

obraz

slovo

bod

Martina Macháčková

Masarykova univerzita
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Autor práce: Martina Macháčková
Vedoucí práce: Mgr. Júlia Zorkovská

doprovodný text k praktické bakalářské práci
Brno, 2017

Anotace

Bakalářská práce „Obraz, slovo, bod“ se skládá ze dvou částí – praktického výtvarného díla a teoretického textového doprovodu. Praktická část sestává z velkoformátového taktilního obrazu, ve kterém je pomocí Braillova písma a slovního přepisu barevných ploch zakódována impresionistická malba „Japonská zahrada“ od Claude Moneta. Originální malba byla při svém zrodu ovlivněna zrakovým postižením umělce.

Obraz je na první pohled monochromní bílé plátno, které však v lehké struktuře bodů skrývá textové informace, dostupné primárně hmatem. Toto konceptuální dílo je reakcí na aktuální trendy zprostředkování umění lidem se zrakovým postižením.

Textový doprovod je členěn do několika celků. První úsek práce se zabývá zrakovým postižením, zbylá část popisuje a hledá vzájemný vztah mezi jednotlivými prvky práce – obrazu, slova a bodu – s přihlédnutím k tématu zrakového postižení.

Klíčová slova

Zrakové postižení, Braillovo písmo, taktilní umění, obraz, slovo, bod, konceptuální umění, Claude Monet

Abstract

This bachelor thesis „Painting, word, point“ consists of two parts: a practical work of art and a theoretical accompanying text. The practical part consists of a large-format tactile painting which – by means of Braille and the transcription of coloured areas - encodes the impressionistic work “The Japanese Footbridge” by Claude Monet. The original painting was influenced by the artist’s visual impairment.

While the painting seems to be a white monochromatic canvas there are textual information hidden in the fine structure of points which one can access with their sense of touch. This conceptual work is a reaction to the contemporary trends of mediating art to people with visual impairment.

The accompanying text is sectioned into several parts. The first part deals with visual impairment, the rest describes and looks for a mutual relationship between individual aspects of this thesis – painting, word and point – with consideration to the topic of visual impairment.

Keywords

Visul impairment, Braille, tactile art, picture, word, point, conceptual art, Claude Monet

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem závěrečnou práci napsala samostatně, s využitím pouze uvedených zdrojů v souladu s Disciplinárním řádem pro studenty Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity a se zákonem č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů.

Hlavní částí bakalářské práce tvoří taktilní malba, předložený text má charakter doprovodné průvodní zprávy k praktické závěrečné bakalářské práci.

Text má 68 811 znaků, což je přibližně 38 normostran.

V Brně dne 30. 3. 2017

.....

Martina Macháčková

Poděkování

Na tomto místě chci poděkovat své vedoucí Mgr. Júlíi Zorkovské za cenné rady a odborné vedení bakalářské práce. Zároveň chci poděkovat své rodině a přátelům, kteří mě podporovali v době vzniku bakalářské práce.

Osnova

1. Úvod	13
2. Zrakové postižení	15
2.1. Představy a obrazotvornost nevidomých	17
2.2. Vidět rukama / hmatové vnímání	18
3. Slovo a bod	21
4. Obraz a bod	27
4.1. Obraz	27
4.2. Bod	29
5. Taktilní umění	33
5.1. Výstavy bez bariér	34
6. Umělci se zrakovým postižením	37
7. Slovo a obraz	39
7.1. Slovo jako obraz	41
8. Obraz, slovo, bod	45
9. Závěr	49
10. Seznam použité literatury	51
11. Seznam internetových zdrojů	55
12. Přílohy	59

1 Úvod

S výtvarným uměním se člověk setkává již od pravěku. Od té doby proběhnul dlouhý vývoj umění jak materiálově, tak ve způsobu zobrazování. Je to způsob neverbálního dorozumívání, způsob vyjádření myšlenek, emocí a v neposlední řadě také zážitků. Umění obohacuje naše životy. Vždy bylo umění bráno především jako vizuální záležitost. Ostatními smysly můžeme až druhořadně znásobit požitek z jeho vnímání. Nicméně jsou mezi námi lidé, pro které je vizuální umění téměř nedosažitelné, neocení krásy klasických olejomalb ani různorodost postmoderních děl. Umění je ale pro všechny, proto jsem se v návaznosti na tyto skutečnosti pokusila vytvořit taktilní písmový obraz, který abstraktní formou zprostředkovává umění osobám s takovou mírou zrakového postižení, jež nemůžou ocenit umění vizuální cestou.

Při výběru závěrečné práce jsem hledala takové téma, které by spojovalo výtvarné umění a zrakové postižení, čímž by současně spadalo pod můj studovaný obor Speciální výtvarná výchova. Cílem práce bylo vytvořit taktilní obraz související s malířským uměním historie, kterým by byla tato kategorie umění zprostředkována také lidem se zrakovým postižením. I přesto, že existují hmatové výstavy, kde je vystavována především objektová tvorba, je nevidomým dvojrozměrné umění stále vzdálené.

Název je složen ze tří prvků, které jsou nosné pro vytvořené dílo. Obraz jako dvojrozměrné výtvarné dílo, slovo jako verbální vytvoření skutečnosti, bod jako základ písma.

V textové části práce jsem se pokusila hledat vzájemné souvislosti mezi jednotlivými prvky (obrazu, slova a bodu) v návaznosti na zrakové postižení, kterým se samostatně zabývám v první kapitole. Se zrakovým postižením dále navazuji na hmatové vnímání, bez kterého by nebylo možné přečíst vytvořený obraz. Také uvádím několik významných nevidomých umělců, ale i známé výtvarníky pracujících s jednotlivými prvky.

2 Zrakové postižení

Jakékoliv postižení člověka zásadně ovlivňuje jeho život. Vady zraku se mimo jiné dotýkají také kulturního vnímání jedince. Zrakové postižení, v závislosti na míře a druhu vady, znemožňuje člověku být součástí vizuální kultury, kterou je v dnešní době svět zahlcen. Do této kategorie nepatří pouze lidé nevidomí, ale také osoby se sníženou úrovní zrakové percepce na úrovni slabozrakosti. (Pipeková, Nováková, 2010)

Podle Světové Zdravotnické Organizace (WHO) je na světě odhadem 250 milionů lidí se zrakovým postižením, z čehož 39 milionů jsou nevidomí a 246 milionů lidí se potýká se sníženou zrakovou vizí. Toto číslo je pouze přibližné, protože 90 % zrakově postižených lidí žije v rozvojových zemích. Nejčastěji je možné se setkat s poruchou zraku u lidí nad 50 let, což je dáno vlivem procesu stárnutí a chronických onemocnění očí. Tato porucha tvoří asi 65 % z celkového počtu zrakových postižení. (who.int, 2017) Z údajů WHO se dá usuzovat, že získané zrakové postižení je častější než vrozené.

Výchovou, vzděláním a rozvojem lidí se zrakovým postižením se zabývá speciálněpedagogický obor oftalmopedie¹. Cílem oftalmopedie je rozvoj jedince v maximální možné míře. Jedná se zde o socializaci, edukaci, přípravu na povolání, zařazení do pracovního procesu a společenské uplatnění. Aby bylo cíle dosaženo, je třeba využít reedukačních, kompenzačních a rehabilitačních metod. (Hamadová, Květoňová, Nováková, 2007)

V této kapitole si musíme vymezit, co je to zrakové postižení. Jedinec se zrakovým postižením je ten, jehož vada mu činí potíže v běžném životě a to i po optimální korekci. Na zrakové postižení je možné nahlížet vícero způsoby. Hamadová, Květoňová a Nováková (2007) uvádějí, že z medicínského hlediska je zrakové postižení nevléčitelné, trvá i po léčbě a nelze jej korigovat optickými pomůckami. Z hlediska psychologického ovlivňuje zraková vada celou osobnost jedince kvůli nedostatečnému či ztěžujícímu příjmu vizuálních informací, což může způsobit sensorickou deprivaci. Edukační hledisko považuje dítě za zrakově postižené, pokud jeho vada negativně ovlivňuje školní výkonnost i po maximální možné korekci.

¹ Můžeme se setkat také s názvem tyflopédie, jedná se o synonyma. Dříve se používaly názvy jako optopedie, tyflopédagogika nebo oftalmologická defektologie. S těmito označeními se můžeme stále setkat ve starších knižních zdrojích. (Pipeková, Nováková, 2010)

Klasifikace jsou důležité pro dosažení co nejefektivnějšího vzdělání. Rozlišovat vady můžeme podle více kritérií. Nejčastěji se udává rozdělení zrakových vad podle stupně postižení, kde je důležitý stav zrakové ostrosti a zachovalý rozsah zorného pole. Jesenský (1988 in Hamadová, Květoňová, Nováková, 2007) rozlišoval pět hlavních skupin a to osoby slabozraké, se zbytky zraku, nevidomé, s poruchami binokulárního vidění a zrakové postižení s kombinovaným postižením. (Hamadová, Květoňová, Nováková, 2007) Pro porovnání, WHO (2017) rozděluje zrakové vady podle stupně na normální vidění, mírné postižení zraku, těžké postižení zraku a slepotu. Květoňová-Švecová (2000) uvádí pět skupin poruch zraku podle druhu. Je to ztráta zrakové ostrosti, postižení šíře zorného pole, okulomotorické problémy, obtíže se zpracováním zrakových informací a poruchy barvocitu. Dále je možné dělit zrakové postižení podle vzniku, na orgánové a funkční. (Hamadová, Květoňová, Nováková, 2007)

Klasifikace podle doby vzniku postižení určuje představu o světě a jeho vnímání, a proto je důležitá pro účely této práce. Zrakové vady rozlišujeme vrozené nebo získané. Získané postižení může být následkem úrazu nebo působením chorob. V pozdějším věku se objevuje presbyopie². Získaná vada může být člověka větším traumatem, jelikož si již vytvořil určité představy o světě, které ztrácí a musí se učit spoustu věcí jinak. Ztrácí vizuální kontakt se světem, na něj byl zvyklý. Naopak jedinec s vrozenou vadou nezaznamenává ztrátu, o nic nepřišel, nikdy nepoznal jiný stav. Jeho psychický vývoj však probíhá odlišně od zdravého člověka. Množství podnětů potřebných k vývoji je výrazně méně, tudíž může být vývoj zpomalen. (Pipeková, Nováková, 2010) Každá klasifikace udává jiný pohled na zrakové postižení a s každou skupinou je potřeba pracovat individuálně. Každá osoba může být zařazena do více klasifikačních skupin.

Pro orientaci je potřeba vysvětlit některé skupiny vad. Ztráta zrakové ostrosti se vyznačuje potížemi při rozlišování detailů či drobných předmětů. Míra je individuální. Pokud má jedinec problém s koordinací pohybu očí, např. při pokusu sledovat dráhu pohybujícího se předmětu, jedná se o okulomotorické problémy. Postižení zorného pole se projevuje buď výpadky v zorném poli (centrálně nebo periferně) nebo zúženým zrakovým polem (jednostranně či oboustranně). V závislosti na typu a míře, znamená vada omezení v prostorové orientaci, pohybu, případně i čtení. Obtíže se zpracováním zrakových informací značí problém v mozkové kůře. Nejedná se v tomto případě o poškození sítnice ani zrakového nervu. Porucha

² Presbyopie je neostře vidění na blízké vzdálenosti kvůli nedostatečné pružnosti čočky v důsledku vyššího věku. (Vokurka, Hugo, 2009)

může být nazývána taky jako „korová slepota“ a může být pouze dočasná. (Finková, 2010)

Poruchy barvocitu patří mezi zrakové vady, které neomezují člověka v takové míře jako ostatní vady. Pokud nemá osoba s vadou barvocitu přidružené další zrakové postižení, rozeznává tvary, světlo i hloubku prostoru. Lidské oko dokáže zachytit elektromagnetické vlnění, díky čemuž rozezná barvy. V oku se nacházejí tzv. čípkové buňky, které zajišťují percepci barev. Může nastat situace, kdy čípkové buňky nejsou schopny rozlišit některé vlnové délky. (Finková, 2010) Neschopnost rozlišit jakoukoliv barvu nazýváme monochromazií. Tato porucha je však velmi vzácná. Při dichromazii lidské oko nerozlišuje jednu ze základních barev³. Tato porucha se dále dělí na protanopii (porucha vnímání červené), deuteranopii (porucha vnímání zelenožluté) a tritanopii (porucha vnímání modré). (Synek, Skorkovská, 2004)

2.1 Představy a obrazotvornost nevidomých

Nevidomý člověk si skládá představu o svém okolí z útržků informací, které vnímá všemi funkčními smysly. Tyto informace ale nikdy nebudou úplné, pokud zcela chybí zrakové vjemy. Proto musí mít dostatečnou obrazotvornost a z dostupných informací si složit vlastní představu o světě. (Kochová, 2015) Ke vnímání uměleckého díla hmatem musí mít nevidomý tyto dva procesy na dobré úrovni.

Představy se řadí mezi kognitivní procesy společně s myšlením, vnímáním, zapamatováním a vybavováním. Tuto činnost člověk uplatňuje při svém učení. Všechny procesy jsou vzájemně propojeny a ovlivňovány, informace k procesům jsou získávány právě díky smyslům. (Kochová, 2015)

Představy nevidomých jsou výrazně zúženy, jelikož jsou ochuzeny o vizuální zkušenost se světem (v případě později osleplých si člověk zachovává určitou představu, která ale časem bledne). Informace pro své představy získávají pomocí zbylých smyslů, především hmatem. Ten ale nenahrazuje vizuální vjemy úplně, protože je díky omezenému rozsahu hmatového smyslu spousta věcí nevidomému nedostupná. Tato bariéra bývá částečně kompenzována využitím modelů, maket a tyflografiky. (Litvak, 1979) Informace o předmětu přichází k nevidomým zlomkovitě, člověk si vybírá jednotlivé informace a je na něm, který

3 Základní barvy jsou modrá, červená a žlutozelená (světelné barvy RGB).

detail bude pokládat za důležitý a který ne. V případě, že se nevidomý seznamuje s novým předmětem, je vhodné připojit k hmatu také slovní komentář, aby se jeho představy obohatily o další zlomek informací a staly se komplexnější. (Kochová, 2015) Podle nevidomé Pavly Francové (v Kochová 2015) je potřeba zpracovat jednotlivé útržky skutečnosti, které jsou vnímány pomocí všech funkčních smyslů. Vnitřně viděné obrazy si skládá z nesourodých informací okolo sebe (letmý popis, vůně a pachy, hmatové vjemy, náhodně zaslechnutá informace).

„Obrazotvornost je svérázná forma odrážení skutečnosti, v níž se na základě představ konstruuji obrazy objektů, které nebyly vnímány.“ (Litvak, 1979, s. 133) Výtvary obrazotvornosti rekonstruuji předchozí zkušenosti (na rozdíl od představ, které reprodukují paměťové obrazy), ale jsou s představami úzce spjaty. Bez představ není obrazotvornost. (Litvak, 1979)

Nedostatečné množství, neúplnost či absence zrakových představ omezuje tvůrčí obrazotvornost nevidomých, která je nejvíce zřetelná u vrozené absolutní slepoty. Podle Litvaka (1979) se mezi nevidomými od narození nevyskytují tvůrčí talenty a géniové. Ve své publikaci uvádí několik známých umělců, kteří ztratili zrak až v průběhu života, např. sochař Vidal nebo básník Milton. Poukazuje na to, že je jejich tvorba založena na bohaté vizuální zkušenosti z předchozí doby, která se transformuje pomocí obrazotvornosti do uměleckých děl. Dnes se však objevují také umělci, kteří i díky speciálním metodám (např. Čečova kresebná metoda nebo Axmanova technika modelování) mohou převést své vnitřní obrazy na umělecká díla, a to i navzdory vrozené slepoty.

2.2 Vidět rukama / hmatové vnímání

Hmatové vnímání informací je důležitým čítím pro všechny lidi bez ohledu na zrak. I zdravý člověk potřebuje taktilní zkušenost k získání všech informací. V případě těžké zrakové vady musí hmat zastoupit zrakový smysl. Stoprocentní náhrada ztraceného smyslu není ale možná z důvodu omezenosti hmatového pole závislého na dosahu rukou a na omezené funkci kožních a hmatových buněk, které nedokáží vnímat veškeré vlastnosti objektů. Problém nastává zejména u objektů s rozměry, jež nelze obsáhnout hmatem, nemluvně o ne(na)hmatatelných věcech (pohyb těla, hladké předměty, potisk, barva). (Finková, 2011)

Mezi zrakem a hmatem nalezneme určitou podobnost. Díky oběma smyslům dochází v mozku k vytvoření představy o předmětu. Oba smysly také dokáží vnímat podobné vlastnosti předmětu jako např. velikost, tvar nebo klid a pohyb. Zrakem navíc rozeznáváme barvu a pouze hmatem tvrdost, váhu a teplotu. Hmatem sice vnímáme více vlastností předmětu než zrakem, nicméně v důsledku absence zraku nejsou hmatové představy zcela komplexní. Dalším rozdílem mezi těmito smysly je postup poznávání předmětu. Zrakem prvně vnímáme celek a postupně přecházíme k detailům. U hmatu je to obráceně. Jako první nahmatáme detail a postupným kontaktem si známé spojujeme v celek. (Kochová, 2015) Zároveň proces hmatové percepce je delší, než zrakové (Litvak, 1979).

Od ostatních smyslů se hmat liší svou nutností kontaktu. Tento smysl používáme prakticky nepřetržitě. Hmatovým orgánem je totiž celý povrch kůže (je největším lidským smyslovým orgánem), kde jsou umístěny receptory hmatu. Nejvíce receptorů je umístěno na bříšcích posledního článku prstu. (Keblová, 1990) Při využívání hmatu není člověk omezen jen na ruce. Nohy vnímají zemi. Při sednutí cítíme povrch, na kterém sedíme. Při jídle vnímáme teplotu, chuť a strukturu jídla. V neposlední řadě, i když si to většinou neuvědomujeme, vnímáme pocit oblečení na těle. (Heller, Gentar, 2014) Tyto percepce doplňují naše představy o okolí.

Podle Keblové (1999) se hmatové vnímání dělí na tři formy. Pasivní, kdy pocit čití vznikne podrážděním kožních receptorů při dotyku předmětu, bez dalšího pohybu. Vnímáme tak prostorové a fyzikální vlastnosti objektů, ale ne celkový obraz. Aktivní forma je výsledkem pohybu, kdy aktivně vyhmatáváme objekt. Získáme komplexní představu o objektu. Třetí formou je zprostředkované (instrumentální) hmatové vnímání, které je zprostředkováno pomocí nástrojů, např. bílé hole. Instrumentální druh hmatového vnímání rozšiřuje haptický⁴ prostor ruky. Tyto formy je možné provádět jednoručním (monomanuálním) nebo obouručním (bimanuálním) způsobem hmatového vnímání. Z praxe je známo, že obouručním způsobem získáváme informace podrobněji, přesněji a rychleji. (Finková, 2011)

4 Haptika je vnímání a přenos informací pomocí doteku. (Finková, 2011)

3 Slovo v bodu

„Pro hmat jsou podstatné body, zatímco pro zrak linie.“

(Smýkal, 1994, s. 16)

Slovo a bod, dva prvky, které figurují v této práci, fungují současně. Bod sám o sobě je obsažen v každé písmové abecedě, ať už se jedná o latinské, arabské či čínské znaky. Totální spojení nastává v momentě, kdy se oba prvky spojí jeden a vznikne bodové písmo. Představíme si dva odlišné písmové kódy, které mají bod jako základní stavební prvek.

Mimo klasické písmové soustavy, používané v různých částech Země, fungují také dorozumívací kódy, které šifrují latinskou abecedu. Byly používány k telegrafii např. ve válce, dnes mají využití nejčastěji při hrách nebo jako komunikace v krizových situacích. Tou nejnámější šifrou je Morseova abeceda.

V roce 1843 sestavil vynálezce telegrafu Samuel Finley Breese Morse abecedu z bodů a čar, kterou je možno se dorozumívat na krátké i dlouhé vzdálenosti. Využívat ji lze sluchem, zrakem i hmatem, a proto je mimo jiné vhodná i pro osoby se zrakovým postižením. Abeceda byla navržena tak, aby byla co nejjednodušší a neobsahovala zbytečné množství značek. Hlavním důvodem byla rychlost komunikace. (morseovaabeceda.cz, 2017)

Stavebním prvkem Morseovy abecedy je tečka (bod). Složení tří teček dohromady se rovná čárce. Jsou to krátké a dlouhé fragmenty kódu. Pauza mezi jednotlivými tečkami v písmenu se rovná jedné tečce. K oddělení písmen se používá mezera, která se rovná třem tečkám, mezera k oddělení slov se rovná pěti tečkám. (Rakouš, 1937) Díky neomezené možnosti použití čar a bodů a jejich vzájemné kombinovatelnosti je možné sestavit celou abecedu i s diakritikou, speciálními znaky či krátkými výzvami jako např. „pozor“ nebo „omyl“.

K zapamatování Morseovi abecedy byla vytvořena ke každému abecednímu znaku mnemotechnická pomůcka v podobě slov a slovních spojení, které počtem a délkou slabik přesně odpovídají tečkám a čár-

kám kódu a začínají na písmeno, ke kterému se váží. Samotná slova nejsou nikterak důležitá, v průběhu času se některá změnila nebo si lze vymyslet vlastní.

Existují tři různé verze značek⁵. Nejpoužívanější, mezinárodní kódy Morseovy abecedy, se od zbývajících dvou liší v zápisu některých znaků (obsahují některé znaky navíc). Od svého vzniku prošla Morseova abeceda vývojem, největší byl zaznamenán za První světové války. Nejčastěji se jedná o přidávání nových kódů pro nové znaky a hesla. Naposledy se jednalo o znak zavináče „@“ v roce 2003. (morseovaabeceda.cz, 2017)

Další bodové písmo využívají osoby se zrakovým postižením. Základní jednotku tvoří opět bod. Od ostatních písem se však odlišuje možností vnímat jej jiným smyslem, než zrakem.

Historie vývoje a hledání možností slepeckého písma je dlouhá a bohatá. Bohužel na toto téma není mnoho odborných zdrojů, proto je pro následující historický přehled čerpáno z publikace „Pohled do dějin slepeckého písma“ z roku 1994 od PhDr. Josefa Smýkala, předního českého speciálního pedagoga pro nevidomé. Tato kniha je jediným uceleným přehledem historie písma pro nevidomé u nás. Ostatní odborné zdroje odkazují právě na Josefa Smýkala.

V historii vzniklo nezávisle na sobě mnoho různých písmových systémů pro nevidomé, které však nebyly ucelené a používaly se pouze lokálně. První pokusy o zprostředkování písma nevidomým byly postaveny na principu reliéfní latinky nebo speciálních znaků, které ale využívali jen jednotlivci. Reliéfní latinka byla nejrozšířenější možností čtení pro nevidomé a objevovaly se také snahy také o psaní. Velmi často se vyrývala do dřeva nebo vosku. V 17. století byly uskutečněny pokusy o psaní hustým inkoustem, který po zaschnutí zanechával taktilní stopu. Zajímavým pokusem byla sada vyřezávané abecedy, na kterou se položil papír a psalo se ostrým rydlem. Za zmínku také stojí nevidomý léčitel Jacob z Netry, který si vytvořil vlastní reliéfní písmo pro označování lahviček s léky pomocí vyřezávaných kolíčků, kdy každé písmeno mělo jiný zářez. (Smýkal, 1994)

5 Mezinárodní, Americké a Kontinentální kódy Morseovy abecedy (morseovaabeceda.cz, 2017)

První písmo, které již využívala početnější skupina lidí (do této doby se jedna jen o jednotlivce) a které nebylo primárně určeno pro čtení zrakem, vytvořil Francesco Lana Terzi. Princip písma sestával z provázku s uzlíky – bodu a linie. *„Jednalo se o kombinace reliéfních bodů ohraničených a vzájemně izolovaných dvěma až čtyřmi geometricky uspořádanými liniemi. Počet bodů v obrazi odpovídal pořadí písmene v geometrickém útvaru izolovaném z původní sítě vytvořené pro tento systém.“* (Smýkal, 1994, s. 15) Terzi byl prvním, kdo objevil důležitost bodu pro taktilní písmo.

V 19. století vzniklo více druhů speciálních znaků od různých autorů, jejichž použití se časově prolínalo. Využívání písma se dalo rozdělit na dvě skupiny: speciální znaky a transformace latinky. V každém směru se našlo několik badatelů, kteří navrhli vylepšení nebo vytvořili vlastní řešení písma. Autorů bylo mnoho, a proto je zde okrajově zmíněno jen pár nejvýznamnějších. Ch. Barbier vytvořil jedno z prvních bodových písem, které se skládalo z 12 bodů. Jeho systém pomocí speciálních pomůcek umožňoval nevidomým také ručně psát. Písmo bylo zkoušeno v ústavu pro nevidomé v Paříži. Hlavním problémem písma byla ale velikost – 12 bodů vytváří útvar větší, než je bříško prstu, tudíž se špatně čte. Dalším pokusem bylo Kleinovo propichované písmo, latinská písmena propichovaná sadou jehel do papíru vytvářela jemné body. W. Lachmann je autorem několika zajímavých způsobů písma. V jeho tvorbě začínal na systémech propichované latinky vycházející zejména z Kleinova písma, postupným zjednodušováním linií se ale uchýlil až k samotnému bodu. Písmo bylo velmi podobné Braillovu systému, který je používán do dnes. Body byly umístěny do čtverce, z nichž každý obsahoval devět bodů (osm na okraji, jeden uprostřed). Písmo bylo kompletně ortografické, obsahovalo diakritiku, čísla a dalo se aplikovat na více jazyků. Louis Brail byl nevidomým studentem Pařížského ústavu. Vytvořil vlastní písmový systém, vycházející ze špatně čitelného Barbierova písma. Zredukoval počet bodů na šest tak, aby se dal obsáhnout bříškem prstů. Jeho písmo bylo ucelené a dobře čitelné. Přesto bylo po mnoho let odborníky odmítáno, jelikož izolovalo nevidomé od vidomých. (Smýkal, 1994)

Většina písem však byla zavrhnuta národními ústavy nebo odborníky. Roku 1850 bylo konečně schváleno Braillovo písmo jako jednotný písmový systém pro nevidomé. (Smýkal, 1994)

Braillovo písmo je hmatový kód, jehož základem je skupina šesti reliéfních bodů, které jsou uspořádány do obdélníkového obrazce se třemi páry bodů pod sebou. Systém spočívá v negativním (vynechání) nebo

pozitivním (vypouklý, reliéfní) vyobrazení jednotlivých bodů, které jsou číslovány 1 - 6. Touto kombinací můžeme vytvořit až 63 jednotlivých písmových znaků. Pomocí tohoto klíče jsou sestavena písmena celé abecedy, diakritická znaménka nebo matematické znaky. V Braillovu kódu neexistuje speciální znak pro verzálky nebo minusy, používá se jednotný znak písmene. Pokud je potřeba označit velké písmeno, používá se tzv. prefix neboli předznamenání. Prefix pro velká písmena je bod šest. Tento znak značí, že následující písmeno bude zastupovat verzálky. Existují také prefixy pro číselný znak, protože se číselné znaky shodují s některými písmovými, takže je potřeba je rozlišit. (Finková, 2011) Celý přehled českých znaků je uveden v příloze (Obrázek 1). Písmo je možné aplikovat pro vícero jazyků, protože je většina znaků stejná. Pro specifické znaky, které se vyskytují u většiny jazyků, je používán i osobitý Braillův kód (v českém jazyce např. č nebo ř, v německém ß nebo ä). Braillovo písmo je možné aplikovat také na speciální zápisy jako noty, matematické operace nebo chemické zápisy, je ale potřeba znát určitá pravidla pro zápisy (velké množství prefixů a speciálních znaků). Zápisy mohou obsahovat shodné znaky, které ale mohou znamenat v každém oboru něco jiného. (Finková, 2011)

Jeden bod Braillova písma používaného u nás má v průměru 1 mm, výšku 0,5 mm a mezi jednotlivými body je vzdálenost 1-2 mm. Bod o této velikosti je nejlépe hmatatelný. (Litvak, 1979)

Technika čtení Braillského zápisu může být jednoruční nebo obouruční. Při jednoručním čtení se jednou rukou se čte i hledá řádek. Při obouručním čtení nevidomý používá prsty levé ruky k čtení bodu a pravou rukou registruje další slabiku. Levou rukou pak hledá další řádek, pravou kontroluje ten stávající. Obecně z praktického používání písma ve školách je známo, že obouruční čtenáři čtou většinou rychleji a lépe zvládají jak vertikální, tak horizontální formát textu. (Helebrantová, 2011)

Braillovo písmo umožňuje nevidomému ručně psát. Existuje několik pomůcek pro ruční psaní. Pražská tabulka je kovová nebo plastová konstrukce s obdélníkovými otvory pro vpichování písmen. Otvory mají na okrajích vroubky tak, aby nevidomému nečinilo potíže klást body na správná místa. Obsahuje několik řádků a drží tak pevně řádky pod sebou. Tabulku je možné rozevřít a dovnitř vložit papír. Zadní strana konstrukce je plná, bez otvorů, aby se zamezilo propíchnutí podložky nebo dalšího papíru. Zároveň obsahuje důlky pro každý bod, aby ostrý nástroj zanechal v papíru stopu. (Smýkal, 1986) Nevýhodou tabulky je nutnost psaní zrcadlově obráceně, jelikož taktilní stopa vzniká na zadní straně papíru.

Pichtův stroj umožňuje rychlejší a jednodušší psaní. Stroj je mechanický, se sedmi klapkami. Šest z nich reprezentuje body jedna až šest, prostřední klapka, která je vysunutá před ostatní, reprezentuje prázdný znak, mezeru. Pro napsání písmene je nutné stlačit klapky zároveň. K ovládní jsou potřeba obě ruce. Při stlačení se do vloženého papíru vyrazí z rubové strany bod tak, aby byl z lící strany rovnou čitelný. Např. pokud potřebujeme napsat písmeno D, stlačíme zároveň klapky 1, 2, 4. Papír používaný pro psaní Braillova písma je speciální slepecký papír vyšší gramáže.

Dymokleště jsou speciálním nástroje pro vytváření štítků v bodovém písmu, tvořený rukojetí a pohyblivým kotoučem, na němž jsou umístěny Braillovy znaky a popisky pro vidomé. Otáčením kotouče a mačkání kleští na rukojeti se do vsunuté dymopásky⁶ vyrábí požadované znaky. (Karásek, 2012)

4 Obraz a bod

4.1 Obraz

Obraz je nosným prvkom práce, bez ktorého by nebol bod ani slovo. Tato práce pojednáva o obraze ve výtvarném umění v užším slova smyslu. Jedná se o dvojrozměrné umělecké dílo v takovém formátu, který je uchopitelný (nejedná se o digitální obraz), tj. deskový či závěsný. (Baleka, 1997) Na obraz autor zaznamenává své vidění světa, názory, emoce, myšlenky nebo momentální nálady pomocí bodů, linií, ploch a barev a to nejčastěji malířskou nebo kombinovanou technikou. Obraz je vždy v jedné originální podobě, nelze jej vytvořit grafickou reprodukcí technikou.

Abychom mohli sledovat vývoj povrchu malby, je třeba se vrátit na začátek této cesty a najít moment zlomu. Malba je součástí naší kultury mnoho století. Většinu času byla ale preferována akademická čistá a hladká technika, téměř nerozeznatelné tahy štětců. Teprve v 19. století, kdy v průběhu krátkého časového období vzniklo více uměleckých směrů, se struktura malby začala měnit. Nejdiskutovanějšími směry byl klasicismus a romantismus. Lišily se jak ideově, tak technikou. Tyto dva styly, nebo spíše jejich doba, proti sobě postavila dva umělce, zástupce každého z jednotlivých směrů – Jean Dominique Ingres, kázající o neměnné ideální kráse, jako zástupce akademické malby, antické krásy a klasicismu (Shelton, 2000). A Eugène Delacroix za romantismus plný ideálů, exprese, barev, světla a stínů, bojující proti Národnímu institutu. Klasicismus obdivoval antickou krásu, barva na obraze nenesla přílišný význam. Figury od Ingrese vypadají spíše jako antické sochy na plátně. Struktura obrazu byla hladká, barva jen kolorovala scénu, tahy štětce byly téměř nepostřehnutelné. Romantické tendence se odlišovaly. (Rivera-Resto, Muralmaster.org.) V tahu štětce byla cítit exprese, obraz byl vystavěn z barev, struktura obrazu byla citelnější i na dotek. Jednotlivé tahy štětce byly rozeznatelné. S romantismem přišlo zároveň malířství, které pomalu vystupovalo z hladkého povrchu. V dalších letech se „hmatatelnost“ malby vyvíjela.

Impresionisté malovali gesticky, ve výrazných vrstvách. Nevyužívali příliš linií, obraz sestavovali z barevných ploch. Vrstva opět jemně vystupovala nad povrch plátna. Podobně pracovali také výtvarníci v dalších uměleckých směrech, např. Vincent van Gogh, který je znám svým dynamickým rukopisem. Až ve

20. století, kdy díky koláži přibyl do malby nový materiál, nastal další milník ve vývoji povrchu malby. Oblíbenou technikou kubismu byla koláž. Kubisté zapojovali do malby „neobrazové“ materiály jako písek, špagáty, dřevo a pod., pomocí kterých vytvářeli iluzi prostoru, čímž malba získala hmatatelnou podobu. Na rozdíl od dadaistických tendencí se neměli v úmyslu vysmívat malířské klasice minulých století. Zapojováním „cizích“ materiálu do malby se snažili jen jiným způsobem docílit prostoru. (Ruhrberg, 2011) Různorodé materiály začali využívat také již zmínění dadaisté, kteří vytvářeli absurdní a místy provokující umění. Používali netradiční materiály (např. pytlouinu) jako podklad pro malbu nebo je do ní zakomponovali. Některá díla se ocitla na hranici malířství a objektové tvorby. Hans Arp se inspiroval v kolážích kubismu, jeho kompozice však vznikaly zcela náhodným způsobem. Sestavoval asambláže z nalezených předmětů různých tvarů a materiálů a vkládal je do obrazu podle pořadí nalezení. Marcel Janco vytvořil malbu na pytlouině potřenou sádrou. (Ruhrberg, 2011) Významnou postavou dadaismu, která ovlivnila pozdější malířství, především informel, byl Kurt Schwitters, tvůrce asambláží a objektů (Obrázek 2). Veškerou svou tvorbu nazval Merz. Název vzniknul náhodně, když se výtvarník podíval do novin. Schwitters tvořil koláže z korálků, lístků na autobus a dalšího smetí. *„Schwitters vytvářel umění z neuměleckých předmětů a vyráběl vyrovnané abstraktní kompozice vytvořené z bezvýznamných fragmentů, byl jakýmsi předchůdcem dnešních uměleckých instalací.“* (Glenn, 2009, [online], A) Díky používání neobrazových (a dříve opovrhovaných) materiálů překročili dadaisté definitivně hranice malířství (Ruhrberg, 2011).

Hutné nánosy barev můžeme objevit u celé řady výtvarníků 20. století, např. u Pabla Picassa, Pieta Mondriana, Willi Baumeistera nebo zástupce akční malby Jacksona Pollocka, jehož lité barvy po zaschnutí nezáměrně vytvářeli hmatatelný vzor. Silné barevné vrstvy, vytvářející struktury na obraze, najdeme typicky u poválečného malířství „art autre“, které podle Ruhrberga (2011) zahrnuje tašismus, informel nebo abstraktní expresionismus. Glenn (2009, B) však uvádí pouze informel. „Art autre“, neboli „Jiné umění“ bylo založeno na improvizaci, spontaneitě a svobodě tvorby. Bojovalo proti geometrické abstrakci. Malíři, ovlivnění válkou využívali vrstvy barev, kusy omítky nebo písek k vytvoření napětí. *„Umělec pracoval s barvou jako s blátem, všemožně ji míchal a kupil vrstvy na povrchu plátna v životnosti i dynamice. Barevná hmota pak na plátně zobrazovala širokou škálu pocitů, vidin samoty, odcizení, hněvu, hrůzy i zničení časem.“* (Glenn, 2009, [online], B) Například Jean Dubuffet nekladal důraz na barvu, ale pracoval s ní společně s dalšími materiály jako s hmotou, ve které je možno vytvářet stopy a otisky (Ruhrberg, 2011).

Malíři Wols (Obrázek 3) a Emil Schumacher zase do vrstev barev ryli tupým koncem štětce (Sedlář, 2004). Jako materiál často sloužila pytlovina. Ta posloužila také Albertu Burri, který mimo ni využíval také dřevěné, železné či plastové desky s vypálenými dírami, na které lepil zmačkané látky. Záměrně využíval hrubý povrch doplňovaný o intenzivní červenou, kombinoval tak své svých obrazech citlivost a sílu a zpracovával v malbách své zážitky z války, kde sloužil jako lékař. (Ruhrberg, 2011)

Do svých monochromních modrých obrazů komponoval „nemalířské“ materiály také Yves Klein. Houbami pokryté desky válcoval a barvil svou IKB barvou (Univerzální Kleinova modrá), čímž vznikl taktilně zajímavý reliéf. Třetí rozměr malbě dodával Lucio Fontana ve druhé polovině 20. století prořezáváním a propichováním plátna. Umožnil tak obrazu proniknout do prostoru a prostor do obrazu. (Ruhrberg, 2011)

Technika koláže se dotkla i pop-artu. Výtvarníci pracovali s koláží podobně jako v kubismu. Komponovali do obrazu cizí materiály, stírali hranice mezi malbou a objektem. Některé koláže a asambláže překračovaly doslova okraje obrazu (např. Jasper John, Robert Rauschenberg nebo Tom Wesselmann). Realistické malířství vystavovalo obyčejné předměty bez jakéhokoliv zásahu, realita tvořila samotný obraz. (Ruhrberg, 2011) Obrazy tímto způsobem tvořil významný představitel realismu Arman, jehož jeden obraz zobrazuje kusy rozbité kytary na cementovém podkladu.

Vývoj povrchu malby se v průběhu 19. a 20. století proměnil výrazným způsobem. Povrch obrazu přešel od hladké a čisté akademické malby po asambláže a barvou tvořenou strukturu. Do malby díky tomu přibyl třetí rozměr, stala se hmatatelnou.

4.2 Bod

„Ze svých konvenčních souvislostí byl bod vytržen, a ocitl se tak na prahu jiného světa, v němž je zbaven praktické účelovosti, začne žít jako samostatný fenomén a jeho podřízené postavení se promění ve stav vnitřní účelovosti. Bod vstoupil do světa malířství.“

(Kandinsky, 2000, s. 24)

Bod, o kterém bude pojednáno v následujících řádcích, je prvkem, který obohacuje výtvarná díla. Je vlo-

žen do obrazu, kde může existovat samostatně, ale současně doplňuje výpovědní hodnotu díla. Jeho velikost není určena, stejně tak ani tvar. Nejčastěji bývá kulatého tvaru, není to však pravidlem, přesný tvar se liší od techniky zaznamenání. Bod umístěn do výtvarného díla, obrazu, má sdělnou hodnotu. Soustava bodů vytváří písmový prvek. Tento prvek vystupuje z plochy a vytváří hmatově čitelná slova.

V současném umění nalezneme několik tvůrců, zapojujících Braillovo písmo do svých prací. Tímto způsobem dílo nejen ozvláštňuje literárním prvkem, ale zprostředkují kontakt s uměním také lidem se zrakovým postižením. Zde jsou uvedeni umělci, kteří zajímavým způsobem propojují slovo, (Braillov) bod a obraz.

The Braille Project vznikl spojením abstraktní malířky Devon E. Sioui a spisovatelky a překladatelky Braillova písma Faye Harnest v Kanadě. Společně vytvářejí strukturální abstraktní obrazy doplněné o vizuální poezii psanou v Braillovu písmu. Taktilní obrazy se skládají z básní v Braillovu, z několika vrstev barev, sádry, dřeva, plastu a provázků. Ručně tvořené body Braillova písma jsou vyrobeny z břidlice za pomoci jehly a psacího stroje Perkins⁷. Někdy je břidlice dokonce doplněna barvou (Obrázek 4). Barvy, textury i slova volně plynou obrazy a odrážejí energie vepsaných básní. Projekt tak vytváří díla stírající stereotypy komunikace umění s jazykem, které mohou ocenit lidé vidící i ti se zrakovým postižením. (Harnest, Sioui, 2014)

Experimentální umělec Roy Nachum tvoří malby, instalace a sochy s prvky koncepčního a interaktivního umění. Do některých obrazů začleňuje reliéfní Braillovo písmo. Na rozdíl od již zmíněného projektu nepracuje jen s abstrakcí, ale pokrývá písmem konkrétní motivy. S tématem zrakového postižení pracuje také na úrovni symbolů použitých v námětech prací (např. dítě zakrývající si oči symbolizuje slepotu) (Obrázek 5). Na tvorbě série obrazů s názvem „Fire“ se podíleli i nevidomí lidé, kteří zanechávali na obrazech své otisky prstů. Jiná díla nechává dokončit diváky, podporuje interakci a dotek s jeho prací. Za zmínku stojí série obrazů pod názvem „Color blind“, kde se inspiroval pseudoizochromatickými tabulkami, používanými k vyšetření barvocitu. (Nachum, roynachum.com)

7 Psací stroj Perkins pracuje na stejném principu jako Pichtův psací stroj, liší se pouze vzhledem, jelikož je od jiného výrobce.

Abstraktní instalace, kombinující materiály, Braillovo písmo a umělecké techniky, vytváří americký výtvarník Kenn Kotara. Využívá systém mřížek k tvorbě obrazců a vzorů. Experimentuje s vizuální poezií za pomoci Braillova písma. Systém teček vytváří nové geometrické obrazce a zároveň i reliéf, slova mění ve vizuální umění, obohacené barvou (Obrázek 6). (Kotara, kotarastudio.com)

5 Taktilní umění

Dnešní doba je především vizuální. Velká část malířské tvorby slouží pouze ke shlednutí zrakem. Plátna jsou plochá, lehká struktura barevných vrstev je téměř nenahmatatelná. Dotýkání se exponátů v galeriích je zakázáno. Některých se je ale přeci jen možno se dotýkat. Jsou k tomu dokonce stvořena, stejně jako taktilní písemná obraz v rámci této bakalářské práce. V podkapitole „Obraz“ byla již zmíněna historie obrazu a postupná změna v umění, která způsobila určitou hmatatelnost maleb díky vrstvám barev či kombinací materiálů. Nevidomí se nejčastěji setkají s uměním v podobě objektové tvorby a sochařství. Už několik let se však mohou seznámovat také s malbami od známých světových mistrů v reliéfní podobě.

V zemském muzeu v Dormistadlu v Německu převedli některé ze svých vystavovaných obrazů do reliéfu a umožnili tak nevidomým kontakt s malířským uměním. První pokus byl tištěn na 3D tiskárně v roce 2014, ale tisk se nepovedl pro nedostatečnou technologii. Konečné reliéfy museli zhotovit ručně. Své hmatatelné podoby se dočkal např. obraz od Maxe Pechsteina – „Portrét v červené“ („Bildnis in Rot“) z roku 1909, u něhož nechali vystoupit z obrazu především dominantní červený deštník, nebo malba Anselma Feuerbacha z roku 1862 „Iphigenie“, kde se snažili vytvořit dojem hloubky prostoru za postavou. Na výstavě s názvem „Malby na dotek“ je možno využít i zvukového průvodce k doplnění informací o vystavených malbách. (Seipel, 2014) Podobné projekty proběhly v Galerii Uffiza ve Florencii, kde nechala galerie převést do haptické podoby Zrození Venuše od Boticelliho. Uměleckoprůmyslové muzeum ve Vídni vystavuje reliéfní verzi Madony na louce od Raffaela nebo Madonu s dítětem od Albrechta Dürera. Z českých institucí se mohou pyšnit reliéfními obrazy např. v galerii Středočeského kraje. (Muzeum bez bariér, 2011)

S nápadem přidat dvourozměrným malbám ještě třetí rozměr přišla i iniciativa Unseen Art v roce 2015. Za cíl si kladou transformaci nejznámějších maleb z historie do prostorových reliéfů s využitím 3D tisku. Iniciativa se snaží získat umělce jako dobrovolníky pro spolupráci na reliéfech. Zatím jediným vytvořeným reliéfem je 3D Mona Lisa od Caroline Delen. Od reliéfů, které vytváří zemské muzeum v Dormistadlu, se ale podstatně liší vytvořenou hloubkou. Portrét doslova vystupuje z plochy a vytvořený reliéf se blíží spíše sochařské tvorbě, což zjednodušuje práci rukou při získávání informací o jeho podobě. Unseen Art nabízí možnost nechat si vytisknout reliéfní Monu Lisu pro osobní využití. (Frank, 2015)

S reliéfem pracuje občanské sdružení Vide Manibus. Jejich cílem je přiblížit svět lidem, kteří jej nemožnou vnímat zrakem. Vytváří reliéfy různorodých témat, které se dají následně použít i jako učební pomůcka, věnují se průvodcům po kulturních památkách nebo zoo, spolupracují s Knihovnou a tiskárnou pro nevidomé. Na reliéfech pracuje několik výtvarníků. V roce 2015 se uskutečnila výstava hmatových ilustrací od Davida Linka v Galerii U Prstenu s názvem „Dívej se rukama“. (Vide Manibus, videm.cz)

Malby, které jsou jak vizuální, tak taktilní, má na svědomí pro změnu jednotlivce, brazilský výtvarník Sarro. Vedle klasických olejomalb vytváří malby se strukturovaným a členitým povrchem, doplněné o legendu v Braillovu písmu, zapracovanou do plochy. V jeho pracích se objevují figurální motivy a manuální práce, barevně laděné do jihoamerického koloritu. Nevidomý návštěvník výstavy sice nespátří figury na obraze, ale může zkoumat povrch a strukturu obrazu. (Muzeum bez bariér, 2011)

5.1 Výstavy bez bariér

Pokud existuje taktilní umění, určené přímo k dotyku, je potřeba jej vystavit někde, kde nebude cedule „Prosím, nedotýkejte se exponátů“. I v dnešní inkluzivní době stále převládá názor, že pro lidi se zrakovým postižením je výtvarné umění a výstavy s nimi spojené jen nedostupným pojmem. Nevidomý na vernisáži jistě udělá rozruch mezi návštěvníky, kteří pokládají jeho návštěvu galerie za zcela zbytečnou. Ani barvitý popis mu přeci nedokáže zprostředkovat to, co je možno spatřit. Kulturní instituty se snaží tyto předsudky vyvrátit. Muzea, galerie či výstavní sítě pořádají výstavy, kde je možno se dotýkat vystavených objektů. V následujícím textu je zmíněno několik vybraných projektů a výstav, které pomáhají zprostředkovat umění lidem se zrakovým postižením.

V roce 1983 se uskutečnila první výstava zpřístupněná lidem se zrakovým postižením v Národní galerii v Praze. Návštěvníci měli možnost si ohmatat sochy z 19. a 20. století od francouzských tvůrců. Za pět let byla pražskou Národní galerii vystavena česká sochařská tvorba 19. a 20. století. Tyto výstavy byly prvním svého druhu v České republice. Pořádání taktilních výstav u nás se od té doby stalo běžnou záležitostí. Postupem času se zvýšila kvalita pořádaných akcí a přibyl počet zrakově postižených návštěvníků, majících zájem o umění. (Jančo, 2013) Zlepšil se také částečně přístup veřejnosti k postižením, lidé si více uvědomují jejich lidská práva. Problémem dodnes zůstává finanční stránka věci. Pořádání taktilních výstav

obnáší velké množství příprav a mnoho institucí nemá na tyto projekty finanční prostředky. Organizace vyžaduje více práce, než je tomu u výstav určených pro vizuální vnímání. Katalog výstavy se tiskne v Braillovu písmu i ve zvětšené latince pro slabozraké. Obsahuje reliéfní obrazový doprovod k přiblížení výstavy, díky čemuž přichází návštěvník připraven a obeznámen s výstavou. Celý výstavní prostor je hapticky označen (výstražné pruhy na zemi apod.) pro snadnější pohyb. Popisky k objektům najdeme v Braillově písmu a ve zvětšené latince. Taktilní výstavy se oproti „vizuálním“ liší nutností doprovodu. Doprovod pomáhá s pohybem po prostoru a doplňuje výstavu slovním komentářem. Tento slovní doprovod je neodmyslitelnou součástí dotykových výstav, protože doplňuje chybějící vizuální informace o vystavených exponátech. Často bývají výstavy komentované. (Hradilková, Sýkorová, 1998)

Pořádání taktilních výstav nemá žádná přísná pravidla. Instituce mají otevřené pole působnosti a mohou tyto projekty uchopit kreativním způsobem. Ideální stav nastane ve chvíli, kdy je běžná vizuální výstava zpřístupněna k doteku, tudíž se zde setkají vidící lidé s lidmi se zrakovým postižením. (Soukupová, 2007) Výstava „Možná sdělení“, pořádaná Moravskou galerií v Brně, byla příkladem takového projektu. Bylo zde vystaveno 23 děl, které autoři galerii věnovali. Díla si bylo možné „osahat“ od roku 2001 ve stálé expozici. Mezi výtvarníky, kteří poskytli svá díla výstavě, najdeme Jiřího Koláře, Dalibora Chatrného, Lubomíra Jarcovjáka, Pavlínu Nešporovou, Petra Nikla a další. (Petlachová, Ferencová, 2001)

Sdružení Hapestetika má na svém kontě již několik výstav určených primárně nevidomým a slabozrakým návštěvníkům. Zprostředkovávají těmto lidem kontakt s historickým uměním (Doteky pravěku a antiky, Egypt dotykem) i se současným uměním. V rámci série výstav s názvem Hapestetika byly vystaveny díla současných autorů (především objektová a sochařská tvorba), kteří propůjčili svá díla bohatá na materiály a zpracování, k doteku. Mezi nimi byl např. Michal Gabriel, Stanislav Hora, Jiří Sobotka, Vladimír Kokolia nebo Veronika Richterová. Někteří autoři se zúčastnili výstav opakovaně, aby měli návštěvníci možnost orientace v charakteristikách autorů. Na výstavy Hapestetika bylo navázáno výstavami s názvem „Dotýkejte se, prosím“, které pokračují se stejným cílem – zprostředkovat současné umění lidem se zrakovým postižením. Tyto výstavy mohou být zkušeností také pro vidící návštěvníky. Při vstupu dostanou škrabošky, aby je od hmatového vnímání nerušily zrakové informace. (Hradilková, Sýkorová, 1998)

V britské Tate Modern mají nevidomý návštěvníci možnost audio průvodců a přednášek (diskuze

a praktické výtvarné aktivity), některé části výstav jsou jim zpřístupněny také hmatem. (Tate, tate.org.uk) S audio nahrávkami pracuje také projekt Living Paintings. Nahrávají popisy a komentáře k malbám, aby přiblížili nevidomé k umění, vytvářejí taktilní knihy (pro dospělé i pro děti), které si mohou zdarma zapůjčit v jejich knihovně. Tyto knihy není možno zakoupit. (Living Painting, livingpaintings.org) Guggenheim muzeum se pyšní vlastní aplikací do mobilu „Guggenheim App“, kterou mohou využít i nevidomí a slabozrací návštěvníci. Aplikace obsahuje audio informace o muzeu, vystavovaných dílech, událostech apod. (Guggenheim, 2017).

Za zmínku stojí také „Neviditelná výstava“, která je také taktilním projektem, ale zásadně se odlišuje od výše zmíněných cílovou skupinou i organizací. Je určena naopak pro vidomé. Probíhá od roku 2011 a v roce 2017 je stále aktuální. Výstavní prostory zahaluje tma a návštěvník si může vyzkoušet každodenní činnosti ve tmě. S pomocí nevidomých a slabozrakých průvodců si každý vyzkouší díky hmatu, čichu a sluchu orientaci po prostoru, základní denní činnosti jako např. placení, orientace na ulici nebo výběr koření. Součástí výstavy jsou také zařízení a pomůcky k ulehčení života potmě. (Neviditelná výstava, neviditelna.cz)

6 Umělci se zrakovým postižením

Jelikož se zde zabýváme uměním v souvislosti se zrakovým postižením, je nutné vyzdvihnout také několik výtvarníků, kterých se toto spojení týká nejvíce. Nadání a chuť tvořit si nevybírám pouze vidící jedince. I nevidomí či slabozrací lidé milují umění a chtějí své představy zrealizovat. Nejčastěji se tak děje pomocí modelování, které je hmatem nejdostupnější. Sochař s malými zbytky zraku či zcela nevidomý dnes nikoho nepřekvapí. Ale nevidomý malíř zcela běžným není. Tvoří podle svých vnitřních představ, používá barvy a maluje svět, který nevidí. A není pravidlem, že pokud se nevidomý věnuje dvojrozměrnému formátu, ztratil zrak až v průběhu života, takže čerpá z informací o světě získaných dříve, jak ve své publikaci uvádí A. G. Litvak (1979). Následující přehled nevidomých tvůrců tvoří směs různých životních příběhů a přístupů k malbě.

Pavla Francová, nejznámější nevidomá malířka v České republice, se narodila s vrozenou degenerativní vadou zraku – zeleným zákalem. Přesto byla od dětství výtvarně nadaná, i když nikdy neviděla svět jako ostatní děti. Díky nemoci vnímala okolí v barevných skvrnách a hádala, co která skvrna znamená. I po ztrátě zraku jí zůstalo neobyčejné vnitřní barevné vidění. Věci, které ji obklopují, dny, měsíce, čísla nebo osobní jména mají svou barvu. Telefonní číslo prvně vnímá jako barevný obraz, až poté jej dekóduje. Obrazy Pavly Francové vycházejí z její vnitřní barevné představy. Představy jsou reálné, ale nemá jistotu, zda jsou podobné tomu, co vnímají vidící lidé. Obrazy nejčastěji tvoří pomocí pastelů, zdají se abstraktní, metaforické. (Hůla, 2004)

Další česká autorka, Iva Zuchová, je naopak nevidomá od narození. Studovala na konzervatoři Jana Deyla, kde navštěvovala keramickou dílnu pod vedením Evžena Perouta⁸, který si u ní všimnul určitého výtvarného nadání a dovedl ji do ateliéru akademického malíře Dina Čeče a nadace Artevide. Ivana pravidelně navštěvuje ateliér a díky speciální Čečově metodě⁹ zaznamenává své pocity, postavy a portréty.

8 Evžen Perout napsal knihu „Arteterapie se zrakově postiženými“ (2005).

9 Dino Čečo vymyslel originální haptickou metodu kresby, kterou si nechal patentovat. Působením tlaku na bílé čisté plátno se objeví černá magnetická hmota, ukrytá pod plátnem. Kresba je okamžitě hmatatelná, tudíž si nevidomý může kontrolovat, co nakreslil. Díky této metodě hledá a rozvíjí talent v nevidomých lidech. (Nadace Artevide, 2016)

V roce 2009 a 2013 vystavovala v Lovosicích na své samostatné výstavě. (Nadace Artevide, 2016)

Turecký malíř Esref Armagan se již nevidomý narodil. Nikdy neměl možnost vidět barvy. Od dětství vykazoval značný zájem o výtvarnou činnost, když pomocí nehtů kreslil do kartonu. Dnes maluje olejovými barvami, používá perspektivu, stíny a světlo (Obrázek 7). Svými schopnostmi zachytit na obraze věci, které nikdy neviděl, a přesto je dokáže reálně a barevně namalovat, vzbudil zájem vědců. Tvrdí, že si nejprve vytvoří v hlavě obraz celé scény, kterou chce namalovat a po té se pustí do práce. Používá černou, bílou a dalších 5 barev, které vzájemně míchá. (Esref Armagan, esrefarmagan.com)

Realistické obrazy vytváří i John Bramblitt z Texasu. Na rozdíl od svého tureckého kolegy však ztrácel zrak postupně. Při malbě používá reliéfní barvy, které po zaschnutí vytváří hmatatelnou strukturu. Bramblitt tvrdí, že jednotlivé bravy od sebe rozezná podle jejich struktury na plátně. Zachycuje realistické portréty lidí, které nikdy neviděl (např. svou manželku a syna). Z jeho obrazů číší barevnost a optimismus. (Bramblitt, 2017)

7 Slovo a obraz

Vztah slova a obrazu je v praktické části bakalářské práce zřejmý. Slovo, figurující jako kód informací, nejenomže vytváří obraz, ale také ho ukrývá. Než se budeme zabývat současným výtvarným uměním, pracujícím s písmeny a slovy, je potřeba se vrátit k začátkům literárních prvků v obraze. Propojování písma s malbou je záležitostí až 20. století. V dřívější akademické malbě by nenalezla tato kombinace pochopení. Text se v obraze objevil jen výjimečně a to např. jako jméno vyobrazené postavy (např. Jacques-Louis David a jeho „Zavražděný Marat“ z roku 1793). V secesi byly velmi oblíbené plakáty, které kombinovaly výtvarnou tvorbu s textem. Ty ale nezapadají do definice obrazu této práce, jelikož se jednalo o reprodukční techniku.

Začátky spojení písma a malby nalezneme na začátku 20. století, kdy v krátkém časovém období současně vzniklo více uměleckých skupin a hnutí. Kubisté, rozkládající obraz na plochy se snahou o vícehledovost na dvojnásobném rozměru, zapojovali písmový prvek, aby zdůraznili základní antiiluzionistický rys svých obrazů. Imitovali materiál malbou (fragmenty novin či letáků namalované v kompozici) nebo vlepovali do maleb novinové výstřižky a další materiály, čímž vytvářeli koláže. Písmo využívali pomocí koláže také malíři futurismu, dynamického uměleckého hnutí. Např. Carlo Carrá ji v kombinaci s akrylem využil v roce 1914 v obraze „Zprostředkující manifest“. (Ruhrberg, 2011) Jeho současník, ale zastánce exprese, Paul Klee, šifroval do obrazu části písmen, číslice či interpunkční znaménka. V malbě „Vila R“ využil dominantní písmeno R, umístěné v popředí kompozice s vilou, která působí jako stavebnice, sluncem a rudou cestou. Dadaismus, který kombinoval absurditu a hru, byl individualistickým vzdorem proti své době s literárním základem. I v tvorbě některých dadaistů nalezneme prvky písma. (Ruhrberg, 2011) Koláž s názvem „Mé domácí průpovědky“, skládající se z výstřižků návodů domácích prací a dětských kreseb, doplnila autorka Hannah Höchová inkoustem ručně psanými citáty různých autorů. (Životopisy výtvarníků, 2008) Podobně pracoval také Francisco Picabia. Koláž „Kakodylické oko“ je po celé ploše popsána citáty a podpisy autorových přátel.

„..., prolínání malířství a poezie, předmětu obrazu a myšlenky, magie a reflexe, v dílech, v nichž je objektivně zobrazený předmět verbálně zrušen.“ (Ruhrberg, 2011, s. 147) Surrealistické dílo René Magritta

obsahuje obrazové hádanky, zobrazuje obyčejné věci, doplněné textem, který mění význam celého obrazu. Malba „Toto není dýmka“ z roku 1928-29 je toho příkladem.

Poválečné umění se více zaměřovalo na realitu a figurativní motivy nebo naopak na abstrakci. Pokud se v malbách objevovaly písemné prvky, jednalo se často spíše o nápisy na budovách nebo byly jiným podobným způsobem součástí zobrazených objektů. Americkému výtvarníkovi Charlesi Demuthovi posloužila jako inspirační zdroj báseň „The Great Figure“ od Williama Carlose Williamse. Z jejího textu odvodil název pro svou malbu „I Saw the Figure 5 in Gold“. (TheMet, 2014) Obrazu dominuje zlatá číslice pět, která se zde vyskytuje ve třech velikostech a vytváří určitou iluzi prostoru. Giuseppe Copogrossi využíval písma v jednoduché obrazové a ornamentální podobě, které částečně odvodil z historických znaků a částečně si vymyslel vlastní. Pomocí nich potom vytvářel abstraktní kompozice. (Ruhrberg, 2011)

V druhé polovině 20. století se objevuje několik výrazných tváří rozvíjejících spojení malířství a písma. Např. Lászlo Lakner je znám především „písemnými portréty“ lidí z historie i současnosti. Inspiraci hledal v americkém graffiti. V jeho portfolio se setkáme nejčastěji s technikami koláže, nalézt však můžeme také písma psaná štětcem a barvami. Koláž, ručně psané písmo a olejové barvy kombinoval zástupce německého informelu Gerhard Hoehme. Některé z jeho prací byly založeny jen na písmu samotném a autor chtěl, aby byly jeho obrazy čteny. (Ruhrberg, 2011) Obraz „Dopis mladému umělci“ z roku 1961 působí, se svými vrstvami novinových útržků a útržků slov, dojmem popsané plakátovací plochy. Graffiti a pouliční umění inspirovalo vedle Lankera také Cy Twombly. Jeho rozházená kompozice nese inspiraci mimo jiné v Pollockově akční tvorbě a nachází se na hranici mezi kresbou a malbou. Při bližším pohledu nalezneme v jeho obrazech fragmenty písmových znaků a číslic. „*Opět je tu významný umělec – jako v rané době informelu – který chápe malířství jako písmo, jehož kódy ale nelze zcela dešifrovat.*“ (Ruhrberg, 2011, s. 285)

Novým způsobem uchytili písmo tvůrci pop-artu v druhé polovině 20. století. Svými obrazy, plnými náznaků, neosobnosti a dvojznačností, oslavovali, poukazovali a vysmívali se konzumu. Typickým a oblíbeným médiem pop-artu se stala již dadaisty či kubisty oblíbená koláž, kterou využíval např. Jasper John nebo David Hockney. Právě díky ní se často dostávaly textové prvky do obrazů. Nebylo to ale pravidlem. Edward Ruschy dostával písma do malby pomocí olejomalby, využíval filmových prvků a z obrazů zcela vyloučil emoce. (Ruhrberg, 2011) Ovšem nejznámější spojení typografie s malbou v rámci pop-artu má na

svědomí Roy Lichtenstein, který zvětšoval fragmenty komiksů do velkoformátových maleb. Zachovával všechny původní prvky převzatého motivu – na jeho malbách můžeme vidět pravidelnou síť tiskového rastru, typickou pro ofsetový tisk. Motiv přenášel také s banálním textovým doprovodem, který ke komiksově tvorbě neodmyslitelně patří, čímž vytrhával smysl slov z kontextu příběhu. (Pecina, 2008)

Minimalistické malířství už pracuje s písmem obdobným způsobem, jakým byla pojata praktická část této práce. Stěžejním prvkem díla je spojení obrazového a písemného prvku s použitím čistého fontu, který není kromě plochých barev ničím rušen. Písmo zde funguje samo o sobě. Minimalista On Kawara vytváří série obrazů na téma prostor a čas. (Ruhrberg, 2011) Série obrazů spojuje jednotný font. V sérii „Today“ nese každý obraz jedno datum dne (Obrázek 8). Způsob zápisu data a jazyk měsíce se liší od místa jeho pobytu. V Americe začíná jménem měsíce, dále následuje den a rok. V Evropě naopak začíná dnem, pokračuje měsícem a rokem. Sérii vytváří od šedesátých let 20. století a do dnes vytvořil přes dva tisíce kusů. (Glenn, 2008) Malby s daty nejsou jeho jedinou obrazovou řadou. Série jako např. „I Met“ nese jména lidí, které potkal, „I Got Up“ pohlednice, které posílal svým přátelům se vzkazem, kdy ráno vstával nebo „I Am Still Alive“ telegramy – krátké, výstižné věty pro své přátele. Jeho tvorba se nese v duchu konceptuálního umění, o kterém je zmíněno v nadcházející kapitole.

7.1 Slovo jako obraz

Literatura a výtvarné umění k sobě mají blízko. Praktická část této práce spojuje obraz a slova, v jejichž významu se skrývá další rozměr díla. Vizuální podoba díla je tvořena rastrem slov. I kdyby „čtenář“ nedokázal poskládat významy slov ve skrytý obraz, bude stále hrát význam především myšlenka, se kterou byl tvořen. V současném výtvarném umění nalezneme několik skupin, hnutí nebo samostatných výtvarníků spojujících prvky slova/písma a obrazu.

Umělecký proud, který chápal dílo především jako myšlenkový koncept, bez nutnosti realizace (které se nevyhnul), vniknul v druhé polovině 20. století (Baleka, 1997). Definovat konceptualismus a jeho podstatu je problematické. Zahrnuje totiž velkou škálu umělecké tvorby, která může být zároveň proměnlivá. Veškeré pokusy se zabývaly jen určitou částí tohoto umění. Konceptuální umění bylo v základě ovlivněno dadaismem – především Marcelem Duchampem, dále např. pop-artem, skupinou Art & Language nebo

avantgardním hnutím Lettrismus. (Grygar, 2004) Termín konceptuální umění má počátky v 60. letech 20. století a první jej použil Henry Flynt: „*Konceptuální umění je především uměním, jehož materiálem je ‚koncept‘, z toho vyplývá, že pokud ‚koncept‘ má velmi blízko k jazyku, konceptuální umění je druhem umění, které používá jazyk jako materiál.*“ (Flynt in Grygar, 2004, s. 27) Podle Sil LeWitt je myšlenka uměleckým dílem v momentě svého vzniku, a to i bez následné realizace (Grygar, 2004). Proud je široce rozvětven, a to jak metodicky, tak názorově, takže byl koncept pojímán velmi různě (Baleka, 1997). Zrealizovat myšlenku může autor v jakékoliv podobě – fotografií, videem, textem, kombinací slova, obrazu, tance nebo hudby (Fišer, Havlík, Horáček, 2010). Jedna z větví tohoto proudu pracovala s textem jako hlavním výtvarným prvkem. Není možné ale chápat práci s literárními prvky jako „aplikaci“ principů výtvarného umění na literaturu a naopak. Jedná se o logický důsledek přístupu k tvorbě, který konceptualismus zaujímal. (Buddeus, Magidová, 2015)

Art & Language bylo uměleckým sdružením, které ovlivnilo konceptuální proud, zabývající se teorií uměním. Vydávali stejnojmenný časopis věnovaný konceptuálnímu umění, jazyku a výtvarnému umění. Se sdružením bylo spojeno kolem padesáti umělců z celého světa. (Glenn, 2007) Co se týče Lettrismu, jeho definice se liší. Baleka (1997) uvádí jako charakteristický prvek jejich tvorby skvrnu, která znázorňovala psychický stav. I přesto, že pracovali s náhodou, měla skvrna své skryté zákonitosti, v okamžiku tvorby neznámé (hustota barvy, dynamika rukopisu, atd.) Pecina (2008) popisuje Lettrismus jako hnutí, které bylo fascinované písmem. „*Jeho plynutím, obnaženými tvary liter, dynamikou slova, okamžitým akcentem, kontrapunktem, pronikavým výkřikem nebo naopak lyrickou strukturou, již vytváří.*“ (Pecina, 2008, [online]) Některá díla obsahují místo známých značek autorské symboly, které mohou připomínat skvrny. Odrážení psychického rozpoložení v lettristických dílech je zřejmé, ať už se jedná o skvrny nebo fragmenty písma.

Mezi současnými českými i zahraničními umělci nalezneme několik zajímavých osobností pracujících s textem. Níže uvedení autoři se svou tvorbou dotýkají písma a výtvarného umění.

Jiřího Valocha bychom mohli častěji řadit mezi vizuální poezii nebo konceptuální psaní, ale způsob, kterým realizuje některé své projekty, spojuje literaturu a výtvarné umění. Některá díla se nacházejí na hranici poezie a výtvarného umění. Mezi Valochovy rané práce patří typogramy a optické básně, tvořené

strukturami často opakovaných slov, vzájemně se překrývajících. Hledal vizuální podoby slov a vztahy mezi nimi, opakování. V roce 1979 zaměnit psaní za fotografii, díky níž se ale stále věnoval možnostem vizuální poezie. (Valoch, 2015) V současné době se věnuje prostorovým instalacím grafémů, slov či slovních spojení. Jednoslovná instalace zdůrazňuje své umístění v prostoru, významové možnosti vizuality grafému. (Sedláček, 2004)

Krátké, ale výstižné textové sdělení, nacházející se v ulicích Brna, má na svědomí konceptuální streetartový umělec Timo. Některé jeho práce se v jistém smyslu podobají těm Valochovým. Jedno nebo dvouslovné sdělení, fungující samostatně v prostoru nebo na obraze, nepotřebující již dalšího doplnění, sprejuje přes šablonu na předem vybraná místa ve městě. Ta jsou různá – odpadkový koš, mostní pilíře, stěny v podchodu, zídky. „*Jejich poselství bývá zdánlivě prosté. Někdy krátký nápis jako by jen oživoval krysí zákoutí (POEZIE), jindy umravňuje (NEZLOB), dodává odvahu (NEBOJ) a příště může působit jako připomenutí vlastního já (ŽIJU).*“ (Wohlmuth, 2014, [online]) Význam slov může ovlivnit místo nebo i aktuální nálada kolemjdoucího. Mezi jeho pracemi nalezneme ale i „přenosnější“ formáty – obrazy. Některé obsahují opět jen jednoduchá slovní vyznání, slovní hry a trochu poezie. (Wohlmuth, 2014)

Zahraniční osobností, vytvářející vizuálně podobné textové instalace jako Valoch, je konceptualista Lawrence Weiner. Jeho slova, slovní spojení nebo krátké texty mohou být provokativní, komické, lyrické i sexistické. Při instalaci závisí na umístění, fontu, barvě, ale celkovém prostoru výstavy. Texty bývají často vícejazyčné. Pokud vystavuje v zahraničí, přizpůsobuje instalace jazyku konkrétní země. Slova si pak návštěvník může přečíst kromě angličtiny i ve svém jazyce. Je to výsledek umělcovi snahy o komunikaci s divákem. (Škoda, 2010)

Italský zástupce konceptuálního umění a významná osobnost hnutí Flexus, s inspirací v dadaismu, je Ben Vautier (pracující pod jménem Ben). Jeho díla jsou psána ručně kurzivním písmem. Autor na obrazy zaznamenává řečnické otázky nebo náladové připomínky. Některé texty zaznamenávají jeho činnost (např. na zeď napsal „Ben píše na zeď“). Využívá pastelových, často ponurých barev. Často psal přímo na objekty návod na použití či vysvětlení objektu. Náhodné předměty také v duchu ready-made podepisoval a tím vytvářel umělecká díla. (Amstrong, 2005)

Nejblíže principu, na kterém je postavena praktická část této práce, má švýcarský konceptuální umělec Rémy Zaugg. Používal text a význam slov jako předmět jeho obrazů, ale i instalací ve veřejném prostoru. Zaugg kombinoval slova a obrazy podobně jako např. surrealisti Mallarmé nebo Apollinaire. Zaměřuje se na akt vnímání. Pět let studoval malbu „Dům oběšence“ od Paula Cézanna a v návaznosti na ni vytvořil sérii kreseb. Překládal své chápání Cézannova díla v ručně psaná slova (Obrázek 9). Zatímco psal to, co viděl, rozvíjel se dialog mezi umělcem a uměleckým slovem. Mezitím se jeho chápání soustředilo na ústřední téma práce. Kresby byly později vytištěny v chronologickém pořadí podle vzniku. Zaugg se snažil o dekódování malby ve slova. (Richter, 2016) Švýcarský konceptualista zapojil do své tvorby také zájem o tematiku slepoty. Vytvořil série čistých typografických obrazů, které nesly nápisy jako „Look, I am Blind, Look“ nebo „Blind“. Jsou buď bílé, obsahující téměř neviditelný text díky své barevnosti jen nepatrně odlišné od pozadí, nebo autor použil naopak zářivých barev namáhající oči. (Gisler, 2016)

8 Obraz, slovo, bod

„Z žádného popisu, ať je jakkoli barvitý, nepozná slepý malebnost světa a hluchý hudebnost jeho znění tak, jako by je bezprostředně vnímal; žádné psychologické pojednání nenahradí člověku, který sám neprožil lásku, zápal boje a radost, to co by pocítil, kdyby je sám prožil.“

(Rubinštejn in Litvak, 1979, s. 13)

Ve své podstatě je praktická část bakalářské práce opravdu popis. Barevný popis originálního díla „Japonská zahrada“ z roku 1922 od Claude Moneta (Obrázek 10). Barevné složky obrazu jsem převedla do slov, názvů barev, které dohromady dávají textový obraz. Nevidomý člověk nemá možnost „ochutnat“ krásu maleb klasických děl, protože nejsou hmatatelná. Moje textová reprodukce Monetova obrazu je psána v Braillově písmu, tudíž člověk, který nevidí a dokáže číst Braillovo písmo, si může doslova přečíst obraz. Přečtením si může „čtenář“ udělat představu o složení obrazu, i o jeho barevnosti jako takové.

Výběr díla nebyla náhodná volba. Mým záměrem bylo použít dílo, které je doslova složeno z barev, z jednotlivých skvrn. Rozkládání obrazu na surové barvy, které se s odstupem pomocí lidského zraku složí do konkrétního obrazu, zachycujícího realitu doslova v živém světle. Proto byl volbou impresionismus. „*Osvobozuje barvu k plné samostatnosti a dovádí rozklad tradičních forem až na samu hranici nepředmětného...*“ (Ruhrberg, 2011, s. 10)

Jelikož je práce dělána s ohlednutím na tematiku zrakového postižení, bylo mým cílem, aby autor re-produkovaného díla měl sám postižení zraku. Vybrala jsem Claude Moneta, protože byl jedním z nejvýznamnějších impresionistů, a také se u něj v pozdějším věku objevila zraková vada. Ve svých dopisech přátelům a známým v letech 1920 — 1926 se často zmiňuje o zhoršujícím zdraví a stavu svého zraku. Umělec trpěl šedým zákalem¹⁰ a jeho barevné vnímání bylo problematické. Vada postihla každé oko rozdílně, na jedno viděl lépe. (Marmor, 2006) Jeho zrak se postupně zhoršoval od roku 1912, kdy mu byla doporučena operace, ale on se obával, že by mohla změnit jeho barevné vnímání, které v té době již bylo

¹⁰ Šedý zákal neboli katarakta je onemocnění čočky. Čočka je zakalená a světlo skrz ni nemůže dostatečně procházet, je méně průhledná. Kataraktu je možné odstranit pouze operativně. (Novohradská, 2013) V případě Claude Moneta se jednalo o kataraktu stařeckou.

ovlivněno. V dalších letech se zhoršovala percepce barev i ostrost Monetova zraku. Červená byla více kalná, barvy měly jinou intenzitu. Monet viděl svět pravděpodobně kalně žlutozelenou barvou. (Marmor, 2006) Díky obrazovým cyklům můžeme vidět postupnou změnu jeho barevného vnímání. V roce 1899, kdy byly jeho oči ještě zcela zdravé, jsou obrazy zahrady v reálných barvách a ostré (Obrázek 11). Proměny dalších maleb v čase jsou dosti patrné. Malby působí rozmazaněji, tahy štětcem jsou hrubší, obraz expresivnější. Barvy neodpovídají skutečnosti, ladí do oranžova (Obrázek 10). Umělec se později řídí jen zkušeností a nápisem na plechovce barvy. (Marmor, 2006) Kolem roku 1923 se malíř zmiňuje v jednom z dopisů, že nosí brýle a používá kapky do pravého oka, které mu dovolují alespoň číst. Jeho levé oko je pravděpodobně postiženo mnohem více. V jednom z dopisů píše: „... *pokřivené vidění, které mám, a přehnané barvy, které vidím, to je opravdu něco příšerného, ... pokud bych byl odsouzen vidět přírodu tak, jak vidím nyní, byl bych raději slepý a uchoval si v paměti vzpomínky na krásu, kterou jsem vídal, i když to se určitě nestane.*“ (Kendall, 2005, s. 184) I přesto však odmítal operaci ze strachu, že se barevné vidění nevrátí do původního stavu, a používal speciálně tónované brýle, které mu umožňovaly vidět zelenou, červenou a slabě modrou. Roku 1924 se pokoušel pracovat podle přírody. Byl se svou prací spokojen. (Kendall, 2005) Když se podíváme na díla z toho roku, nedá se říci, že by se jeho barevné tónování maleb příliš lišilo od předchozích, vytvořených již s pokřiveným viděním. Nemůžeme však vědět, jak malíř obrazy doopravdy zamýšlel malovat. Roku 1924 nakonec podstoupil operaci levého oka. Umělec poté zničil mnoho pláten a není jisté, zda ty, které se zachovaly, po operaci nepřemaloval. (Marmor, 2006)

Obraz z cyklu „Japonská zahrada“ z roku 1922 byl vytvořen v době, kdy Monetovo barevné vnímání bylo ovlivněno ve velké míře. Obraz působí velmi expresivně a abstraktně. Tahy štětce jsou hrubé a obraz je složen z barevných skvrn, které jen s odstupem dávají tušit, co bylo předlouhou malby. Námětem byla umělci jeho vlastní zahrada, obraz tvořil přímo v pleneru.

Ve své praktické části závěrečné práce jsem se pokusila spojit bod, slovo a obraz v jeden celek. Inspiraci v současném umění jsem neměla, jelikož jsem se o výtvarnících, kteří spojují stejné prvky (viz kapitola „Bod v obraze“), dozvěděla až později. O to překvapivější zjištění bylo, že využití bodového písma v obraze s cílem zprostředkovat určitým způsobem umění nevidomým, není zcela neznámá věc a že s tímto prvkem pracuje více výtvarníků. Impulz k mé práci s Braillovým písmem a s tématem zrakového postižení byl v osobním zájmu o tuto problematiku. K výběru tématu přispěl i můj studijní obor Speciální

výtvarná výchova, který je propojením umění a speciální pedagogiky.

Samotné praktické práci předcházelo mnoho pokusů, jak ručně „vyrobit“ Braillovo písmo tak, aby bylo hmatatelné. Vyzkoušela jsem několik hmot, které po zaschnutí zanechávali ne vždy vhodnou stopu. Nejlepší se nakonec ukázala směs tmelu, sádry a lepidla, kterou jsem použila k tvorbě. K aplikaci posloužila injekční jehla. Nosným materiálem obrazu je šepsované plátno o rozměrech rámu 130 x 160 cm. Poměry stran vycházejí z původního obrazu od Claude Moneta. Barevnou strukturu obrazu jsem převedla do slov – nejznámějších názvů barev, se kterými je možné se setkat. Napsaná slova v řádcích se čtou klasicky zleva doprava. Nepoužila jsem však latinku, nýbrž Braillovo písmo, jelikož je obraz primárně určen pro nevidomé. Pro zjednodušení a pravidelnost zápisu jsem si pomohla šablonou s vyřezanými obdélníkovými otvory pro znaky šestibodové písmo o velikosti 0,7 x 1 mm. Na závěr jsem obraz přestříkala bílou akrylovou barvou ve spreji (Obrázek 12). Ve výsledku vznikla určitá vizuální poezie abstraktních pojmů, obraz zašifrovaný do textu (Obrázek 13). Plátno je pokryto v pravidelném rastru množstvím drobných bílých bodů, které vytváří jak čistý abstraktní geometrický vzor viditelný spíše až na druhý pohled, tak taktilní obraz s textovým sdělením, ukrývající zprávu, která je pro vidícího člověka bez znalosti písmo skryta (Obrázek 14). Kdo je schopen písmo dekodovat, objeví text, ve kterém je dále možno rozluštit celý obraz – již zmíněnou Japonskou zahradu (Obrázek 15).

Pro lidi se zrakovým postižením je barva většinou abstraktní pojmem. Velmi zde záleží tedy na době vniku postižení. Pokud je vrozené, dotýčný se s barvou nikdy neseťkal. Je-li naopak získané, má člověk určitou představu, která ale časem bledne. Také pojmenování barev nemusí být zcela přesné. Názvy, které jsou barvám přisuzovány, nemusí být zcela konkrétní. Podle Pavly Francové (Hůla, 2004) má barva vlastnosti, které nelze jazykem obsáhnout. Vnímání barev má každá osoba individuální. Někdo stejnou barvu označí např. za růžovou, někdo tutéž barvu pojmenuje jako oranžovou. Co si tedy pod ukrytými barvami každý představí, je velmi individuální.

9 Závěr

Spojením prvků obrazu, slova a bodového písma vzniklo unikátní dílo, spojující vizuální a taktilní umění. Obě polohy obrazu jsou od sebe odlišné. Vizuální strana práce zobrazuje minimalistické, geometrické umění. Člověk, který dokáže dekódovat body v písma a ve slova, objeví konceptuální umění, vizuální poezii. Objeví samostatná slova, která netvoří věty, existují na obraze samy za sebe. Každé slovo si nese svůj význam, barvu. Ovšem všechny dohromady dokáží poskládat jako barevné puzzle Monetovu Japonskou zahradu. Ze slov a z barev se složí obraz.

Tato práce může mít širší přesah. Je možno navázat na samotné dílo spoluprací s osobou se zrakovým postižením, schopnou číst bodové písmo. Obraz je možno poskládat zpět do původního motivu. Zda by dokázal nevidomý poskládat zpět obraz a s asistencí jej namalovat a jak by to vypadalo, je otázka do budoucna, na případnou magisterskou práci.

Během práce na taktilním obraze jsem se naučila Braillovo písmo. Tato dovednost je přínosná pro budoucí práci se zrakově postiženými lidmi. Praktické využívání písma, ať už bodového nebo černotiskového, je nejlepším způsobem k jeho naučení. Tato zkušenost může být inspirací pro další studenty, kteří by se chtěli písmo naučit jinak, než pouhým memorováním.

10 Seznam použité literatury

Baleka, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník.* Praha : Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.

Buddeus, Ondřej a Magidová, Markéta, eds. *Literatura a konceptuální tendence 1949-2015.* Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2015. ISBN 978-80-87259-34-4.

Shelton, Andrew Carrington. *Art History. Ingres versus Delacroix.* 5. Oxford: Blackwell Publishers, 2000, s. 726-742. ISBN 0141-6790

Finková, Dita. *Rozvoj hapticko-taktilního vnímání osob se zrakovým postižením.* Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. ISBN 978-80-244-2742-3.

Fišer, Zbyněk, Havlík, Vladimír a Horáček, Radek. *Slovem, akcí, obrazem.* Brno : Muni Press, 2010. ISBN 978-80-210-3389-2.

Hamadová, Petra, Květoňová, Lea a Nováková, Zita. *Oftalmopedie: texty k distančnímu vzdělávání.* Brno : Paido, 2007. ISBN 978-80-7315-159-1.

Heller, Morton A. a Gentar, Edouard. *Psychology of touch and blindness.* New York : Psychology Press, 2014. ISBN 978-1-84872-945-2.

Hradilková, Terezie a Sýkorová, Vladimíra. *Dotýkejte se, prosím: průvodce hmatovými projekty.* Praha : sdružení Hapestetika, 1998.

Hůla, Jiří. *Pavla Francová.* Praha : Okamžik - sdružení pro podporu nejen nevidomých, 2004. ISBN 80-903247-5-4.

Kandinsky, Wassily. *Bod - linie - plocha.* Praha : Triáda, 2000. ISBN 80-86138-16-X.

Keblová, Alena. *Hmat u zrakově postižených.* Praha : Septima, 1999. ISBN 80-7216-085-0.

Kendall, Richard. *Monet vlastní rukou: obrazy, kresby, pastely, dopisy.* Praha : BB/art s.r.o, 2005. ISBN 80-7341-676-X.

Kochová, Klára. *Dítě s postižením zraku.* Praha : Portál, s. r. o., 2015. ISBN 978-80-262-0782-5.

Květoňová-Švecová, Lea. *Oftalmopedie.* Brno : Paido, 2000. ISBN 80-85931-84-2.

Litvak, A. G. *Nástin psychologie nevidomých a slabozrakých.* Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1979.

Petlachová, Hana a Ferencová, Yvona. *Možná sdělení.* Brno : Moravská galerie, 2001. ISBN 80-7027-111-6.

Pipeková, Jarmila, Nováková, Zita a al., at. *Kapitoly ze speciální pedagogiky.* Brno : Paido, 2010. ISBN 978-80-7315-195-0.

Rakouš, Antonín. *Učebnice morseových značek a signalizace.* Brno : vlastním nákladem, 1937.

Richter, Sabine. *Between text and image - dialogue between literature and visual art. Writing and reading in Rémy Zaugg's work - perception and aesthetic expression.* Brno : autor neznámý, 2016. přednáška na konferenci - poznámky autora.

Ruhrberg, Karl. *Umění 20. století.* Praha : Nakladatelství Slovart, s. r. o., 2011. ISBN 978-3-8365-3519-9.

Sedláček, Zbyněk. *Jiří Valoch - Slovo.* Brno : Moravská galerie, 2004.

Sedlář, Jaroslav. *Tašismus.* Brno : Masarykova univerzita, 2004, Univerzitas, Sv. 2, stránky 64-68.

Smýkal, Josef. *Pohled do dějin slepeckého písma.* Brno : Česká unie nevidomých a slabozrakých, 1994.

Soukupová, Martina. *Formy zprostředkování výtvarného umění.* Brno : Masarykova univerzita, 2007.
Diplomová práce.

Synek, Svatopluk a Skorkovská, Šárka. *Fyziologie oka a vidění.* Praha : Grada Publishing a.s., 2004.
ISBN 80-247-0786-1.

Valoch, Jiří. *Bílé listy.* Brno : Jiří Valoch a tranzit.cz, 2015. ISBN 978-80-87259-33-7.

Vokurka, Martin, Hugo, Jan a kol., *Velký lékařský slovník.* Praha : Maxdorf, 2009. ISBN 978-80-7345-202-5.

11 Seznam internetových zdrojů

Armağan, Eşref. [Online] [Citace: 11. 3. 2017.] esrefarmagan.com.

Armstrong, Elizabeth. Walker Art Center. *Ben Vautier*. [Online] 2005. [Citace: 26. 3. 2015.] <http://www.walkerart.org/collections/artists/ben-vautier/artworks?p=3>.

Bramblitt, John. Sightless works: *The art of John Bramblitt*. [Online] [Citace: 11. 3. 2017.] bramblitt.net.

Frank, Priscilla. The Huffington Post. *3D Versions Of Masterpieces Bring Art To The Visually Impaired*. [Online] 2015. [Citace: 12. 3. 2017.] huffingtonpost.com.

Gisler, Victor. Artsy. *RÉMY ZAUGG – Hommage*. [Online] 2016. [Citace: 26. 3. 2017.] <https://www.artsy.net/show/mai-36-galerie-remy-zaugg-hommage>.

Glenn, Martina. Artmuseum.cz. *Art & Language (Umění & jazyk)*. [Online] 2007. [Citace: 26. 3. 2017.] http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=148.

Glenn, Martina. Artmuseum.cz. *Informel (Art Brut)*. [Online] 2009. [Citace: 22. 3. 2017.] http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=70.

Glenn, Martina. Artmuseum.cz. *Kurt Schwitters*. [Online] 2009. [Citace: 22. 3. 2017.] http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=372.

Glenn, Martina. Artmuseum.cz. *On Kawara*. [Online] 2008. [Citace: 20. 3. 2017.] http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=511.

Grygar, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha : AMU, 2004. 80-7331-014-7.

Guggenheim. *Guggenheim App*. [Online] [Citace: 12. 3. 2017.] <https://www.guggenheim.org/plan-your-visit/guggenheim-app>.

Harnest, Faye a Sioui, Devon. *The Braille Project*. [Online] 2014. [Citace: 5. 3. 2017.] thebrailleproject.com.

Helebrantová, Petra. *Psychologie: Poruchy čtení u nevidomých - dyslexie?* [Elektronický časopis] 2011. in: e-psycholog.eu.

Jančo, Milan. *Tridsať rokov taktilného vystavovania*. [online] Praha : Národní muzeum, 2013. [Citace: 11. 3. 2017.] emuseum.cz/bezbarier.

Karásek, Petr. Kompenzační pomůcky pro uživatele se zrakovým postižením. *Pomůcky pro zápis Braillova písma*. [online] Brno : TyfloCentrum Brno, o. p. s., 2012. [Citace: 5. 2. 2017.] pomucky.blindfriendly.cz.

Kotara, Kenn. Kotara studio. [Online] [Citace: 6. 3. 2017.] kotarastudio.com.

Living Painting. [Online] [Citace: 12. 3. 2017.] livingpaintings.org.

Marmor, Michael F. The JAMA Network. *Ophthalmology and Art: Simulation of Monet's Cataracts and Degas' Retinal Disease*. [Online] 2006. <http://jamanetwork.com/journals/jamaophthalmology/fullarticle/418859>.

Michalcová, Jaroslava. Galerie moderního umění Roudnice nad Labem. *Lettrismus / Předchůdci a následovníci*. [Online] 2008. [Citace: 26. 3. 2017.] <http://www.galerieroudnice.cz/tiskova-zprava-lettrismus-predchudci-a-nasledovnici.html>.

MorseovaAbeceda.cz. [online] 2017. [Citace: 12. 3. 2017.]

Muzeum bez bariér. [Online] Národní muzeum, 2011. [Citace: 12. 3. 2017.] emuzeum.cz/bezbarier/.

Nadace Artevide. [Online] 2016. [Citace: 11. 3. 2017.] <http://www.artevide.cz>.

Nachum, Roy. *Roy Nachum*. [Online] [Citace: 5. 3. 2017.] roynachum.com.

Neviditelná výstava. [Online] [Citace: 8. 3. 2017.] neviditelna.cz.

Pecina, Martin. Typofilos. *Lettrismus: písmo, gesto, znak, umění*. [Online] 2008. [Citace: 20. 3. 2017.] <http://typomil.com/typofilos/2008/04/letrismus-pismo-gesto-znak-umeni/>.

Rivera-Resto, John. Muralmaster.org. *From Ingres to Delacroix -portrait of Miss Cindy Graycar* [online]. [cit. 2017-03-28]. Dostupné z: http://www.muralmaster.org/painting/from_ingres_to_delacroix_jpg.html

Seipel, Regine. Gemälde zum Anfassen. *Frankfurkter Rundschau*. [Online] 2014. [Citace: 11. 3. 2017.] [fr.de](http://www.frankfurter-rundschau.de).

Smýkal, Josef. *Pražské tabulce je 100 let*. [online] 1986. Zora 1986/12. [Citace: 5. 2. 2017]. in Apogeum.info.

Škoda, Michal. artycok.tv. *Lawrence Weiner: Odebráno větru a přikováno k zemi*. [Online] 2010. [Citace: 25. 3. 2017.] <http://artycok.tv/4321/lawrence-weiner-odebrano-vetru-a-prikovano-k-zemilawrence-weiner-taken-from-the-wind-and-bolted-to-the-ground>.

Tate. [Online] [Citace: 12. 3. 2017.] tate.org.uk.

TheMet. *I Saw the Figure 5 in Gold*. [Online] 2017. [Citace: 19. 3. 2017.] <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/488315>.

Vide Manibus. *Reliéfní grafika pro nevidomé a slabozraké*. [Online] [Citace: 12. 3. 2017.] videm.cz.

WHO World Health Organization. [Online] 2017. [Citace: 3. 2. 2017.] <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/en/>.

Wohlmuth, Radek. Art+antiques: umění žít s uměním. *Timo*. [Online] 2014. [Citace: 13. 3. 2017.] artcaso-pis.cz/clanky/timo.

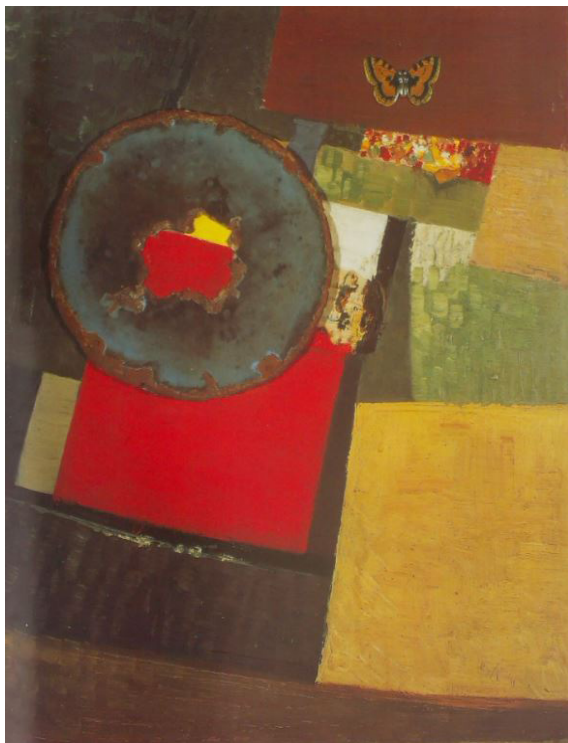
Životopisy výtvarníků. [dokument] Stařeč : Infra s.r.o., 2008.

12 Přílohy

a	b	c	d	e	f	g	h	i	j
k	l	m	n	o	p	q	r	s	t
u	v	w	x	y	z	ch			
á	é	í	ó	ú	ý	ů			
č	ď	ě	ň	ř	š	ť	ž		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
,	;	:	+	?	!	"	(*)
.	-	^		/					
číselný znak	malé písmeno	velké písmeno	řetězec velkých písmen	řecké písmeno malé	řecké písmeno velké				

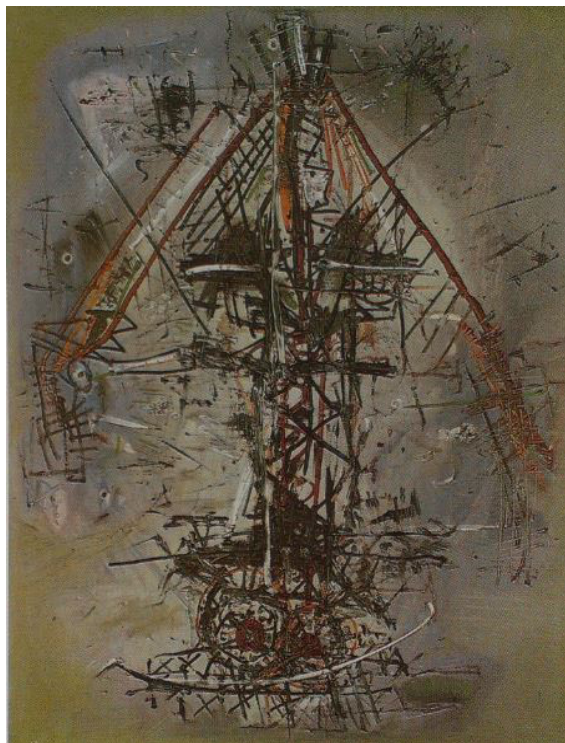
Obrázek 1

Braillovo bodové písmo. In: Tyflo-kabinet České Budějovice, o.p.s. [online]. [cit. 2017-03-03]. Dostupné z: <http://www.tyflokabinet-cb.cz/brail.htm>



Obrázek 2

Kurt Schwitters, Marak, Variace 1, 1930, Olej a asambláž na kartonu, 46 x 37 cm, Benátky, Peggy Guggenheim Collection in **Ruhrberg, Karl. Umění 20. století**. Praha : Nakladatelství Slovart, s. r. o., 2011. ISBN 978-3-8365-3519-9



Obrázek 3

Wols, Opilý koráb, kolem r. 1945, Olej na plátně, 90 x 75 cm, Curych, Kunsthau Zürich in **Ruhrberg, Karl. Umění 20. století**. Praha : Nakladatelství Slovart, s. r. o., 2011. ISBN 978-3-8365-3519-9



Obrázek 4

Faye Harnest & Devon E. Sioui, *Sioui, IS*, 2014, Akryl a kombinovaná technika na dřevě, 15 x 15 x 2,5 cm, The Braille Project in Harnest, Faye a Sioui, Devon. *The Braille Project*. [Online] 2014. [Citace: 5. 3. 2017.] thebrailleproject.com.



Obrázek 5

Roy Nachum, *Swim into Deep Water*, 2015, olej na plátně, 96 x 81 cm in Nachum, Roy. *Roy Nachum*. [Online] [Citace: 5. 3. 2017.] roynachum.com.



Obrázek 6

Ken Kotara, Barbe espagnole 56, 2016, kombinovaná technika, 108 x 143,5 cm, Kotara Studio in **Kotara, Kenn**. Kotara studio. [Online] [Citace: 6. 3. 2017.] kotarastudio.com.



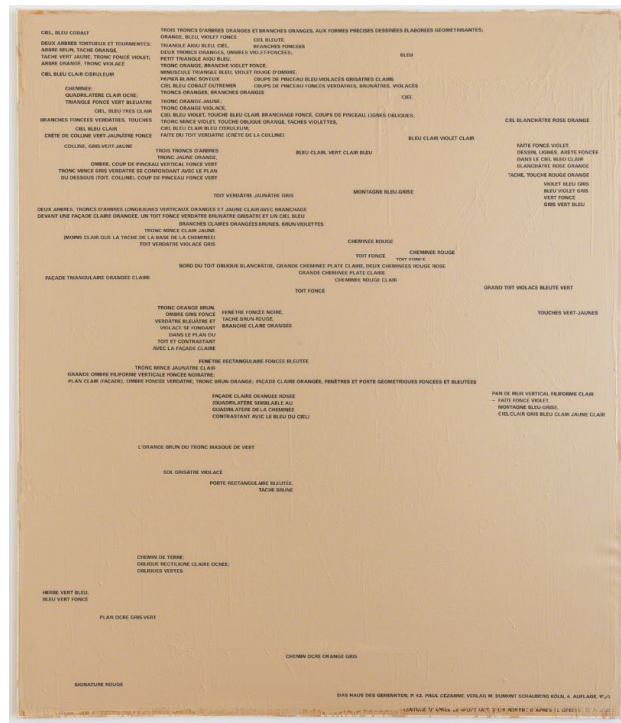
Obrázek 7

Esref Armagon, bez názvu, 2013, olej na plátně, 35,4 × 53,2 cm in **Armağan, Eşref**. [Online] [Citace: 11. 3. 2017.] esrefarmagan.com.



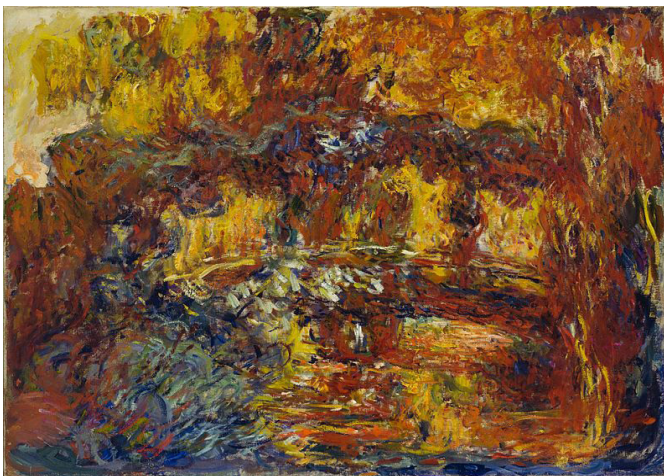
Obrázek 8

On Kawara, Today Series, 1966 - 2014, akryl na plátně, 155 x 226 cm, New York in Make a date with On Kawara. in Phaidon [online]. [cit. 2017-03-29]. Dostupné z: <http://uk.phaidon.com>



Obrázek 9

Rémy Zaugg, Ein Blatt Papier II (SOP 205), 1973 - 1985, papír na plátně, tužka, síťotisk, 200 × 175 cm, Mai 36 Galerie in **Gisler, Victor**. Artsy. *RÉMY ZAUGG – Hommage*. [Online] 2016. [Citace: 26. 3. 2017.] <https://www.artsy.net/show/mai-36-galerie-remy-zaugg-hommage>



Obrázek 10

Claude Monet, Japonská zahrada, 1922, olej na plátně, 89,5 x 116,3 cm, The Museum of Modern Art, New York in Claude Monet. MoMA [online]. 2017 [cit. 2017-03-29]. Dostupné z: <https://www.moma.org/artists/4058?locale=en>



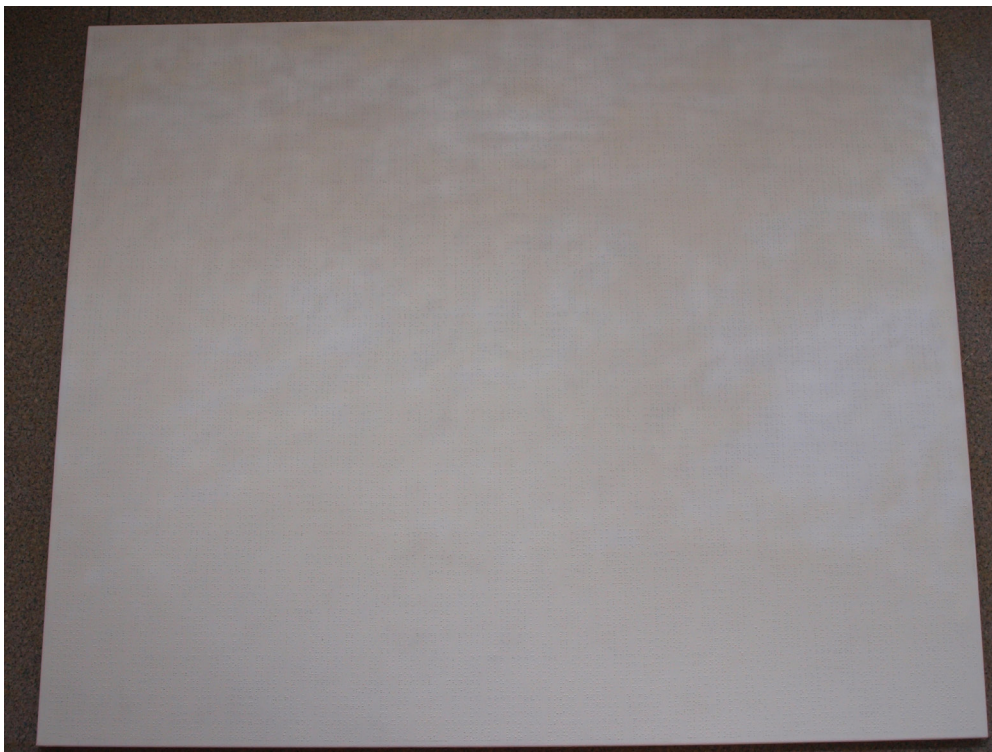
Obrázek 11

Claude Monet, Japonská zahrada, 1899, olej na plátně, 89 x 93 cm, Philadelphia Museum of Art in Claude Monet paintings by 1890-1899. Art-Monet.com [online]. [cit. 2017-03-29]. Dostupné z: http://art-monet.com/1895_79.html



Obrázek 12

Martina Macháčková, Obraz, slovo, bod, 2017, taktilní reprodukce, kombinovaná technika, 160 x 130 cm, detail z procesu práce



Obrázek 13

Martina Macháčková, Obraz, slovo, bod, 2017, taktilní reprodukce, kombinovaná technika, 160 x 130 cm



Obrázek 14

Martina Macháčková, Obraz, slovo, bod, 2017, taktilní reprodukce, kombinovaná technika, 160 x 130 cm, detail



Obrázek 15

Martina Macháčková, Obraz, slovo, bod, 2017, taktilní reprodukce, kombinovaná technika, 160 x 130 cm, detail

