení, kterou shledávala uklidňující a intimní. Z tohoto důvodu se rozhodla, že se touto technikou bude vyjadřovat i nadále. Vyvinula autorskou techniku kombinující pletení a tkaní, což jí umožnilo vytvářet nové a rozmanitější textury. Zpracovává především vnitřní stavbu lidského těla, ale zabývá se i jeho pohyby a funkcemi. Častým zpracováním jsou tedy právě tkáně a svalstvo. Kombinací především tkaní a pletení dociluje neuvěřitelné autenticity a živosti tkáně (www.trendtablet.com, přeloženo z anglického originálu).

11. Moriel Dezaldeti: Weaved in Conscious, 2014 (kombinovaná technika)

2.5.6.5. Erin Endicott

Příběh vlastní identity, ale i identity žen z historie, především z viktoriánské éry, to je tvorba textilní umělkyně **Erin Endicott** z USA. Technikou vyšívání tak spojuje její život a životy současných žen s životy žen z viktoriánského období. Využitím červené nitě symbolizující krev a otvorů připomínající rány, mnohdy popáleniny, připomíná konečnost života, v čemž spatřuje jak krásu, tak brutalitu. Tyto rány jsou vyšity na tradičních, většinou dívčích kusech oblečení, například halenkách, právě to je ono médium spojující ženy současné a minulé (rosajhberlandartconsultant.com, přeloženo z anglického originálu).

12. Erin Endicott: Bez názvu, cyklus Healing Surtas, 2016 (vyšívání)

2.5.6.6. Sara Al Haddad

Sara Al Haddad je současnou mladou umělkyní z USA, která technikou pletení zpracovává každodenní osobní pocity a emoce, jako nejistota, strach či pochyby, které zažívá průměrný dnešní člověk, a které společnost vnímá jako slabiny či nedostatky, především u žen. Její záměr je zasáhnout právě ty části naší osobnosti, které bychom nejraději nechali okolí utajené, skryté právě ze strachu, že nás bude okolí soudit. Sara Al Haddad ale vybízí k opaku, k vyrovnání a postavení se realitě (knittedart.wordpress.com, 2013, přeloženo z anglického originálu).

13. Sara Al Haddad: Self-portrait, 2011 (kombinovaná technika)

2.5.6.7. Megan Mitchell

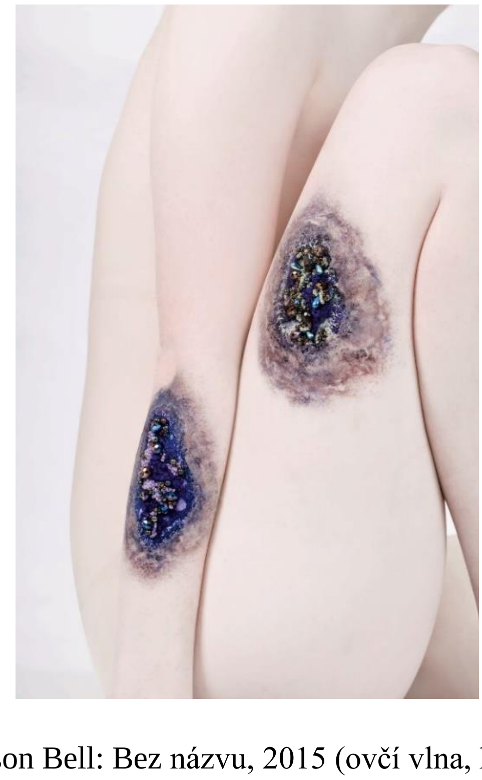
Téma zpracovávání zranění na lidském těle se v posledních letech stal častějším než kdy dříve. Jendou ze současných umělkyň zpracovávající téma zranění na těle je **Megan Mitchell**. Mitchell ale zranění nevnímá negativně. Je jimi fascinována a svá díla zakládá na zobrazování krásy, která zranění mohou představovat. Pro znázornění krve a ran proto užívá korálky, flitry či krajkářské techniky. Její díla proto působí kontrastně a někdy až ironicky (www.picamemag.com, 2014, přeloženo z anglického originálu).

14. Megan Mitchell: Gash, 2012 (kombinovaná technika)

15. Megan Mitchell: Gash, 2012 (kombinovaná technika)

2.5.6.8. Allison Bell

Obdobným tématem se zabývá i umělkyně **Allison Bell**, která v rámci skupinového bezejmenného projektu vytvořila sérii ran na lidském těle za účelem znázornění kontrastu luxusu a kožní nemoci a tím reagovat na současný módní a kosmetický průmysl jakožto příčinu kožních nemocí, a jiných problémů (restructors.blogspot.com, 2015, přeloženo z anglického originálu).



16. Allison Bell: Bez názvu, 2015 (ovčí vlna, korálky, kov)

2.5.6.9. Sonja Bäumel

Využívání končetin jakožto kostry pro jejich trojrozměrné zachycení je téma, které technikou háčkování zpracovává **Sonja Bäumel**. Základem její práce je myšlenka, jak by vypadal kus oblečení reprezentující určitý fyzický stav jedince. Bäumel pracuje se stavem různé teploty v lidském těle. V oblastech, které potřebují více tepla je povrch kůže zahalen v textilu více, a v místech, která nejsou teplotně náročná textilie i zcela chybí. V jejích dílech je tedy viditelná snaha přizpůsobit se lidskému tělu (www.sonjabaeumel.at, přeloženo z anglického originálu).

17. Sonja Bäumel: Crocheted membrane, 2008-09 (háčkování)

2.5.7. Zranění a nemoc jako impuls k tvorbě

Náročné životní situace na člověka silně působí a ovlivňují vývoj jeho osobnosti. Tyto situace lze označit jako krize. Především v posledních letech se ale tento termín stal nadužívaným a vmísil se do každodenních konverzací, čímž silně zevšedněl a slovu krize přestala být přičítána taková váha jako dříve. Náročné životní situace jsou ale stálou součástí lidských životů a při jejich prožívání mívají lidé tendence přehodnotit svůj dosavadní způsob života a přivést do svého života změnu. I přesto je krize vnímána spíše negativně. V čínštině nicméně význam tohoto slova není tak jednoznačný. Slovo *„weiji“* se totiž skládá ze dvou částí. První část slova *„wei“* znamená sice nebezpečí, ale druhá část slova *„ji“* je do jisté míry jeho protikladem a znamená příležitost (Montes-Santiago, 2013, s. 210, přeloženo z anglického originálu).

„Krize ve zdravotním stavu pacienta je obdobím, které předchází nějaké výrazné změně – ať již ve směru úzdravy či zhoršení stavu. Krize je tak současně situací krajní nouze a příležitostí (je-li překonána) k pozitivnímu obratu“ (Psychická krize, 2006, s. 1).

Volně odvozeno se tedy jedná o náročnou situaci poskytující určitý potenciál pro další rozvoj, ale i riziko úpadku.

Ve světě umění se často stávají významnými lidé, kteří si takovou krizí prošli a dokázali využít její potenciál jako impuls k tvorbě. Častou příčinou krize je nemoc či úraz, který přiměl jedince dát se na cestu umění nebo jeho uměleckou cestu usměrnit.

2.5.7.1. Amedeo Modigliani

Jedním z výtvarníků, které k umění přivedla životní krize v podobě nemoci, byl **Amedeo Modigliani**, italský malíř a sochař a představitel především existencionalismu, surrealismu a později Pařížské školy a expresionismu. Byl však ovlivněn i kubismem a africkým uměním (www.artmuseum.cz). Během dětství si prošel hned dvěma vážnými nemocemi, a to tyfem ve věku 14 let a tuberkulózou v jeho 16. Rozhodnutí, že se stane umělcem, ale učinil už během deliria při jeho prvním onemocnění. Přestože ho jeho chabý zdravotní stav provázel celý život, byl známý pro svůj bohémský životní styl a pověst dandyho a svůdníka. Bohatství se mu dostalo až po jeho pohřbu, protože právě díky jeho smrti začaly být jeho práce ceněny (Montes-Santiago, 2013, s. 209-210, přeloženo z anglického originálu).

2.5.7.2. Henri Matisse

Obdobný osud jako Modiglianiho stihl i slavného fauvistu **Henriho Matisse**. Po zánětu slepého střeva v 19 letech, během zdlouhavé rekonvalescence, začal malovat z nudy pro rozptýlení. Jeho zájem o malbu vzrostl, zanechal kariéry právníka, a brzy se učil malby od velikánů modernismu jako jsou André Derain nebo Gustave Moreau. V pozdějších letech jej ale zasáhla rakovina tračníku. Při zotavování po operaci navíc utrpěl plicní embolii. Jakožto pacient nebyl u lékařů příliš oblíbený. Odmítal totiž pravidelné výměny obvazů, což jeho léčbu nejen prodloužilo, ale zároveň ho i dočasně upoutalo na vozík (Montes-Santiago, 2013, s. 209-210). Musel dokonce přestat pracovat technikou olejomalby. To jej ale od tvorby neodradilo a soustředil se na zdokonalování techniky papírových výstřižků pro jeho koláže (www.artmuseum.cz). Ke konci svého života trpěl častými záchvaty, chronickým zánětem průdušek a angínou. Bylo to

ale zároveň období, kdy stvořil slavnou sérii čtyř koláží *Blue Nudes* neboli *Modré akty* (Montes-Santiago, 2013, přeloženo z anglického originálu).

18. Henri Matisse: Blue Nude, 1952 (116x89, papír, kvaš)

2.5.7.3. Rebecca Horn

Přestože **Rebecca Horn** se pro cestu umění rozhodla již dříve, až plicní onemocnění způsobené vdechováním toxických látek při vytváření polyesterových soch jí přimělo obrátit se od tradičních forem umění k těm modernějším jako je film, fotografie, performance či sochařské instalace. Často pracuje s tématy jako je izolace, křehkost, strach, nemoc či smrt. Důvodem je bezpochyby i sedmiměsíční izolace v rámci ozdravného procesu. Pro Hornovou je lidské tělo základ pro veškeré projevy umění. Sama jej nazývala „plátnem" (Montes-Santiago, 2013, s. 209-210). Ještě během pobytu v sanatoriu začala skicovat a vytvářet takzvané „body extensions", volně přeloženo jako prodloužení či nástavby těla, skrze které vyjadřovala svoji izolovanost a snahu kontaktovat, dosáhnout na okolní svět. Příkladem této izolace jsou díla jako *In The Triangle*, kde je do silného plochého trojúhelníku z textilu a dřeva prostor ve tvaru postavy, nebo dílo *Finger Gloves*, které představila i na bienále v Laussane jako součást performance *Work In Progress*, v češtině volně přeloženo jako *Prst-ruka-bota* (Rebecca Horn – Body Extensions, 2016). Zkoumá vztah těla a prostoru, jejich vzájemnou rovnováhu. Později lidské tělo nahrazuje kinetickými sochami. V poslední době zkoumá prostor a jeho dělení skrze odrazy světla či zvuku (www.rebecca-horn.de, přeloženo z anglického originálu).

19. Rebecca Horn: In The Triangle, 1973-74 (185 x 514 x 5,5, vlákno, dřevo)

20. Rebecca Horn: Work In Progress, 1972 (performance)

Výše uvedení umělci si během svého tvůrčího života prošli skrze onemocnění očistnou krizí. Mnohdy, jako například v případě Matisse nebo Hornové, byla příčinou této krize jejich vlastní neuváženost. Nicméně tato krize umožnila jejich následný rozvoj novými směry, což jim dalo možnost skutečně prorazit a proslavit se ve světě umění.

3. Praktická část

3.1. Volba tématu

Rozhodnutí, jakému tématu se chci ve své bakalářské práci věnovat, bylo jedno z nejvíce náročných a trvalo velmi dlouho, než sem došla k určitému závěru. Nejvíce jsem se obávala, že nenajdu námět, kterému bych se byla schopná věnovat a zároveň mě bavilo dlouhodobě. Jsem příznivcem spíše různorodé tvůrčí práce krátkodobého charakteru než vytrvalé práce na jednom tématu. Hledala jsem tedy námět, kterého bych se byla schopna udržet. Zároveň jsem chtěla, aby moje téma mělo myšlenku, příběh, který bude vypravovat.

I to bylo důvodem, proč jsem zvolila ateliér textilu. Textilní tvorba pro mě byla neprobádanou oblastí a nové možnosti materiálů, technik a přístupů mi pomohly k svobodnějšímu přemýšlení.

Příběhy se nejlépe vyprávějí z vlastní zkušenosti. Proto i můj příběh musel být založen na zkušenosti ze života, aby se mi dobře vyprávěl. Bylo náročné urovnat si v hlavě myšlenky. Začala se rýsovat témata spjatá především s lidským tělem a jeho nedostatky. Ze změti nápadů bylo obtížné vybrat ten správný, který vypravuje můj příběh, ale nesnaží se pojmout všechno vědění světa nebo mít morální podtext.

Proč jsem si nakonec vybrala pracovat se svými nohami? Tato část těla pro mě vždy byla určitou formou deníku, jsou na nich totiž zaznamenané všechny fyzické nedostatky, které mě v životě někam posunuly. Od odřenin na kolenou z dětství, které pro mě znamenají nejen fyzická zranění a pády doslovné, ale i obrazné, až ke zranění v podobě modřiny, které je důsledkem útoku jiného člověka a které je viditelné i přesto, že je několik let staré. Nejvýrazněji je na nich ale zaznamenáno vrozené fyzické postižení, které se projevuje tím, že se mi špičky nohou stáčí směrem k sobě. Nejen, že je to nedostatek viditelný, ale také náročně léčitelný. K jeho léčbě je v mém věku potřeba zejména silná vůle, vytrvalost a trpělivost. Právě proto, že je to osobní stav, který mě provází celým mým životem, a který mě, alespoň vnitřně, určitým způsobem ovlivňuje i nadále, jsem jej zvolila jako výchozí pro svoji práci.

3.2. Kontext a osobní přiblížení diagnózy

Od raného věku byly s touto diagnózou spjaty především problémy vadného držení těla a posunutého těžiště. Většina váhy těla totiž není rozložena rovnoměrně na celé ploše chodidla, ale soustřeďuje se na patách. To způsobuje zhoršenou stabilitu jak při stání, tak při chůzi. Dále jsem byla nucena nalézat alternativní způsoby vykonávání různých činností, například rychlý běh v mém případě nebyl možný z důvodu zakopávání o vlastní špičky. V rámci praktičnosti bývají často problémy s volbou vhodné obuvi, podrážka se kvůli silnému těžišti na patách rychle opotřebovává pouze v jednom místě a obuv tedy dlouho nevydrží.

Tato deformita má ale v kombinaci s nadměrnou pohyblivostí kloubů v dětství i své výhody, a to především větší mrštnost a vynalézavost při náročnějších pohybových aktivitách jako například šplh nebo v mladším věku hra na dětském hřišti.

Postižení sebou přináší ale i mentální problémy, spojené především s posměchem či šikanou. Ke mně, jako k dítěti s „křivýma nohama a atopickým ekzémem, se vrstevníci chovali s odstupem, odmítali si hrát či vymýšleli posměšné přezdívky. S těmito faktory tedy souvisí pocit izolovanosti a zároveň vyčnívání.

3.3. Myšlenka

Cílem a hlavní myšlenkou práce je na vizuálních projevech mého postižení zdůraznit pocity a myšlenkové pochody, kterými člověk prochází, když daným postižením trpí a také následné pocity spojené s touhou po změně. Celkově lze tedy práci popsat jako proces vypořádávání se s daným postižením. Proto jsou v díle viditelné paralely mezi vizuální a významovou stránkou každé z jeho částí.

Cyklus se skládá z pěti párů odlitků mých vlastních nohou vytvořených ze sádrových obvazů, kde každý z nich představuje určitou fázi příběhu. První a druhý pár představují nohy jdoucí „křivou chůzí“ tedy nohy jdoucí špičkami k sobě. Tím znázorňují, jak postižení v praxi vypadá. Zároveň ale také symbolizují život člověka, který s postižením žije. Materiál sádrových obvazů také není zvolen náhodou. Obvaz je spojen s představou nemocnice, nemoci či zranění. Sádrový obvaz jsem tedy zvolila z důvodů spojitosti s nemocničním prostředím a „ne-zdravým“ stavem. Odlitky díky nim zároveň působí jako

obal či vězení, symbolizují onu vizuální odlišnost, a člověk může nabýt dojmu, že v nich jsou v nich skutečné nohy uvězněny.

Třetí pár symbolizuje změnu, které byl druhý pár předzvěstí. Ze stavu chůze do stavu stání, zastavení se. Právě použití tohoto slova - „zastavení se“, vystihuje v této fázi obě roviny mé práce, jak tu doslovnou, tak tu významovou. Ta představuje určitý moment uvědomění si mého stavu a následnou touhu po změně. Právě moment uvědomění si a rozhodnutí, že chci se svým problémem v životě něco udělat je klíčové. Přestože viditelné změny se mohou projevit za dlouhou dobu, nebo také vůbec, zpracování problému v hlavě pro mě znamená polovinu výhry.

Po fázi uvědomění si už tedy přichází kýžený moment svobody. Mentálním osvobozením se od veškerých předsudků, názorů ostatních a od vnímání sebe sama jako člověka s postižením (deformitou) přichází i osvobození doslovné v podobě osvobození noh z jejich vězení, jak lze vidět na čtvrtém a pátém páru, a jejich následný odchod, kdy suverénně odcházejí a nechávají svoji minulost za sebou.

3.4. Postup práce

Na úplném začátku, když jsem si ještě nebyla zcela jistá, jak přesně chci své téma zpracovat, jsem si pro uspořádání myšlenek a vytvoření lepší představy začala dělat skici a návrhy možných podob své práce. Vznikaly různé návrhy spjaté s jinými nemocemi a postiženími spojenými s nohami, ale také návrhy týkající se pouze toho mého. Z vybraných návrhů jsem nakonec zvolila návrh podobný tomu, který jsem se posléze rozhodla zrealizovat.

21. Návrh později realizované práce

V rámci přípravy jsem také provedla studii svých nohou, abych postižení lépe pochopila. Dokumentovala jsem tedy, jak moje nohy anatomicky vypadají a jaké za sebou nechávají stopy. Určitý čas jsem proto věnovala natáčení sama sebe při chůzi, otiskovala svá chodidla natřená temperovou barvou na papír (jak při chůzi, tak při stání) a také si své nohy fotografovala, abych lépe porozuměla, jak jsou stavěné. To by samozřejmě nebylo možné bez asistence.

22. Stojící nohy se špičkami směřujícími k sobě

23. Nohy při chůzi z pohledu zepředu (vlevo)

24. Nohy při chůzi z pohledu zezadu (vpravo)

25. Otisky chodidel nabarvených temperovými barvami při chůzi na papíru (různé barvy znamenají různé pokusy chůze)

Základním principem práce bylo vytvořit odlitky vlastních noh, výškově od chodidel po kolena, pomocí obvazového materiálu tak, že si končetinu do obvazů zamotám, počkám, až tuhnoucí látka začne působit a ve chvíli, kdy budou obvazy v procesu tuhnutí (konkrétně ve chvíli, kdy je odlitek dostatečně tvrdý, že se při vyjímání nohy nezhroutí, ale zároveň, kdy je jeho strukturu možné ještě narušit rozstřižením), odlitek v určitém místě rozstřihnu, nohu vyjmu a rozstřiženou část zase převážu.

Obvazový materiál pro mě byl od počátku primární volbou, a to právě z důvodů jeho úzkého spojení s představou zranění. Zkoušela jsem jeho různé varianty, aby po obvázání na nohu držely obvazy tvar, ale zároveň, aby je bylo možné v určitých místech rozstřihnout a z odlitku nohu vyjmout, aby se neporušil a moje noha neutrpěla žádná zranění. Zkoušela jsem obvazy namáčené ve vodním skle či tapetovém lepidle a lepidle na papír, ale ty se projevily jako nevhodné, neboť dlouho schly a nebylo fyzicky možné udržet nohu v jedné pozici tak dlouho, aby obvazy uschnuly. Proto jsem zvolila možnost sádrových obvazů. Sádra je totiž známá tím, že doba jejího tuhnutí se liší v závislosti na konzistenci či teplotě vody, do které se přimíchává.

26. Pokus práce s obvazy namáčenými v tapetovém lepidle (9x24x20)

Než jsem se pustila do vytváření forem nohou, zkusila jsem si práci s materiálem na jiných, menších částech svého těla, tedy na zápěstí a samotném chodidle. Mezi kůži a sádru bylo nutné vložit vrstvu igelitu, především kvůli bezpečnosti.

27. První pokusy práce se sádrovým obvazem na vlastním zápěstí (6x5x15) – na ruce
28. První pokusy práce se sádrovým obvazem na vlastním zápěstí (6x5x15) - sejmuté

29. První pokusy práce se sádrovým obvazem na vlastním chodidle (10x21x9) – pohled z boku
30. První pokusy práce se sádrovým obvazem na vlastním chodidle (10x21x9) – pohled zepředu

Pokus vytvoření prvního odlitku celé nohy z vlastních sádrových obvazů ale nedopadl dobře, obvaz se v sádře zcela ztratil, odlitek působil příliš robustně a nebyly viditelné žádné detaily nohy. Proto jsem nakonec zvolila variantu kupovaných nemocničních sádrových obvazů.

31. Odlitek nohy z vlastních sádrových obvazů (10x25x60) – pohled z boku
32. Odlitek nohy z vlastních sádrových obvazů (10x25x60) – pohled zepředu

3.4.1. Postup výroby jednoho odlitku

Všechny odlitky jsou vytvářené stejnou technikou omotávání sádrových obvazů kolem skutečné nohy. Před tím je ale nutné nohu ze zdravotních a bezpečnostních důvodů zakrýt igelitem či potravinářskou folií, aby sádra nebyla v přímém kontaktu s kůží.

33. Nohy obalené v potravinářské folii před aplikováním sádrových obvazů

Poté je možné na nohu začít omotáváním aplikovat mokré sádrové obvazy (aby mohla sádra začít působit, je nutný kontakt s vodou). Omotávat začnu od chodidel, zejména špičky či paty a postupuji přes lýtka směrem ke kolenům. Při omotávání obvazy se snažím, aby stěna odlitku byla co nejtenčí, z důvodů co nejlepšího vyniknutí proporcí a struktury nohy. Je také potřeba myslet na to, aby se po vyjmutí nohy odlitek nezhroutil a udržel si tvar. Ve výsledku je tedy tloušťka stěny v průměru dvě vrstvy obvazů.

34. Jednotlivé fáze omotávání nohou sádrovými obvazy (1)

35. Jednotlivé fáze omotávání nohou sádrovými obvazy (2)

36. Jednotlivé fáze omotávání nohou sádrovými obvazy (3)

37. Jednotlivé fáze omotávání nohou sádrovými obvazy (4)

Ve chvíli, kdy jsou nohy omotané, je nutné, aby zůstaly v nehybné pozici. Při nadměrném pohybu totiž sádra může v pozdější fázi schnutí popraskat. V momentu, kdy je sádra dost suchá na to, aby se jí bylo možné dotknout, ale neutkvěla na prstech, ale zároveň stále vlhká, je nejvhodnější čas na rozstřižení odlitku a vyjmutí nohy. Tato fáze nastává do pěti minut po aplikaci sádry. Jako nejvhodnější nástroje pro rozstřižení se osvědčily nůžky na sádru a vroubkovaný nůž. Střih jsem zvolila provést svisle vedoucí od podkolení jamky po Achillovu šlachu, v případě odlitku dvou nohou byl střih veden v zadní části uprostřed mezi oběma nohama. Poté jsem nohu opatrně vyjmula. Nejkritičtější místo bylo vždy v oblasti kotníku, protože je to centrální bod celé nohy a je nutné, aby byl odlitek v daném místě co nejstabilnější.

38. Jednotlivé fáze vyjímání nohy z odlitku (1)

39. Jednotlivé fáze vyjímání nohy z odlitku (2)

40. Vzhled odlitku po vyjmutí obou nohou

Po vyjmutí nohy jsem rozstřiženou oblast překryla další vrstvou obvazů, které fungují stejně jako záplaty či švy, přičemž tím danou část nejen zakryjí, ale také zajistí potřebnou stabilitu celé konstrukce. Po ztvrdnutí sádry byl odlitek hotový.

41. „Látování" rozstřižené části odlitku

42. Výsledný odlitek

3.5. Popis finálního díla

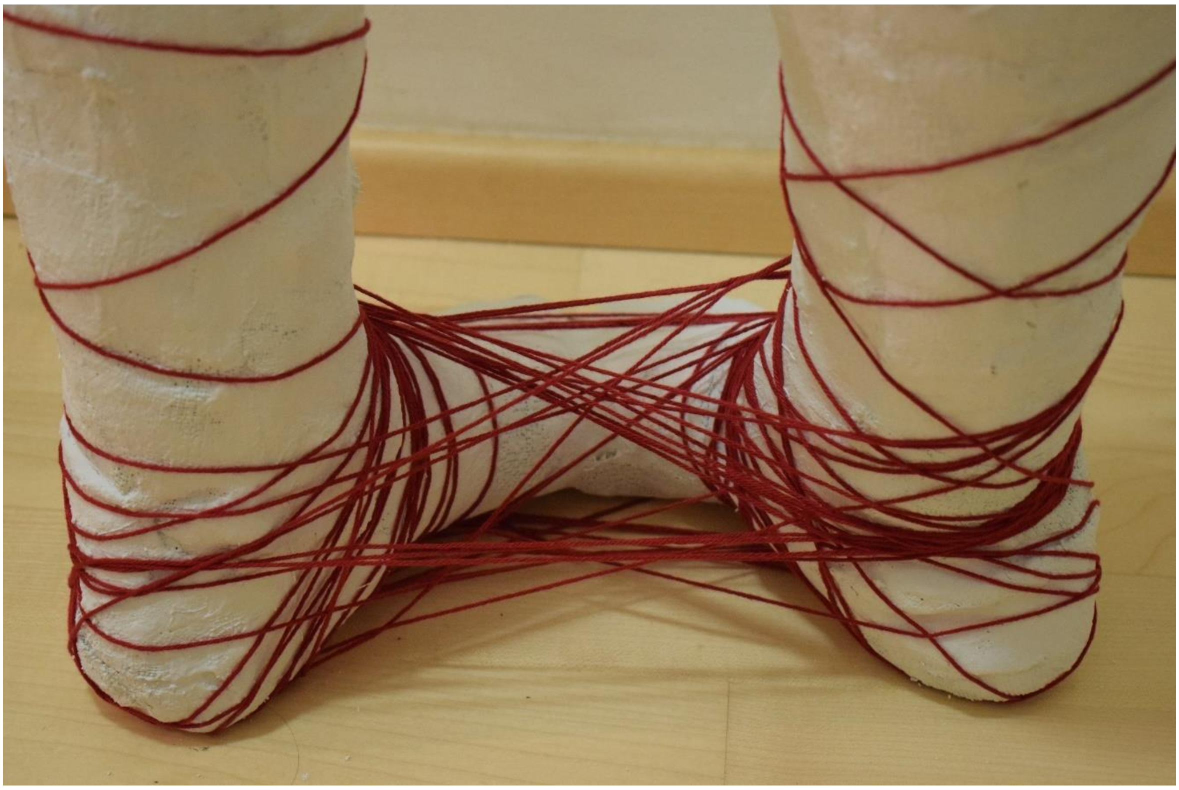
Celá práce se skládá celkem z pěti párů „forem“ mých vlastních nohou a několika sádrových šlápot. Jednotlivé páry jsou umístěny v řadě za sebou, na poslední pár navazují sádrové otisky chodidel na podlaze. Celý cyklus pak symbolizuje proces, skrze který se člověk trpící daným postižením od něj dokáže oprostit a dosáhne určité formy osvobození. Divák si může v jednotlivých odlitcích představit skutečné nohy, které se z vězení vlastního postižení skrze moment uvědomění, vyrovnání a chtění změny z nich osvobodí a odejdou.

Každý pár je také omotán červenými bavlněnými provázky, které symbolizují a zároveň zdůrazňují centrum postižené oblasti a proces léčby.

Instalace díla je provedena v podkroví Bývalého jezuitského konviktu a zabírá prostor přibližně pět krát jeden metr.

43. Odlitek č. 1

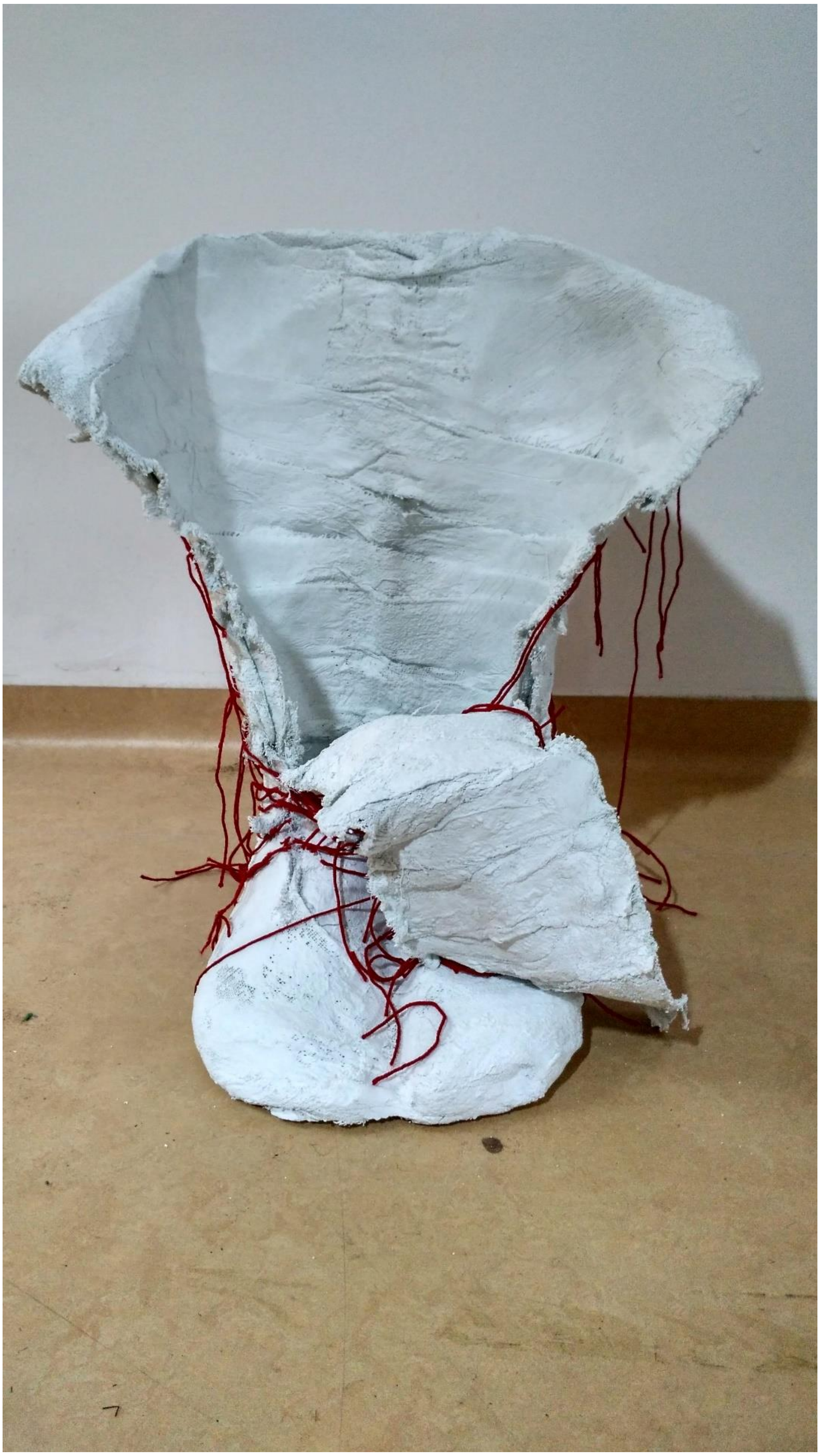
44. Odlitek č. 2



45. Odlitek č. 2 - detail

46. Odlitek č. 3

47. Odlitek č. 4



48. Odlitek č. 5

49. Nainstalovaná práce – pohled zepředu

50. Nainstalovaná práce – pohled zezadu

51. Nainstalovaná práce – pohled zezadu

52. Nainstalovaná práce – pohled z boku

53. Nainstalovaná práce – přímý pohled zezadu

54. Nainstalovaná práce – detail na sádrové šlápoty

55. Nainstalovaná práce – přímý pohled zepředu

56. Nainstalovaná práce – detail na sádrové šlápoty

4. Závěr

Cílem bakalářské práce bylo především sebevyjádření, přiblížení problematiky viditelného tělesného postižení nohou ve společnosti i v uměleckém světě a znázornění procesu vyrovnání se, kterým si já jako člověk s tímto postižením procházím. V teoretické části proto práce poskytuje veškerý kontext potřebný ke správnému pochopení dané tématiky a části praktické, jejímž výstupem je cyklus pěti párů odlitků mých vlastních nohou ze sádrových obvazů. Každý pár představuje určitou fázi smíření s daným postižením, a tedy i cesty k osobnímu osvobození. Odlitky jsou doplněny sádrovými šlápotami na zemi, které symbolizují odchod nohou odpoutaných a osvobozených od stavu postižení.

Vypracovávání především praktické části bakalářské práce pro mě bylo v mnohém stejně osvobozující, jako pro moje nohy bylo osvobozující odpoutání se od postižení. Skrze nové postupy a procesy, kterými jsem si při tvorbě prošla, se mi po delší době otevřely dveře fantazie a moji mysl opět zaplavily kreativní nápady. Jsem proto ráda, že jsem i přes počáteční pochyby zvolila vypracovávat svoji práci na katedře výtvarné výchovy na ateliéru textilu.

5. Seznam obrázků

1. Magdalena Abakanowicz: Červený abakan, 1969 (320x442x35, autorské tkaní, sisal)
2. Masazaku Kobayashi: Meditace, 1979 (115x50x45, kombinovaná technika, stříbrná příze)
3. Naomi Kobayashi: Temné údolí, 1979 (80x300x300, autorská technika, rostlinná vlákna, bavlna)
4. Magdalena Abakanowicz: Pro meditaci, 1970-78 (390x900, autorské tkaní, sisal)
5. Francois Grossen: Kontakt, 1971 (296x558, macramé)
6. Ritzi a Peter Jacobi: Skříň, 1971 (200x125x55, kombinovaná technika)
7. George Segal: The Commuters, 1980 (obvaz, sádra)
8. George Segal: Gay Liberation, 1992 (obvaz, sádra)
9. Magdalena Abakanowicz: Ninety five figures from the crowd of one thousand ninety five figures, 2000 (109x38x25 až 168x51x36, bronz)
10. Karine Jollet: Un pied dans les Vosges, 2015 (22x10x17, bavlna, polyester)
11. Moriel Dezaldeti: Weaved in Conscious, 2014 (kombinovaná technika)
12. Erin Endicott: Bez názvu, cyklus Healing Surtas, 2016 (vyšívání)
13. Sara Al Haddad: Self-portrait, 2011 (kombinovaná technika)
14. Megan Mitchell: Gash, 2012 (kombinovaná technika)
15. Megan Mitchell: Gash, 2012 (kombinovaná technika)
16. Allison Bell: Bez názvu, 2015 (ovčí vlna, korálky, kov)
17. Sonja Bäumel: Crocheted membrane, 2008-09 (háčkování)
18. Henri Matisse: Blue Nude, 1952 (116x89, papír, kvaš)
19. Rebecca Horn: In The Triangle, 1973-74 (185 x 514 x 5,5, vlákno, dřevo)
20. Rebecca Horn: Work In Progress, 1972 (performance)
21. Návrh později realizované práce
22. Stojící nohy se špičkami směřujícími k sobě
23. Nohy při chůzi z pohledu zepředu (vlevo)
24. Nohy při chůzi z pohledu zezadu (vpravo)
25. Otisky chodidel nabarvených temperovými barvami při chůzi na papíru
26. Pokus práce s obvazy namáčenými v tapetovém lepidle (9x24x20)
27. První pokusy práce se sádrovým obvazem na vlastním zápěstí (6x5x15) – na ruce
28. První pokusy práce se sádrovým obvazem na vlastním zápěstí (6x5x15) - sejmuté

29. První pokusy práce se sádrovým obvazem na vlastním chodidle (10x21x9) – pohled z boku
30. První pokusy práce se sádrovým obvazem na vlastním chodidle (10x21x9) – pohled zepředu
31. Odlitek nohy z vlastních sádrových obvazů (10x25x60) – pohled z boku
32. Odlitek nohy z vlastních sádrových obvazů (10x25x60) – pohled zepředu
33. Nohy obalené v potravinářské folii před aplikováním sádrových obvazů
34. Jednotlivé fáze omotávání nohou sádrovými obvazy (1)
35. Jednotlivé fáze omotávání nohou sádrovými obvazy (2)
36. Jednotlivé fáze omotávání nohou sádrovými obvazy (3)
37. Jednotlivé fáze omotávání nohou sádrovými obvazy (4)
38. Jednotlivé fáze vyjímání nohy z odlitku (1)
39. Jednotlivé fáze vyjímání nohy z odlitku (2)
40. Vzhled odlitku po vyjmutí obou nohou
41. „Látování“ rozstřižené části odlitku
42. Výsledný odlitek
43. Odlitek č. 1
44. Odlitek č. 2
45. Odlitek č. 2 - detail
46. Odlitek č. 3
47. Odlitek č. 4
48. Odlitek č. 5
49. Nainstalovaná práce – pohled zepředu
50. Nainstalovaná práce – pohled zezadu
51. Nainstalovaná práce – pohled zezadu
52. Nainstalovaná práce – pohled z boku
53. Nainstalovaná práce – přímý pohled zezadu
54. Nainstalovaná práce – detail na sádrové šlápoty
55. Nainstalovaná práce – přímý pohled zepředu
56. Nainstalovaná práce – detail na sádrové šlápoty

6. Seznam použité literatury

6.1. Tištěné zdroje

1. GOFFMAN, Erving a . Stigma a sociální realita. GOFFMAN, Erving a Tomáš PRÁŠEK. *Stigma: Poznámky o způsobech zvládání narušené identity*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003, s. 44. ISBN 80-86429-21-0.
2. HRUBÝ, Tomáš. *Identita a styly osobnosti mladých delikventů*. 2006. PhD Thesis. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.
3. KRHUTOVÁ, Lenka. *Autonomie v kontextu zdravotního postižení*. Boskovice/ Ostrava: Albert, 2013. ISBN 978-80-7326-232-7.
4. KROULOVÁ, Lucie. *Textilní plastika*. Brno, 2008. Diplomová. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Blanka Růžičková.
5. KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
6. MERCADAL, Trudy. Identity formation. *Salem Press Encyclopedia* [online]. 2017 [cit. 2019-01-31].
7. MONTES-SANTIAGO, J. When art hurts but it saves: The cases of Modigliani, Matisse, Portinari and Rebecca Horn. *Revista Clínica Española*. 2013, **213**(4), 208-211.
8. NÝVLTOVÁ, Tereza. *Textilní umění současnosti: Inspirace dílem Shiely Hicks pro výtvarnou výchovu*. Praha, 2014. Diplomová. Karlova Univerzita v Praze. Vedoucí práce Lucie Jakubcová Hajdušková.
9. PISTRICHOVÁ, Vladimíra. *Identita žen se skrytým postižením*. Brno, 2018. Diplomová. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Karel Pančocha.
10. RENOTIÉROVÁ, Marie. *Somatopedické minimum*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. ISBN 80-244-0532-6.
11. ŠAMALOVÁ, Kristýna. Edukace dítěte s DMO integrovaného na základní škole [online]. Brno, 2008 [cit. 2019-02-21]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/7p6dty/>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. PhDr. Mgr. Dagmar Opatřilová, Ph.D..
12. ŠTEIGLOVÁ, Taťána. Významné osobnosti světové textilní tvorby a bienále v Lausanne. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. Studijní texty. ISBN 978-80-244-2282-4.
13. VÁGNEROVÁ, Marie, Stanislav ŠTECH a Zuzana HADJ-MOUSSOVÁ. Psychologie handicapu: skripta pro posluchače pedagogických fakult Univerzity Karlovy. Dot. Praha: Karolinum, 1993. ISBN 80-7066-582-3.

14. VÍTKOVÁ, Marie. *Paradigma somatopedie*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1998. ISBN 80-210-1953-0.
15. VÍTKOVÁ, Marie. *Somatopedické aspekty*. Brno: Paido, 1999. ISBN 80-85931-69-9.

6.2. Online zdroje

16. About WHO: Constitution of WHO: principles. *WHO: World Health Organization* [online]. 2019 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: https://www.who.int/about/mission/en/
17. *Artmuseum* [online]. 1999 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/
18. COTTON, Giselle Eberhard. The Collection of Lausanne Textile Biennial Artworks. *Titulinis - KUANO BIENALE* [online]. 2011 [cit. 2019-03-28]. Dostupné z: http://www.bienale.lt/2011/?p=391&lang=en
19. Diagnostika funkce nohy v denní praxi. *Rehabilitace a fyzikální lékařství*. 2012, **19**(4), 4.
20. Eleven Mutant Baby Doilies/Bejewelled Scabs. *The Rescructors: Sustainable fashion explorations*[online]. 2015 [cit. 2019-03-29]. Dostupné z: http://restructors.blogspot.com/2015/04/eleven-mutant-baby-doiliesbejewelled.html
21. George Segal: American Sculptor, Photographer, and Painter. *The Art Story* [online]. [cit. 2019-03-30]. Dostupné z: https://www.theartstory.org/artist-segal-george.htm
22. *Karine Jollet* [online]. Blogger [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: http://www.karinejollet.com/
23. Léčba pes equinovarus congenitus (PEC). *FYZIOklinika: fyzioterapie a rehabilitace* [online]. Praha, 2019 [cit. 2019-04-07]. Dostupné z: https://www.fyzioklinika.cz/clanky-o-zdravi/leceni-pes-equinovarus-congenitus-pec
24. *Madgalena Abakanowicz* [online]. Studio S, 2006 [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: http://www.abakanowicz.art.pl
25. Megan Mitchell Picmae. *Picame: Daily dose of creativity* [online]. 2008, 2014 [cit. 2019-03-29]. Dostupné z: http://www.picamemag.com/megan-mitchell
26. *Megan Mitchell. Art.* [online]. [cit. 2019-03-29]. Dostupné z: http://megjmitchell.tumblr.com/
27. Moriel Dezaldeti. *Trend Tablet* [online]. [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: http://www.trendtablet.com/24049-moriel-dezaldeti/

28. *Psychická krize* [online]. In: . 2006, s. 5 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1441/jaro2006/RV2BP_VPKI/krize.pdf
29. *Rebecca Horn: official website* [online]. [cit. 2019-03-25]. Dostupné z: http://www.rebecca-horn.de
30. Rebecca Horn – Body Extensions and Isolation | Fresh Perspectives. In: *Youtube* [online]. 11. 12. 2016 [cit. 2019-03-25]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=6uEkq3IBIf0. Kanál uživatele Tate.
31. Sara Al Haddad. *Knitted Art* [online]. 2013 [cit. 2019-03-29]. Dostupné z: https://knittedart.wordpress.com/2013/08/01/sara-al-haddad/
32. *Sonja Bäumel* [online]. 2019 [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: http://www.sonjabaeumel.at/
33. Stories Told in Blood - Erin Endicott´s Art. *Beautiful Things Art Blog* [online]. [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: https://rosajhberlandartconsultant.com/2016/06/30/stories-told-in-blood-erin-endicott-daniels-art/

6.3. Zdroje obrazových příloh

34. ABAKANOWICZ, Magdalena. Ninety five figures from the crowd of one thousand ninety five figures. In: Madgalena Abakanowicz [online]. Studio S, 2006, 2000 [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: http://www.abakanowicz.art.pl/crowds/95postaci.php.html
35. ABAKANOWICZ, Magdalena. Pro meditaci. In: Docplayer [online]. 1970-78 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: https://docplayer.cz/6967720-Prostor-pro-relaxaci.html
36. AL HADDAD, Sara. Self-portrait. In: *Sara Al Haddad* [online]. 2017, 2012 [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: https://sara-alhaddad.com/selfportrait.html
37. BÄUMEL, Sonja. Crocheted membrane. In: *Sonja Bäumel* [online]. 2008/ 09 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: http://www.sonjabaeumel.at/work/bacteria/chrocheted-membrane
38. BELL, Allison. Bez názvu. In: *The Restructors* [online]. 2015 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: http://restructors.blogspot.com/2015/04/eleven-mutant-baby-doiliesbejewelled.html
39. DEZALDETI, Moriel. Weaved in Conscious. In: *Moriel Dezaldeti* [online]. Shopify, 2019, 2014 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: https://moriel-dezaldeti.myshopify.com/blogs/news/woven-consciousness-contemporary-textile-in-israel

40. ENDICOTT, Erin. Bez názvu: Cyklus Healing Surtas. In: *Beautiful Things Art Blog* [online]. 2016 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: https://rosajhberlandartconsultant.com/2016/06/30/stories-told-in-blood-erin-endicott-daniels-art/
41. HORN, Rebecca. In The Triangle. In: *Tate* [online]. [cit. 2019-03-25]. Dostupné z: https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-in-the-triangle-t07856
42. JOLLET, Karine. Un pied dans les Vosges. In: *Soft Sculptures* [online]. Blogger, 2015 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: http://www.karinejollet.com/2015/11/un-pied-dans-les-vosges.html
43. KOBAYASHI, Naomi. Temné údolí. In: *Canny Maker* [online]. 1979 [cit. 2019-04-10]. Dostupné z: https://cannymaker.wordpress.com/2014/10/28/book-notes-fiber-sculpture-1960-present/
44. MATISSE, Henri. Blue Nude. In: *Henri Matisse Paintings, Prints & Artwork* [online]. 2017 [cit. 2019-03-25]. Dostupné z: http://www.matissepaintings.org/blue-nude/
45. MITCHELL, Megan. Gash. In: *Meghan Mitchell. Art.* [online]. Tumblr, 2012 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: http://megjmitchell.tumblr.com/post/35633942573/gash-2012
46. MITCHELL, Megan. Gash. In: *Meghan Mitchell. Art.* [online]. Tumblr, 2012 [cit. 2019-04-01]. Dostupné z: http://megjmitchell.tumblr.com/post/35633014178/gash-2012
47. SEGAL, George. Gay Liberation. In: *The Art Story* [online]. [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: https://www.theartstory.org/artist-segal-george-artworks.htm
48. SEGAL, George. The Commuters. In: *Wikiart: Visual Art Encyclopedia* [online]. [cit. 2019-03-31]. Dostupné z: https://www.wikiart.org/en/george-segal/the-commuters-1980
49. ŠTEIGLOVÁ, Taťána. Významné osobnosti světové textilní tvorby a bienále v Lausanne. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. Studijní texty, s. 13.18, 56, 124.

Anotace práce

Jméno a příjmení	Adéla Rozehnalová
Katedra	Katedra výtvarné výchovy
Vedoucí práce	PaedDr. Taťána Šteiglová, Ph.D.
Rok obhajoby	2019

Název práce	Cesta k osvobození
Název práce v angličtině	The path to liberation
Anotace práce	Bakalářská práce se zabývá tématem viditelného fyzického postižení nohou a jeho uměleckým zpracováním. Práce je rozdělena na dvě části, teoretickou a praktickou. Teoretická část práce je zpracována na základě odborné literatury a definuje odborné termíny s tématem související. Zabývá se tedy tématem postižení ze zdravotního a uměleckého hlediska. Praktická část práce představuje samotné umělecké dílo a jeho doprovodný text.
Klíčová slova	postižení, fyzické postižení, nemoc, identita, noha, nohy, končetina, končetiny, sádra, obvaz, sádrový obvaz, proces, vyrovnání se, osvobození, umění, textilní umění, textil, socha, odlitek
Anotace práce v angličtině	The bachelor thesis focuses on the topic of visible and physical handicap and its artistic elaboration. The thesis is divided into two parts. The theoretical part of the thesis is based on the secondary sources data and defines terminology, which is necessary for understanding the topic. In other words, it analyses the topic of handicap from medical and artistic point of view. Practical part of the thesis presents the piece of art itself and the accompanying text.
Klíčová slova v angličtině	handicap, physical handicap, illness, identity, leg, legs, limb, limbs, gypsum, bandage, gympsum bandage, process, reconcilliation, liberation, art, textile art, textile, sculpture,

	cast
Přílohy k práci	DVD
Rozsah práce	62
Jazyk práce	čeština