

# Odborné publikace zabývající se vizuální kulturou

Veronika Holíková

---

Bakalářská práce  
2013

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav reklamní fotografie a grafiky

akademický rok: 2012/2013

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Veronika HOLÍKOVÁ**  
Osobní číslo: **K10084**  
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**  
Studijní obor: **Multimedia a design – Grafický design**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **Odborné publikace zabývající se vizuální kulturou**

### Zásady pro vypracování:

Rozsah teoretické práce minimálně 25 stran + přílohy, odevzdat v elektronické podobě (dle předepsané celouniverzitní šablony viz Směrnice rektora č. 15/2010) ve formátu PDF na 1 ks CD (DVD) nosiče, dále odevzdat 2 kusy výtisků elektronické podoby práce a 1 výtisk graficky zpracované bakalářské práce, která má volnější grafickou podobu.

#### 1. Teoretická část:

Odborné publikace zabývající se vizuální kulturou.

#### 2. Praktická část:

Grafický redesign odborné publikace zabývající se vizuální kulturou – Kapitoly z dějin grafického designu (Zdeno Kolesár).

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.



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

Seznam odborné literatury:

doporučené zdroje:

veškeré knihovnické a jiné fondy s literaturou na území ČR, SK, EU, webové stránky vztahující se k tématu, odborné časopisy a další literatura po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Art. Marcel Benčík, ArtD.

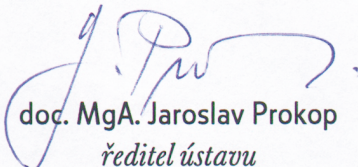
Datum zadání bakalářské práce: 1. října 2012

Termín odevzdání bakalářské práce: 17. května 2013

Ve Zlíně dne 1. prosince 2012

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
doc. MgA. Jaroslav Prokop  
ředitel ústavu



# PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně .....14. 12. 2012.....

Veronika Holíková

.....  
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.



## **ABSTRAKT**

Práce stručně shrnuje nejvýznamnější světové publikace zabývající se historickým a technologickým vývojem grafického designu. Podrobně mapuje české a slovenské zdroje informující o evoluci vizuální komunikace a nabízí odborné rady, jak zpracovávat knižní studijní podklady.

**Klíčová slova:** Kniha, redesign knihy, odborná publikace, dějiny grafického designu, dějiny typografie, kniha jako učební pomůcka, grafické zpracování učebnice, layout, mřížka, typografie, forma a funkce.

## **ABSTRACT**

This work concisely summarize the most important world publication dealing with historical and technological development of graphic design. In detail shows Czech and Slovak resources that informs about the evolution of visual communication and it offers professional advices how to make a textbook.

**Keywords:** Book, redesign of book, professional publication, history of graphic design, history of typography, book as a teaching aid, graphic concept of textbook, layout, grid system, typography, form and function.

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



Ráda bych poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce, panu Marcelovi Benčíkovi, který mne obohatil o spoustu nových poznatků a svými odbornými radami přispěl k dosaženému výsledku. Také bych svůj dík chtěla vyjádřit panu Zdenovi Kolesárovi, jenž mi ochotně poskytnul textové i obrazové podklady, bez kterých bych se při tvorbě své práce neobešla. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat své mámě, Haně Holíkové, za její inspirující přístup k práci a tvorbě, ale i za podporu, kterou mi v průběhu studií projevila.

## **OBSAH**

<b>ÚVOD.....</b>	<b>10</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST.....</b>	<b>11</b>
<b>1 ZAOPATŘENÍ SI NESMRTELNOSTI.....</b>	<b>11</b>
1.1 KNIHA JAKO DŮKAZ .....	11
1.2 VIZUÁLNÍ KOMUNIKACE .....	11
<b>2 PO STOPÁCH BADATELŮ.....</b>	<b>11</b>
2.1 LETEM SVĚTEM .....	11
2.2 DOMÁCÍ FRONTA .....	11
2.3 SKLÁDÁNÍ MOZAIKY .....	11
2.3.1 Odkazy výstav .....	11
2.3.2 Střípky z periodik.....	11
2.3.3 Online informátor.....	20
2.3.4 Odvětví jako součást celku.....	21
2.3.5 Období jako součást celku .....	22
2.3.6 Celek .....	24
<b>3 KNIHA JAKO UČEBNÍ POMŮCKA.....</b>	<b>26</b>
3.1 TYPOGRAFIE A SAZBA .....	27
3.1.1 Jak na to?.....	27
3.2 LAYOUT NÁSLEDUJE FORMÁT.....	29
3.2.1 Měření .....	30
3.2.2 Mřížka .....	31
3.3 POVOLENÝ DOPING.....	32
<b>II PRAKTICKÁ ČÁST.....</b>	<b>34</b>
<b>4 VÝZVA PŘIJATA .....</b>	<b>35</b>
4.1 „GRAFICKÝ DIZAJN NIE JE LEN FORMA...“ .....	35
4.1.1 Analýza .....	35
4.1.2 Aplikace .....	36
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>40</b>



<b>III</b>	<b>PROJEKTOVÁ ČÁST .....</b>	<b>41</b>
	<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>47</b>
	<b>SEZNAM OBRÁZKŮ .....</b>	<b>49</b>

## ÚVOD

Jako téma mé teoretické bakalářské práce jsem si zvolila *Odborné publikace zabývající se vizuální kulturou*. Tento subjekt zkoumání zužuji na oblast pro mne nejbližší – publikace hovořící o vývoji grafického designu – a to jednak kvůli souvislosti s praktickou částí bakalářské práce, jež zahrnuje redesign knihy tohoto charakteru, a také proto, že obsah těchto děl pro mne symbolizuje zvědavost ovládanou disciplinovaností a trpělivostí autorů, čehož si na tvůrcích těchto prací nesmírně vážím. Posledním důvodem je můj zájem o znalost historie oboru, jemuž se intenzivně věnuji, a věnovat se chci i v budoucnu.

V úvodní části práce se pokusím stručně objasnit, proč je potřebné, aby docházelo k tvorbě těchto publikací a k zaznamenávání historie vůbec. V následující kapitole se pustím po stopách badatelů věnujících se této tématice. Nejprve zabrousím mezi nejvýznamnější, nebo podle mne nejprínosnější, zahraniční tvůrce a jejich díla, jejichž obsahovou část se pokusím krátce charakterizovat. Po té plynule přejdu na domácí půdu, konkrétně na území Česka a Slovenska, kterou v oblasti tvorby děl obsahujících celou historii vizuální komunikace, stále ještě nepovažuji za stoprocentně úrodnou. Proto se pokusím čtenáře informovat o všech možných publikačních zdrojích, které přináší kvalitní a podložené údaje, a vytvořit tak menší „databázi“ československých pramenů, ze kterých při studiích mohou čerpat.

Za pomoci třetí kapitoly se blíže dotknu konceptu mé praktické části, v níž se snažím vytvořit z knihy *Kapitoly z dejín grafického dizajnu* (od známého slovenského teoretika Zdena Kolesára) učební pomůcku pro vysokoškolské studenty, neboť se budu zabývat grafickými principy tvorby studijních podkladů, které na našem území doposud nebyly závazně definované. Proto se budu držet zejména ověřených typografických pravidel, potvrzených psychologických principů a doporučení ovlivněných vlastním grafickým cítěním.

Závěrečnou část věnuji konkrétnímu popisu vzniklé praktické části, líčení využití pravidel (která budou vyjádřeny v předchozí kapitole) v praxi a šíření hlavní myšlenky celé mé bakalářské práce: „*Grafický dizajn nie je len forma*“. [10]

## I. TEORETICKÁ ČÁST

## 1 ZAOPATŘENÍ SI NESMRTELNOSTI

Již odpradávná lidstvo provází přirozená snaha zaznamenávat, zmapovat a s odstupem času si i osvěžovat vývoj různých odvětví naší tvorby. Při vlastních úvahách jsem často narážela na otázku, proč vlastně lidé tato kvanta informací, zabývající se dobou minulou, neustále hromadí? Jedinou možnou odpovědí se pro mne stal fakt, že člověk je tvor kreativní, zvědavý a neustále bádající po nových poznatcích a objevech, přesto se však rád inspiruje a poučuje minulostí, znalostmi nabytými svými předchůdci. A co víc – tyto znalosti se v průběhu doby postupně staly živnou půdou pro vzdělávání dalších generací, lidí s různým zaměřením a se zálibou v rozmanitých oborech. Opomenout bych však neměla ani fakt, že v sobě člověk od nepaměti nosí potřebu uchovat důkaz toho, že žil, tvořil, vynalézal. Vždyť již ve 2. tis. př. n. l. se můžeme setkat skrze hrdinného Gilgameše s hledáním lidské nesmrtnosti a s jejím nalezením v zanechání odkazu na vlastní činy. Úkolem současných generací je pak podle mého názoru uchovávat jednak dědictví výjimečných jedinců ale i poznatky důležité pro další rozvoj.

### 1.1 Kniha jako důkaz

Dominantním médiem k zachycování informací se stala kniha. Samozřejmě ji předcházela spousta jiných prostředků: ústní podání, starověké záznamy na hliněných destičkách, papyrusových svitcích či pergamenových svitcích, které postupem času vyústily až v ručně psané a malované kodexy. Od 15. století, především díky objevu tiskařského lisu, za který vdčíme Johannu Gutenbergovi, se však stala kniha levným a lehce dostupným nástrojem přenosu různých informací. Zažila si ve svém vývoji jistě i krušné chvíle, především v době rozličných cenzur, avšak skutečností je, že v polovině 20. století, jen na území Evropy, produkce knih přesáhla 200 000 titulů ročně.

### 1.2 Vizuální komunikace

Jak jsem již výše uvedla, člověk rád uchovává zkušenosti s daným oborem a zabývá se bádáním po jeho vývoji. Jinak tomu není ani s vývojem vizuální kultury. Specifickým odvětvím v rámci výtvarného umění se postupem času stal i grafický design. Tato oblast činnosti byla pojmenována a rozvinuta v průběhu druhé poloviny dvacátého století (vyvinula se z tzv. „komerčního umění“), pro kterou je typická lidská snaha se odlišit, prezentovat a prodávat sama sebe, s čímž tato výtvarná disciplína přímo souvisí. Netrvalo tedy dlouho a teoretici umění se začali zabírat také vývojem vizuální komunikace. Svá zjištění začali

evidovat skrze vydávané publikace. A právě tyto publikace jsou pro mne, jako pro grafickou designérku, zajímavým subjektem zkoumání, vezmeme-li v potaz i téma, kterým se zabírám v praktické části své bakalářské práce.

## 2 PO STOPÁCH BADATELŮ

Grafický design na poli výtvarného umění bychom stále mohli považovat za nováčka a vydefinování jeho vzniku, následného vývoje (zejména v období pravěku) a hlavních tendencí, které se postupně a neustále vytvářejí, především v průběhu 20. století a současnosti, je věcí stále aktuální. Avšak ve světě se touto problematikou zabývá již nespočet různých autorů – teoretiků umění i designérů samotných. Proto v rámci světového měřítka vzpomenu alespoň několik autorů a jejich prací, které já osobně považuji za nejvýznamnější, nejzdařilejší nebo nejlépe vystihující evoluci grafického designu či jen některého z jeho odvětví. To vše se pokusím popsat v chronologickém pořadí.

### 2.1 Letem světem

Jako prvního autora bych ráda uvedla zástupce tzv. „švýcarské školy“ a současně jednoho z netypičtějších zástupců modernistického pojetí grafického designu – Josefa Müllera-Brockmanna. Kromě publikování trojjazyčného časopisu (společně s Carlem Vivarellim, Richardem Paulem Lohsem a Hansem Neuburgem) *Neue Grafik – New Graphic Design – Graphisme actuel*, jenž se zabýval především tehdejšími švýcarskými grafickými designéry, se Brockmann zabíral i všeobecnou historií vizuální komunikace, což zúročil ve svých dvou publikacích – *A History of Visual Communication* (překl. *Dějiny vizuální komunikace*) a *Geschichtes des Plakats* (přel. *Dějiny plakátu*), které byly vydané v roce 1971 a patří k základní literatuře z dějin grafického designu.

Za další významnou publikaci považuji *Der Mensch und seine Zeichen* (překl. *O znacích a lidech, Obr. 1–3*). Jedná se o knižní trilogii vydanou v letech 1978–1981 významným grafickým designérem, a především typografem, Adrianem Frutigerem. Autor v knize popisuje působení základních grafických a piktografických znaků na člověka a individuálně charakterizuje morfologii symbolů jednotlivých kultur, náboženství a historických období.

Mezi významné americké teoretiky umění patří Stephen Eskilson. Tento profesor umění Easternské Illinoiské Univerzity ve své knize *Graphic Design: A New History* (*Obr. 4–5*) chronologicky zaznamenává období od konce 19. století až po současnost a snaží se poukázat na vztah designu a výrobních procesů, bez kterých by se tvorba vizuálních prvků nedala uskutečnit a je tudíž pro produkci zásadní. Zajímavostí na grafickém zpracování knihy je, že layout jednotlivých kapitol knihy graficky zcela odpovídá vizuální unikátnosti a charakteru dané periody, o níž pojednává.



Dalším důležitým zahraničním autorem, kterého bych ráda zmínila, je Jean-Luc Dusong. Ve své knize „*Od olova k počítačům*“ zachycuje vývoj tvorby typografie, který úzce souvisí s historií grafického designu. Tato kniha díky pražskému vydavatelství *Svojtka a Vašut* vyšla v roce 1997 dokonce i na našem území.

Světově uznávanou knihou se stala publikace vydaná *Asociací amerických nakladatelů – Megg's History of Graphic Design (Obr. 6)*. Tato kniha byla vydána celkem již pětkrát, což má svůj důvod v časté aktualizaci prezentovaných informací, která proběhla naposledy v roce 2011. Autoři Philip B. Meggs a Alston W. Purvis skrze knihu čtenáře podrobně informují o progresu technologií přímo zodpovědných za vývoj grafického designu v průběhu historie. Zvláštní pozornost věnují rozvoji tiskařského průmyslu a s ním spojenému vývoji typografie. Neopominají ani současný stav vizuální komunikace a její nejpodstatnější soudobé trendy, jako jsou například multimédia, web či interaktivní design.

Dle mého mínění mezi hodnotné zpracování dějin grafického designu patří i kniha Isabelly a Alana Livingstonových *The Thames and Hudson Encyclopaedia of Graphic design and Designers* (českého překladu se kniha bohužel nedočkala, *Obr. 7–9*) vydaná v roce 1992. Manželé ve své práci shrnují období od roku 1850 až po 90. léta. Uvádějí nespočet autorů a jejich děl a současně se snaží vymezit nejdůležitější momenty, tendence, styly a technologie ovlivňující rozvoj grafického designu.

Nerada bych opomenula i známého amerického grafického designéra a teoretika tohoto oboru – Roberta Klantona. Tento autor má na svědomí velký počet vydaných titulů. V knize *Regular – Graphic Design Today (Obr. 10–12)* zkoumá současný stav vizuální komunikace s důrazem kladeným na průkopníky netradičních postojů při tvorbě plakátů, časopisů, knih, typografie a dalších grafických médií.

Zajímavou publikací je taktéž kniha vytvořená trojicí německých teoretiků: Friedricha Friedla, Nicolause Otta a Bernarda Steina – *Wann wer wie (Obr. 13)*. Kniha detailně popisuje evoluci typografie, od prapočátků až po současnost. Uvádí veškeré technologie i módní trendy, které měly vliv na vývoj písma. Autoři si zaslouží obdiv i proto, že dokázali nasbírat více než 3 500 barevných a černobílých obrazových reprodukcí historicky významných děl, které po té skrz tuto knihu prezentovali všem grafickým nadšencům.

V neposlední řadě bych mezi zahraničními autory ráda zmínila Helen Amstrong. Tato designérka a profesorka grafického designu a interaktivních médií na Miamské univerzitě je také kreativní ředitelkou vlastního grafického studia *Strong design*. Její význam ale spočí-

vá i v zapojení se do tvorby mnohých publikací zabývajících se designem. Já bych ráda zmínila především knihu *Graphic Design Theory – Readings from the Field (Obr. 14–15)* vydanou v roce 2009. Kniha zahrnuje „učení“, citáty, myšlenky a manifesty historicky nejvýznamnějších autorů grafického designu, mezi které patří například Alexander Rodčenko, Varvava Stepanova, Paul Rand nebo Herbert Bayer. Grafické zpracování je velmi příjemné, především díky čisté a přehledné formě a snad právě proto se publikace ihned po vydání stala v zahraničí velkým hitem mezi grafickými designéry, studenty i učiteli vizuální komunikace, kteří podle ní také častokrát přednášejí ve svých ateliérech.

## 2.2 Domácí fronta

Nyní bych se ráda věnovala území bývalého Československa, kde tento trend, mapovat dějiny grafického designu, či touha po poznání stále ještě zcela nezdolány a je zde pouhá hrstka odvážných, kteří by se pouštěli do boje s kvantem historických údajů za cílem poznat kořeny grafického designu, nebo by se snažili formulovat nynější tendence, a svá zjištění by následně shromažďovali do chronologických textů, jež by poučovaly o dějinách vizuální komunikace i další zvědavce nebo studenty uměleckých oborů.

Československým publikacím bych ráda věnovala důraznou pozornost především proto, že spousta významných a kvalitních světových publikací se stále ještě nedočkala svého vydání na našem území a pokud ano, tak český čtenář u většiny z těchto knih nedostal možnost si knihu přečíst ve svém mateřském jazyce, neboť se tyto knihy bohužel téměř zpravidla do češtiny (nebo slovenštiny) nepřekládají. Pro spousta z nás cizí jazyk sice není handicapem, avšak vysoká míra odborných termínů (které se v různých jazycích liší), vyskytujících se v těchto titulech, napovídá, že by mnohdy bylo příjemnější mít možnost české interpretace, jelikož právě naprostá srozumitelnost poskytuje zvědavému čtenáři opravdový zážitek z přečtené knihy a studentovi usnadňuje jeho zkoumání dané látky.

Právě z tohoto důvodu jsem se rozhodla podrobně zmapovat české a slovenské publikace zabývající se historií a vývojem vizuální komunikace. Jinými slovy, byla bych ráda, kdyby má teoretická bakalářská práce informovala o českých a slovenských zdrojích, ze kterých můžeme tyto údaje čerpat.

## 2.3 Skládání mozaiky

Jako synonymum pro pojem „publikace“ by nejspíše většina grafických designérů uvedla slovo „knihy“. Pokud se však soustředíme na opravdový význam tohoto slova, zjistíme, že

jeho pravý význam spočívá v pomyslném „uveřejnění“ nebo „vydání“ nějaké informace. Dále můžeme v širším smyslu toto slovo chápat jako jakékoliv dílo vydané tiskem. A právě proto bych se v případě mého mapování podkladů zabývajících se vizuální komunikací, držela tohoto širšího významu, neboť podle mého názoru je na československém území kniha, která by obsáhla celý vývoj tohoto odvětví designu, téměř „nedostatkovým zbožím“ a při čerpání těchto informací skládáme pomyslnou mozaiku z různých brožur k výstavám, z výstav samotných (věnovaných autorům grafického designu nebo jen jeho určitým tendencím), časopisů, webů a koneckonců i z různorodých knih, které se většinou zabývají pouze určitými periodami z celého obrazu historie nebo jen kategorickým odvětvím, jako je například typografie. V následujících řádcích bych se tedy ráda pokusila seskládat celou mozaiku zdrojů, ze kterých člověk při svých studiích může čerpat.

### 2.3.1 Odkazy výstav

Jen na území České republiky nalezneme, podle *Adresáře muzeí a galerií ČR* [14] v každém kraji nejméně tři galerie. Produkce výstav rozdílného charakteru je proto obrovská. Já bych v rámci putování po stopách grafického designu zaměřila předně do galerií, muzeí a domů umění Prahy a Brna, neboť právě zde je tomuto odvětví věnováno nejvíce pozornosti. Zvláště v našem hlavním městě se koná nejvíce výstav prezentujících umění a design. Ráda bych vzpomenu ty, které po sobě zanechaly nějaké podklady mapující problematiku, která je pro mé zkoumání nejdůležitější.

V roce 2005 se v *Galerii hlavního města Praha*, v *Domě U Zlatého Prstenu*, konala výstava s kontroverzním názvem *The Pope Smoked Dope* (překl. *Papež kouřil trávu*, Obr. 16). Hlavním tématem výstavy byla rocková hudba a alternativní vizuální kultura 60. let na území USA. Autorem konceptu výstavy byl Zdeněk Primus, bývalý pedagog dějin umění na *FAMU* a na *Vysoké škole uměleckoprůmyslové*, současný výstavní kurátor, autor řady publikací, zabývajících se výtvarným uměním a spoluautor časopisu *Revolver Revue*. V rámci výstavy vznikl katalog (vydaný nakladatelstvím *KANT*) shrnující obsah výstavy. Zdeněk Primus v něm svým volným a osobitým podáním zcela sumarizuje tzv. „psychedelické umění“, které se silně odrazilo v tehdejší tvorbě umělců a především grafických designérů, jejichž řemeslo v této době zažívalo obrovský rozkvět. Bylo to období, kdy zcela zmizely hranice mezi užitým a volným uměním, což umělci a designéři potvrzovali zejména při tvorbě LP desek a plakátů, mnohokrát podpořeni omamnými látkami, především LSD. Vizuální stránka brožury, kterou má na svědomí známá grafická dvojice Karel Ma-

cháček a Sébastien Bohner, tuto dobu po vizuální stránce, zejména díky využití bohaté barevnosti, sazbě porušující některá typografická pravidla, zajímavému a mnohdy „divokému“ řazení obrazových částí, zcela vystihuje. Katalog byl dokonce nominován na *Nejkrásnější českou knihu – 2005 – Cena za katalogy výtvarné, firemní a další*. Nesporné vizuální i obsahové kvality z této brožury vytvářejí kvalitní zdroj informací o grafickém designu 60. let na území Spojených států amerických.

V návaznosti na tuto expozici proběhla v roce 2012 v *Moravské galerii v Brně* výstava *The Gift* (překl. *Dar*, volně překl. *Husák trávu nekouřil*, *Obr. 17*). Hlavním iniciátorem výstavy byl Karel Haloun, význačný český grafický designér, ilustrátor, hudebník a pedagog Vysoké školy uměleckoprůmyslové. V rámci výstavy opět vznikl i katalog, který právě Haloun, společně s Janem Čumlivským, graficky zpracovali a umožnili nám tak prohlédnout si nemalé množství plakátů vzniklých na našem území v průběhu posledních čtyřiceti let.

Aktivitám Moravské galerie v Brně se ještě chvíli budu věnovat, neboť právě zde se koná každé dva roky *Bienále Brno* aneb přehlídka nejlepší současné tvorby grafických designérů z celého světa. Jako součást této události každým rokem vzniká samostatná výstava prezentující určitou periodu nebo proud z historie grafického designu a tradicí se již stalo, že tato expozice zahrnuje samostatný katalog. Já bych ráda vzpomenu alespoň jeden příklad tohoto počínu.

Je jím publikace vydaná ke *24. ročníku Bienále*, v roce 2010, a nese název *Cosi tísnivého – Surrealismus a grafický design* (*Obr. 19–21*). O vizuální stránku se opět postarala (stejně jako u brožury „*The Pope Smoked Dope*“) dvojice designérů – Karel Macháček a Sébastien Bohner. Kniha charakterizuje vliv surrealismu na grafický design v průběhu celého 20. století a představuje celosvětovou plakátovou tvorbu obzvláště předních osobností jako je například Karel Teige, Zdeněk Ziegler, Franciszek Starowieyski, Jan Lenica a dokonce i Stefan Sagmeister.

Mezi stálé výstavy, které informují o tvorbě autora důležitého pro vývoj grafického designu, rozhodně patří expozice v *Muchově muzeu* v barokním *Kaunickém paláci* situovaném v centru Prahy. Je zde možné naleznout velkou škálu Muchových plakátů vytvořených pro různá představení a zastupujících secesní principy v grafickém designu, komunikované skrze litografické plakáty.

Na závěr bych ráda zmínila výstavu *Ladislav Sutnar – Design in Action* (*Obr. 23–24*) vzniklou díky spolupráci kolektivu českých a amerických badatelů. Expozice byla realizo-

vaná v New Yorku a v *Uměleckoprůmyslovém museu v Praze* (nesmírně vydařenou pražskou instalaci mělo na starost grafické studio *Side2* (Obr. 25–26), v zastoupení Petra Babáka, Tomáše Machka a Olgoje Chorchoje) v roce 2003. Výstava byla významná i tím, že jako doprovodný materiál k ní vznikla první podrobná monografie Ladislava Sutnara nesoucí stejný název jako výstava. Její autorkou je Iva Janáková-Knobloch, významná česká kurátorka, spisovatelka a jedna ze zakladatelů prestižního grafického časopisu *Delatur*, vydávaného v letech 1996–2003. Janáková však není jedinou autorkou publikace, neboť v ní kromě svých poznatků shromáždila i informace získané celým týmem tohoto projektu. Katalog i výstava mapují veškerou tvorbu významného českého grafického designéra – Ladislava Sutnara – působícího v USA, poukazují na jeho velkolepý přínos a inovátorské postupy v rámci grafického a produktového designu, představují velké množství z jeho prací na vizuálních identitách, informačních systémech, marketingu a popularizace vědy a ekologie. Celá kniha je graficky laděna do tvorby samotného Sutnara, neboť následuje jednoduché a srozumitelné formy, barevnou kombinaci sytě červené, bílé a černé, která se v jeho designérské tvorbě velmi často vyskytovala.

V souvislosti s touto knihou bychom mohli zmínit i publikaci, tentokrát již ryze českou, zabývající se taktéž aktivitami Ladislava Sutnara, avšak pouze jeho volnou tvorbou na poli umění. Katalog plný maleb zobrazující silně stylizované ženské akty vznikl při příležitosti výstavy těchto děl v roce 2011 v pražské „*Galerii Rudolfinum*“. Výstava i kniha nesly název *American Venus* (překl. *Americká Venuše*, Obr. 22). Na textech se opět značně podílela Iva Janáková-Knobloch a grafickým řešením se zabýval Štěpán Malovec, jenž v roce 2011 získal i prestižní ocenění „*Czech Grand Design*“ (v kategorii *Grafický designér roku*) za svou dosavadní práci pro *Uměleckoprůmyslové museum v Praze*.

### 2.3.2 Střípky z periodik

Dalším médiem, skrze které lze nalézat informace o dějinách grafického designu jsou bezesporu pravidelně vycházející periodika. Na české scéně mezi přední časopisy tohoto typu jistě patří *Revolver Revue*. Tento časopis se silnou tradicí (existuje již od roku 1985) sice není zaměřen jen na tematiku grafického designu, ale informuje o veškerém kulturním dění skrze autory se zvučnými jmény, jako jsou v rámci vizuální komunikace například Petr Babák nebo Karel Haloun, nemůžeme jej tedy považovat za regulérní příjem informací o oboru, kterému věnujeme pozornost, ale je možné v něm tyto informace častokrát nalézt.

Dalším zdrojem je již ryze grafický časopis *Font* (Obr. 29). Toto periodikum vychází každý druhý měsíc a obsahuje údaje o současném dění na grafické scéně a nejnovějších technologiích, ale zahrnuje i „okénka“, ve kterých je možné se dozvědět o vývoji různých odvětví grafického designu – od chronologického vývoje výskytu určitého grafického prvku v erbech a značkách (např. článek o významu a vizuálním zobrazování „rohu“ v průběhu historie *Hojnost až za roh*) až po seznámení se s problematikou vývoje televizních značek (článek *Televizní pořady*). [11]

V souvislosti s časopiseckou tvorbou je nutné zmínit i kreativní skupinu *Okolo*, založenou v roce 2009 čtveřicí českých designérů – Adamem Štechem, Jakubem Štechem, Matějem Činčerou a Janem Klossem. Seskupení se zabývá veškerými odvětvími designu, umění, architektury, životními styly a módou a své poznatky poté zaznamenává například v online žurnalistice nebo v často pořádaných výstavách. V rámci svého působení vydává také stejnojmenné periodikum (*Okolo*, Obr. 18), které poukazuje obzvláště na současné dění, avšak opět se v něm můžeme pravidelně setkat s tématem vývoje grafického designu.

Slovenským představitelem role regulérního informátora o vizuální komunikaci bych rozhodně jmenovala časopis *Designum* (Obr. 28), vydávaný Slovenským centrem dizajnu. Tento magazín vychází celkem šestkrát ročně a informuje o veškerém designérském dění na Slovensku a ve světě. Kuriozitou je, že svými články zde přispívají i studenti *Vysoké školy výtvarných umění v Bratislave*. Dále si můžeme přečíst příspěvky jejich pedagogů (např. Marcela Benčíka, Pavola Bálika) a ostatních designérů a odborníků na tuto oblast. Kromě informací o současném dění zde lze nalézt i speciální část, věnovanou dějinám designu.

### 2.3.3 Online informátor

Jako hlavního zástupce online zpravodaje o historii vizuální komunikace, v tomto případě o historii jednoho z hlavních médií grafického designu, kterým je plakát, bych jmenovala internetovou doménu *terryhoponozky.cz* (Obr. 31). Tato webová stránka poskytuje databázi autorských výtvarných filmových plakátů vzniklých na československém území a v Polsku od roku 1950 až do roku 1989. Představuje ale i tvorbu zahraničních autorů, kterou si můžeme prohlédnout díky rozmanitým sekcím řazeným například podle režiséra filmu, žánru, herce, roku vzniku nebo dle geografického původu filmu. Dále si můžeme prohlédnout také plakáty současných (především amerických) filmů. Skrze tuto webovou stránku je možné si díla taktéž zakoupit a to dokonce i originální verze, které mnohdy mají



vysokou hodnotu – cenovou, ale i kulturní. Podstatnou informací je, že existuje také kamenná prodejna v Praze. Seskupení *Terryho ponožky* se však zabývá i organizací rozličných plakátových výstav (jen během posledních šesti let existence se podařilo zrealizovat 113 výstav po celém světě).

### 2.3.4 Odvětví jako součást celku

Specifické místo v knižním světě mají publikace věnující se pouze určitému odvětví daného oboru. Za toto odvětví bychom mohli v rámci vizuální komunikace považovat na prvním místě typografii. Tento obor je s grafickým designem úzce propojen a již odpradávná dochází ke konfrontaci, ale i následnému propojení obrazové a textové části. Snad nejvýznamnějším českým autorem, který se zabýval dějinami, vývojem a tvorbou písma, byl František Muzika. Tento význačný český typograf, malíř, moderní scénograf a ilustrátor žil v letech 1900–1974 a je autorem zatím nejrozsáhlejší a doposud nepřekonané typologické knižní publikace nazvané *Krásné písmo ve vývoji latinky* (Obr. 27). Tato vysoce odborná kniha byla publikovaná ve dvoudílném vydání, jež je dále členěno do pěti pasáží. První dva segmenty, obsaženy v prvním díle, popisují latinku starověku, raného středověku a latinku gotiky. Druhý díl se zaměřuje na renesanční latinku, latinku z období baroka a klasicismu a závěrečná část je věnována latince tvořené od počátku 19. století. Stručnější rozdělení členění knihy bych tedy vyjádřila takto – první díl obsahuje vývoj písma do vynálezu knihtisku (kolem roku 1450), druhý díl popisuje vývoj tiskového písma. Kniha tedy charakterizuje původ, vývoj a historické souvislosti latinkových písem. Je nutno dodat, že kvalitu tohoto díla potvrzuje i fakt, že za něj byl František Muzika jmenován zasloužilým umělcem. Kniha poprvé vyšla v roce 1958 v tehdejší *Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění*, v roce 2005 se však dočkala reprintu v nakladatelství *Paseka*. Důležitým faktem je, že kromě kvalitní obsahové stránky obsahuje i vynikající obrazové reprodukce.

Druhým velmi významným českým typografem a předním teoretikem je Oldřich Hlavsa. Tento autor byl svou prací jako jeden z mála proslulý i v zahraničí a je klíčovou postavou knižního designu šedesátých a sedmdesátých let. Jeho nejvýznamnější prací je knižní trilogie *Typographia* (vznikla za spolupráce s Karlem Wickem a Jiřím Šetlíkem, Obr. 32–34). V knihách se Hlavsa snaží podrobně textově i obrazově dokumentovat dějiny písma od prvopočátků až po tehdejší hlavní tendence a styly. Poukazuje na východiska tvorby písma, ilustrací a knih. Vystihuje hlavní principy knihtisku pomocí ukázek nejvýznamnějších čes-

kých i světových literárních děl, popisuje postupný přechod k využívání fotosazby i její vztah k textové části knihy.

Dalším specifickým odvětvím grafického designu je vytváření knihy. Příkladem kvalitního zpracování informací o tvorbě knížky v průběhu období kubismu na území Čech je *Knihy v českém kubismu*. Autorem je Jindřich Toman, teoretik světového rozměru, vyučující slovenské jazyky a literaturu na *Michiganské univerzitě Ann Arbor* ve Spojených státech amerických. Dílo popisuje tendence „kubistických designérů“ v oblasti tvorby knihy, charakterizuje jednotlivé autory a důraz klade na přínos a stopy původních principů v dnešní knižní tvorbě.

Přínosná je i monografie o Josefu Čapkovi nazvaná *Vidět knihu/Knižní grafika Josefa Čapka*. Autorka Alena Pomajzlová se v knize výrazně zabývá Čapkovou nejsilnější oblastí jeho výtvarné činnosti, kterou byla tvorba knižních obálek a jíž se věnoval především ve dvacátých letech minulého století a neodmyslitelně se díky ní zapsal do dějin nejen českého grafického designu. Kromě hlavní linie Čapkovy produkce se však zabývá i jeho knižní ilustrací, návrhy nakladatelských značek a celkovou knižní úpravou. Nechybí ani seznam jeho knižních obálek a vazeb. To vše doprovází pestré obrazové přílohy.

Za užitečnou publikaci hovořící o dějinách tvorby knižní vazby považuji knihu *Z dějin knižní vazby (Obr. 35–36)* od české autorky Pavlíny Hamanové. Dílo bylo vydáno v roce 1959, vystihuje historii od nejstarších dob do konce 19. století a obsahuje bohatý obrazový doprovod.

### 2.3.5 Období jako součást celku

Zvláštní kategorii tvoří knihy věnující se pouze určitému úseku v historii vizuální komunikace. Tyto publikace jakoby tvořily předstupeň v naději, že se již na našem území objevují tací odvážlivci, kteří by si troufli na shromáždění všech historických faktů a jejich následnou interpretaci.

Mezi tyto adepty patří především slovenský profesor, malíř a grafický designér Ľubomír Longauer. Výzkumu slovenského grafického designu se systematicky věnuje již od roku 2002. Sám o své práci hovoří takto: „...*Chcem v najbližších rokoch vydať sedemdielne dejiny grafického dizajnu na Slovensku. Dúfam, že sa mi podarí postupne predstaviť obdobie od roku 1918 až do konca šesťdesiatych rokov. Mám už dosť jasnú predstavu o obsahu a rozsahu jednotlivých dielov. Všetko digitalizujem a spracúvam aj v papierovej archívnej*

*dokumentácii, zbierke prameňov, ktorá bude oveľa rozsiahlejšia ako knihy.*“ [8] V současné době se již můžeme radovat z prvního dílu, který byl vydán v roce 2011 předním slovenským vydavatelstvím „Slovart“. Kniha nese titul: *Modernosť tradície – Užitková grafika na Slovensku po roku 1918 (Obr. 37)*. V tomto díle se můžeme dočíst o počátku grafického designu na Slovensku od roku 1918 až po rok 1938. Longauer mapuje celkovou situaci slovenského užitého umění, hlavním konceptem jsou však „medailonky“ popisující kompletní tvorbu sedmi nejvýraznějších slovenských designérů tehdejší doby (Martina Benky, Andreje Kováčika, Jaroslava Vodrážky, Karola Ondreička, Jozefa Cincíka, Štefana Bednára a Rudolfa Fabryho). Kniha je bohatá na kvalitní reprodukce jejich prací, o její grafické zpracování se autor postaral sám.

Za knihu, která monografickým principem shromažďuje poznatky o tvorbě grafického designu a typografie v období od 50. let po současnost na našem území, považuji titul nazvaný *For eyes only*, neboli podrobnou biografii českého grafického velikána Zdeňka Zieglera. Tento nositel mnohých mezinárodních ocenění a především vlastník prestižní české ceny *Czech Grand Design* za rok 2012 v kategorii *Síň slávy*, zasahuje svou tvorbou do různých odvětví vizuální komunikace – od tvorby logotypů a s tím spojeným korporátním designem, přes propagační plakáty, typografii, obaly gramofonových desek, poštovní známky, navrhování knižních obálek pro četná nakladatelství až po samotné vytváření knih. Monografie *For eyes only (Obr. 38–39)* se snaží celou tuto tvorbu shrnout a poskytuje tak pohled na kvalitní český grafický design, který ovlivnil spoustu dalších designérů té doby. Kniha vznikla při příležitosti autorova životního jubilea a obsahuje spoustu obrazových reprodukcí. Svým čistým grafickým zpracováním (autorkou je Zuzana Lednická z grafického studia *Najbrt*) poskytuje příjemný zážitek.

Typografické tendence v období od šedesátých let až po současnost, odrážející se ve všech klasických médiích užité grafiky (jako např. vytváření log a plakátů, PF lístků, známek...) výstižně odráží autobiografie Jana Solpery – *...Jen písmena a číslice (Obr. 30)* – „*Na následujících stránkách předkládám, ve více méně chronologickém sledu, výběr ze své dosavadní produkce, někdy doplněný vysvětlujícími komentáři. Do této publikace jsem vybral ty své práce, které subjektivně považuji za nejdůležitější. Na samý začátek jsem zařadil několik fotografií a nudná data a letopočty. Dále jsem přidal několik prací z doby mých studií a na závěr jednu, která souvisí s mou teoretickou činností.*“ [9] Já bych snad už jen dodala, že v závěru knihy můžeme nalézt i osobitou klasifikaci latinkových typografických

písem, která byla v roce 1977 přijata jako oborová norma pro československý polygrafický průmysl.

### 2.3.6 Celek

Za nejspíše jedinou rozsáhlou publikaci vystihující celé dějiny vizuální komunikace originálně pocházející z území bývalého Československa vděčíme Zdenovi Kolesárovi, slovenskému historikovi grafického i průmyslového designu, v současné době vyučujícímu na *Vysoké škole výtvarných umění v Bratislave, Fakultě multimediálních komunikací na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně* a *Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně*. Svým studentům přednáší na základě poznatků, které nashromáždil do dvou autorských knih – *Kapitoly z dejín grafického dizajnu* a *Kapitoly z dejín dizajnu*. Já se budu podrobněji zajímat zejména o první zmíněný titul, neboť se jeho obsah, jak již název napovídá, zcela věnuje námětu mé teoretické bakalářské práce, a co víc – kniha přímo souvisí i s mou praktickou bakalářskou prací, jelikož se v rámci ní zabývám grafickým redesignem odborné publikace zabývající se vizuální kulturou, konkrétně redesignem *Kapitol z dejín grafického dizajnu*.

Kapitoly byly vydané v roce 2006 *Slovenským centrem dizajnu* v Bratislavě. Publikace je rozdělena do osmnácti oddílů chronologicky řešících historický vývoj různých prvků předvídajících i charakterizujících grafický design a shrnuje a také obohacuje o další poznatky stejnojmenné články pravidelně vydávané v letech 2001–2006 v již zmíněném časopisu *Designum*.

Autor započíná své bádání po kořenech vizuální komunikace nečekaně již v pravěku „*Prehistorický človek dokázal vo svojej myšli vytvorit' mentálny vzor predmetu ako predstupeň jeho materiálnej realizácie, čím anticipoval proces dizajnerskej tvorby.*“ [6] Pokračuje detailním popisem vývoje písma v období od starověku po středověk, ve kterém současně vznikala první identifikační grafika a který byl také velmi důležitý pro rozvoj významné grafické disciplíny – knihy. Zabývá se přelomovým obdobím v 15. století, které přineslo vynález knihtisku, zkoumá důkladně evoluci typografie a její syntézu s obrazovou částí, především v tzv. „zlatém období“ litografie (přibližně 2. pol. 19. st.) a s ní blízkce související tvorbou plakátu jako informačního média, tehdy fungujícího hlavně jako zprostředkovateli oznámení o kulturních akcích. Přibližuje celé 20. století (vliv avantgard, obou světových válek, vznik modernismu a jeho protipólu nalezeného v proudu art deco, psychedelické období a objevení vynálezu počítačů jako prostředků pro tvorbu prvků vizuální

komunikace), které grafický design (dříve nazývaný užitou grafikou) definovalo jako samostatný umělecký obor.

O vizuální stránku knihy se postarala dvojice známých slovenských grafických designérů – Pavol Choma a Róbert Sokol. Kniha vznikla jako publikace popisující vývoj grafického designu, brzy se z ní však stala spíše učební pomůcka pro studenty vysokých škol, zabývajících se grafickým designem – především díky faktu, že ji autor používá jako studijní podporu pro své studenty, ale také proto, že jak jsem již jednou zmínila, je to jedna z mála knih, jež v našem „téměř mateřském“ jazyce zevrubně popisuje genezi vizuální komunikace.

Grafické zpracování této knihy však neodpovídá knize určené ke studiu – vzhledem k faktu, že k tomu ani nebylo určeno – a obsahuje spoustu grafických i technologických prvků, jež vzdělávání spíše ztěžují (což mohu sama jako studentka grafického designu potvrdit). Například nekvalitní lepená vazba, která zapříčinila postupný rozklad všech vydaných knih nebo špatně čitelné (při delším pozorném pročítání kapitol) groteskové písmo sázené v malém bodovém rozměru. Této problematice se však budu dopodrobna věnovat v praktické části mé práce. Avšak než k ní přejdu, čeká nás ještě následující část mojí teoretické práce, ve které bych se ráda věnovala právě těm grafickým elementům a principům, které studentům jejich honbu za teoretickým vzděláním usnadňují.

### 3 KNIHA JAKO UČEBNÍ POMŮCKA

Na následujících řádcích se pokusím podrobně popsat zásady tvorby učebnic se zohledněním na cílovou skupinou (vysokoškolské studenty), pro kterou vytvářím svou praktickou část bakalářské práce (grafické přetvoření publikace zabývající se vizuální kulturou na učebnici).

Při svém pátrání po daných pravidlech zahrnujících tvorbu učebnic, jsem dospěla k faktu, že bohužel v naší zemi neexistuje závazná norma, kterou by bylo nutné se striktně řídit, a pokud ano, tak se jedná jen o dlouhou dobu neobnovené předpisy, o nichž si troufám tvrdit, že jsou zastaralé a neodpovídají modernímu technologickému ani trendovému pohledu na řešení studijního podkladu. Po svém neúspěšném hledání, a také po doporučení odborníků v daném oboru, ať už mého vedoucího práce, pana Marcela Benčíka, anebo například paní Markéty Držkové, členky *Katedry polygrafie a fotofyziky na Univerzitě Pardubice*, na kterou jsem se, skrz email, s touto problematikou obrátila: „...pokud vím, tak jediná norma, která se k tomu částečně vztahuje, je ČSN 01 6910 *Úprava písemností zpracovaných textovými editory. Nicméně, dle mého názoru sama norma není úplně ideální. Doporučila bych vám spíš opírat se o pravidla českého pravopisu, z nichž téměř všechna „typografická“ pravidla pro hladkou sazbu vychází...*“, jsem se rozhodla řídit se pouze základními a časem ověřenými typografickými pravidly, neboť právě správně zvládnutou typografií považuji za základ úspěšně zformovaného studijního podkladu. Věřím také, že dodržováním některých typografických pravidel může designér ulehčit studentovi putování za vzděláním a příjemnit tak čas strávený nad učením.

Za další element, který přímo ovlivňuje kvalitu učebnice, a vůbec jakékoliv jiné knihy, považuji dobře zvládnuté zpracování layoutu, jelikož právě přehledné a logicky vystavěné zrcadlo dvoustrany knihy ovlivňuje jednoduchost orientace „diváka“ a jeho pochopení navigace knihy při sledování sdělených informací.

Avšak kromě těchto dvou prvků existuje spousta jiných pomocných faktorů, které napomáhají lepšímu vstřebání a zapamatování si informací nalezených v rozličných publikacích. Z toho důvodu jsem při svých studiích této oblasti zabrousila i do území pedagogiky. V obsahu příštích odstavců se tudíž budu postupně zabývat správnými typografickými postupy, vhodnou tvorbou layoutu a dalšími pomocnými prvky, které je možné využít při vytváření učebnic.



### 3.1 Typografie a sazba

Jak jsem již zmínila, základem při tvorbě jakékoliv knihy je znalost správných typografických pravidel. Tyto zákonitosti, zejména od sedmdesátých let, kdy v tvorbě sazby převzal nejdůležitější roli počítač a typografie zažila obrovskou revoluci znatelnou i díky vytváření digitálních podob písma, výrazně nabyly na své kvantitě. Stalo se tedy nezbytností shromáždění a zaznamenání dogmat stahujících se ke správné sazbě. O různé učebnice, knihy a příručky o typografii brzy nebyla nouze, neboť je přirozené, že člověk si všechny tyto údaje není schopen zapamatovat, a stalo se povinností každého grafika i typografa alespoň některou z nich vlastnit a především se jí řídit. Mezi ty knihy, které já považuji za pro mne nejpřínosnější, a se kterými se mně osobně nejlépe pracuje, rozhodně patří zahraniční publikace *Typography* (překl. *Typografie*) od dvou autorů – Gavina Ambrose a Paula Harrise. Tato kniha vyšla jako čtvrtá část uceleného cyklu *Basic Design* (překl. *Základy Designu*). Ostatní knihy z této řady, které můžu také vřele doporučit zejména proto, že vyšly v roce 2010 a jejich obsah je proto velmi aktuální, se zabývají formátem jako samostatným odvětvím, tiskem, dokončovacími pracemi a designovým myšlením. V knize *Typography* se můžeme dozvědět všechny potřebné typografické zásady a doporučení autorů, jako designérů s estetickým cítěním, ale i informace o samotné tvorbě jednotlivých řezů písma. Vzhledem k rozlišnosti pravopisných pravidel (a s nimi spojenými typografickými) v různých jazycích je však velmi důležité mít vždy po ruce původně českou knihu pojednávající o této oblasti grafického designu s ohledem na náš mateřský jazyk. Co se tedy originálně českých knih týče, nejověřenější se na našem území stal *Typografický manuál* od Vladimíra Beránka a kolektivu a také *Praktická typografie* od dvojice autorů – Pavla Kočičky a Filipa Blažka. Obě tyto publikace, které jistě nemusím příliš představovat, velmi přehledně a rozsáhle informují o dané věci.

V následující části práce bych ráda popsala hlavní typografické principy, užívané při vytváření studijních podkladů, za pomoci některých ověřených typografických publikací obsahujících daná pravidla, s příměsí mých vlastních názorů a doporučení, jelikož cit samotného designéra, kterým se právě díky svým studiím, zkoumáním a praxi postupně stávám, je při tvorbě jakéhokoliv vizuálního média nesmírně podstatný.

#### 3.1.1 Jak na to?

Základním elementem při vytváření jakékoliv knihy je zvolený font a výběr použitých řezů onoho písma. Mým názorem je, a řekla bych, že za pravdu mi dá valná většina grafických

designérů, že pro delší texty, obsahující hutné informace, které jsou určeny pro bedlivé zkoumání, je vhodnější zvolit sazbu serifovým písmem: „*Protože zdobné patky antikvo- vých písem pomáhají očím přeskakovat mezi znaky a používají se tato písma často pro sazbu základního textu.*“ [1] Naopak užívání bezserifových písem pro sazbu textu tohoto dru- hu je naprosto nevhodné: „*Absence patek a důraz na čisté tvary znaků může mít dopad na čitelnost základního textu.*“ [1] Faktem však zůstává, že groteskové písmo nachází své uplatnění například v kratších titulkových textech nebo poznámkách, což v kombinaci s textem využívajícím antikvové písmo mnohdy vytváří osvěžující prvek v sazebně obsaž- né kompozici layoutu. Důraz bychom však měli vždy klást na správné spojování těchto dvou písmových rodin. Pro grafiky, kteří si v tomto výběru ještě nejsou zcela jistí, nachá- zím řešení například ve využití jednoho fontu s rozdílnými písmovými rodinami, o které v dnešní době, bohaté na kvalitní digitalizované písma, není nouze a každý grafik tak má k dispozici pestrou škálu písmových řezů. Nemusím snad již zmiňovat že výběr správných kombinací řezů a následné vytvoření typografické hierarchie, harmonie či rozdílu je již otázka výtvarného citu každého grafického designéra. K této problematice bych ráda zmí- nila, že přímo závisí na rozdílu zvolených písem a jejich duktů.

Pokud se však řadíme již mezi zkušenější grafiky nebo typografy, můžeme přikročit k zapojení vícero písem, což je přínosné především proto, že „*zapojení dvou a více pí- sem okamžitě vytvoří hierarchii, která orientaci v dokumentu nesmírně zjednoduší.*“ [1] Výběr těchto písem již plně závisí na charakteru dané práce. Některé sazby budou vyžado- vat větší barvitost, jiné menší. Vždy bychom však měli mít na paměti, že titulková písma, i když by měla být osobitější než-li písma základního textu, by s nimi měla esteticky ladit.

Další kladenou otázkou při tvorbě layoutu učebnice je: jaké zarovnání textu bychom měli zvolit? V rámci námětu našeho zkoumání jsem zastáncem zarovnání doleva neboli na pra- porek. Tento typ je mi sympatický, protože usnadňuje četbu díky tomu, že každý řádek začíná na stejné úrovni vlevo, což má společné například se zarovnáním do bloku, které mnohdy působí velmi esteticky, avšak pravda je, že: „*...mohou vznikat nepěkné mezery mezi slovy, protože řádky jsou roztažené mezi okraje...*“ [1] Pro mne dalším důvodem, proč použít zarovnání na prapor, ovšem velmi subjektivním, je přirozená plynulost textu, který díky svému různorodému řádkovému zakončení připomíná lidskou rukou psané záznamy, což může četbu textu zjednodušit i příjemnit, neboť pak nepůsobí tolik „strojově“.

Důležitou součástí výstavby kvalitního odstavcového stylu je i dobře zvolená velikost písma. Titulky bývají často vysázeny větší velikostí, avšak není to pravidlem a můžeme je snadno odlišit, jak jsem již napsala, rozlišení dosáhneme jiným písmovým řezem, odlišným fontem nebo například grafickým zvýrazněním – podtržením, přeškrtnutím, barevnou diferenciací... Co se týče základního textu, vzhledem k časté únavě očí, ke které při studiích dochází, preferuji větší bodovou velikost – od 10 do 12 bodů (příčemž rozhodují individuální parametry zvoleného fontu) – která dopřeje očím vyššího komfortu. S velikostí písma přímo souvisí i řádkový proklad (mezery mezi řádky). Existuje pravidlo, které každému designérovi sazbu usnadňuje: „...*poznámky 8/10, základní text 12/14, mezititulky 16/18, titulky už 24/28 a ještě větší titulky 36/42.*“ [3], kdy vždy první číselný údaj znamená hodnotu velikosti písma a druhý číselný údaj označuje velikost prokladu. Toto pravidlo však není směrodatné a lze jej dle vlastního uvážení porušovat.

Na závěr bych ráda upozornila na skutečnost, že při úpravě hladké sazby musíme dbát především na celkovou jednotnost všech zvolených prvků – velikost a typ písma, proklad, prostrkání... neboť jen tak dosáhneme naprosté harmonie. Dalšími elementy sazby, jako jsou znaménka, číslice, pravidla dělení apod. se v této práci nebudu zabývat, jelikož považuji za zbytečné opakovat a přepisovat zásady snadno dohledatelné v každém sborníku typografických a korekturních zásad.

### 3.2 Layout následuje formát

„*Některé knihy musejí pohodlně padnout do ruky a jejich přenášení musí být snadné.*“ [4] Což je případ především knihy určené pro vzdělávací účely. Proto je při určování formátu jakékoliv knihy důležité uvědomit si veškeré prvky jejího využití a situace, ve kterých se v ruce budoucího majitele vyskytne. Když sečteme všechny tyto aspekty, výsledek by se měl rovnat formě ideální pro daný účel. V případě učebnic platí ověřené pravidlo „forma následuje funkci“ dvojnásob, a proto bychom neměli zapomínat hlavně na praktičnost manipulace a na to, že se nejedná o publikaci rovnající se uměleckému artefaktu, nýbrž knize odolné častému užívání. Tomuto faktu by měly odpovídat všechny elementy knihy – ať už se jedná o rozměry, vazbu, použitý materiál, hmotnost... Pokud bych měla stručně charakterizovat hlavní zásady s návazností na zmíněné prvky, jistě bych na prvním místě uvedla rozměry knihy, které by podle mého mínění v tomto případě neměly překročit formát A4 – zejména kvůli dobré fyzické manipulaci knihou a s již uvedenému snadnému přenášení. Kvalitní vazba je opět garantem dobré fyzické manipulace a proto doporučuji použít pev-

nou lepenou vazbu, zajištěnou prošitím drátkem nebo se nebát ani ověřené kovové spirálové vazby či poněkud alternativního, avšak také velmi dobře funkčního a esteticky zajímavého řešení, kterým je spojení vazby za pomoci knihařských šroubů. Materiál, neboli v naší situaci zejména typ papíru, musí také odpovídat funkci knihy. Učebnice je často vystavována extrémním podmínkám, neboť mnoho studentů při studiu provádí různé aktivity, jako například konzumaci nápojů nebo jídla, a proto je možné, že se čas od času kniha ušpiní. Její následné očištění můžeme ulehčit například volbou hlazeného papíru, ze kterého půjdou nečistoty snadněji otřít a je celkově odolnější než papír strukturovaný. Při volbě papíru v rámci produkce studijních materiálů platí nepsané pravidlo: čím nižší gramáž papíru, tím lepší, což navazuje na možnost rychlejšího listování nebo například snížení hmotnosti knihy na minimum.

Poté, co si zvolíme formát publikace, můžeme pokračovat v dalším definování velmi podstatného faktoru – sazebního obrazce nebo také mřížky (angl. „grid system“), který určuje zásady layoutu knihy.

### 3.2.1 Měření

Již od dob starověkého Egypta víme, že síla geometrie zasahuje do všech oborů lidské činnosti a jinak tomu není ani u umění – ať máme na mysli volnou uměleckou tvorbu nebo designérskou činnost. Za vrchol veškeré ideální harmonie považujeme zlatý řez, který se dovršení svého rozvoje a přesného definování dočkal již v éře starověkého Řecka. Všeobecně známý poměr – 8:13 – se díky své naprosté harmonii a schopnosti lahodit lidskému oku uchoval dodnes: „*Tento poměr se i nadále používá v moderní době díky svým nadčasovým, klasickým a harmonickým proporcím.*“ [2] Na toto dědictví antického Řecka přímo navazuje období klasicismu, které se postaralo o jeho kodifikování, rozšíření a všeobecné uplatnění. V rámci grafického designu zmíněné propočty našly uplatnění zejména v 15. století při rozkvětu tvorby knih zapříčiněného Gutenbergovým objevem knihtisku. Za pomoci těchto znovuobjevených principů tehdy poprvé dochází k cíleným propočtům kompozice dvojstrany, tenkrát zejména k propočtům umístění textových částí na stránce. Zákonitosti komponování dvojstrany jsou v následujících stoletích rozvíjeny významnými jednotlivci a také různými uměleckými směry (např. hnutí *Arts and Crafts* v čele s Willamem Morrisem, *Secese*, *Bauhaus*...), všechny vzniklé principy však mají jednoho společného jmenovatele – měření: „*Měření je nedílnou součástí layoutu a designu, od prostoro-*

vých rozměrů stránky přes to, jak se rozmisťují různé textové a obrazové prvky.“ [2] A postupně tak dochází k rozčlenění strany na tzv. „mřížku“.

### 3.2.2 Mřížka

„Mřížka je základní designerský nástroj, který se využívá jako vodítka pro umístění různých prvků v designu.“ [2] Tento systém nám především jednoznačně stanoví proporce a vydefiniuje poměr velikostí a rozmístění různých prvků designu, což umožní dosáhnouti harmonického layoutu a ulehčí práci při tvorbě rozsáhlých publikací. Jak jsem již jednou zmínila – logicky vystavěný layout rovná se dobré orientaci a divákově pochopení navigace knihy. Proto si myslím, že je důležité tomuto elementu věnovat výraznou pozornost.

Při tvorbě mřížky si v dnešní době můžeme vybírat z nespočtu rozdílných typů rastrů. Mezi ty základní patří symetrická mřížka, neboli kompoziční uspořádání layoutu, které využívá zrcadlení stran (levá strana je zrcadlem pravé), které mají stejné vnější, vnitřní, dolní i horní velikosti okrajů a také mezery mezi sloupci. Druhým nejtýpčtějším uspořádáním layoutu je asymetrická mřížka, jež využívá stejné upořádání všech prvků na obou stranách. Charakteristickým pro ni je jeden sloupec s menší šířkou (většinou umístěný zcela nalevo), jenž povětšinou slouží k umístění poznámek.

Rozsah sloupců, který určuje vertikální dělení strany, určují tři hlavní elementy: „...šířka sazby (šířka, kterou zabírá písmo), velikost písma a vzájemné proporce sloupce k šířce stránky.“ [2] Šíře sazby závisí na charakteru použitého fontu, jeho bodové velikosti a účelu jeho využití. V kontextu s tvorbou učebnic bych ráda zmínila, že pro sazbu rozsáhlejšího textu je šťastnější volbou odstavec s šířkou až 13 cm (což je podle některých nepsaných typografických pravidel nejúnosnější možná šířka sloupce), neboť jak jsem již výše psala, v rámci lepší čitelnosti a komfortu studentových očí, bychom pro studijní podklady měli vybírat větší velikosti fontu, které následně sluší větší sazební šíře.

Vertikální dělení strany nám umožňuje vytvořit prostor i pro případné poznámky navazující na základní text. Tato sloupcová šířka bývá téměř vždy užší než šířka hlavní sazby, což navazuje i na fakt, že poznámky je dobré odlišovat od hlavního sdělení nejen např. rozdílným řezem fontu, ale zejména velikostí písma, u které si naopak můžeme dovolit zajít do nižších bodových rozměrů. Dosáhneme tak příjemného kontrastu, sazební hierarchie, ale i úspory místa.

Dalším důležitým prvkem je definování horizontálního členění stran. K tomuto účelu využíváme tzv. rámečky a moduly: „Rozdělením mřížky do různých rámečků nebo modulů

*získá designér rozsáhlejší aktivní prostor a zachová přitom základní sloupcovou strukturu. Umožňuje se tím dynamičtěji využít textu a obrázků a zajišťují se tím vhodná místa pro popisky.*“ [2] Jedná se o horizontální rozčlenění sloupců za pomoci modulů se stejnou velikostí (mezery mezi nimi mají taktéž stejnou velikost). Tyto moduly se po té mohou libovolně spojovat, rozdělovat a tvořit tak šablonu pro různě velké obrazové přílohy.

Za nutné považuji upozornit na to, že i když se tento systém výstavby layoutu může zdát poněkud dogmatický, není tomu tak a pokud se nejedná právě o tvorbu učebnice nebo jiné publikace u které je nutné udržet pevná pravidla v navigaci čtenáře, jedná se o dobrý způsob, jak za jejich pomoci vytvořit i „řízený chaos“, který nachází své využití například u různých alternativních časopisů: *„V praxi je možné základní mřížky zcela přepracovat a dosáhnout tak dynamičtějších výsledků. Mřížka je základem stránky a přináší do designu konzistenci. Není, ale definitivní a neměla by omezovat kreativitu.*“ [2] Pro tento příklad tvorby je výstižná kupříkladu 58 dílná mřížka vytvořená v šedesátých letech minulého století švýcarským typografem Karlem Gerstnerem, kterou vytvořil pro časopis *Capital*. Díky nekonečně možným variantám využití dvojstrany se stala ideálním pomocníkem a inspirací pro mnohé designéry: *„Tato mřížka umožňuje umístění smíšených prvků, například fotografií, tabulek a tekoucího textu ve stovkách možných variantách s minimálním úsilím. Tato mřížka je z těch, které umožňují kreativní svobodu.*“ [2]

Jedním z pomocníků designéra jakékoliv publikace může být i mřížka účaří, jež funguje jako pomyslná (neviditelná) osnova, podle které tvůrce situuje rozlišné grafické prvky (sloupce, okraje, mezisloupcové mezery a další svisle ukotvené elementy) a jejichž přesně dané lokace bychom umíst'ováním od oka nedosáhli. *„Mřížka účaří se obvykle váže na určitou velikost textu a prokladu. Například 12b mřížka účaří odpovídá písmu vysázenému ve velikosti 10 bodů s 2b proložkou.*“ [2]

### 3.3 Povolený doping

*„Zlá pamät' neexistuje. Existuje jen pamät', ktorá je zle využívaná....“* [7] Tato citace pochází z knihy *Tipy a triky na lepšie učenie* (slov. překlad) od Christa Koppensteinera, na kterou jsem narazila při svém bádání po informacích o radách zlepšujících zapamatování si učiva. Publikace poskytuje spoustu informací o učebních procesech a radí lidem skrze tipy, ověřené praxí, jak lze naplno využívat potenciál lidského mozku.

Autor za klíč k úspěchu považuje rychlé a efektivní čtení a s tím spojené zapamatování si přečtené látky. Dále uvádí principy, díky kterým může čtenář tohoto výsledku dosáhnout.

nout. Pro mne, jako pro grafickou designérku, byly přínosné zejména tyto: „...*použiť farby na zvýraznenie toho, čo je podstatné, prečítané si v duchu predstaviť, ... kreslit mindmapky, ... podstatné rozpísať...*“ [7] Jako další tipy jak si zapamatovat to, co si student přečte, uvádí: „*Pracujte s farebnou fixkou alebo s farebnými ceruzkami! Farby zvyšujú pozornosť. Farebne si napíšte alebo podčiarknite dôležité informácie! Pri opakovaní vám stačí prečítať si farebné vyznačené pasáže a ľahko v texte nájdete miesta, ktoré sú dôležité.*“ [7] K těmto radám se také stahují fakta, že barvy samotné podporují soustředění. Autor také doporučuje zvýrazňovat vzájemně souvisící informace stejnou barvou nebo si vytvářet tzv. „pavouka“, který ujasní a shrne všechny nabyté znalosti. Důležité je podle Koppensteinera také se soustředit na obrazové představy již v průběhu čtení a vytvářet si tak přímé asociace.

Po bedlivém studování těchto principů jsem usoudila, že pokud běžný student může barvy a všechny uvedené vizuální vjemy vnímat tak citlivě, u studenta grafického designu – jenž je mou hlavní cílovou skupinou při tvorbě mé praktické bakalářské práce – musí tyto pravidla působit dvakrát tak účinněji, neboť pro většinu z nás (studenty vizuální komunikace) je vlastní fotografická paměť a senzibilní vnímání všech vizuálních podnětů je obzvlášť charakteristické a podstatné, což můžu sama potvrdit, jelikož právě barevné a stylové odlišování částí jakéhokoliv textu, sloužícího ke studiu, hrálo v mém vzdělávání, již od dob základní školy, jakýsi „povolený doping“ v rámci dosahování vytyčených studijních cílů.

A právě proto jsem se rozhodla tuto teorii dosyta využít a odrazit ji tak v praktické části své práce. Avšak o tom, a o využití všech zmíněných rad, zásad a doporučení jako prostředků k vystavění kvalitního učebního podkladu, již více v následující (a také závěrečné) kapitole této práce, která je věnovaná přímo mé vlastní tvorbě realizované v rámci putování za mým dalším studijním cílem.

## II. PRAKTICKÁ ČÁST



## 4 VÝZVA PŘIJATA

„Některé knihy jsou určeny k ochutnávání, jiné k hltání a několik málo dalších k přežvýkání a strávení“ Francis Bacon [4]

A právě mezi ty, které by nejspíše pan Bacon přežvýkal a strávil, patří i kniha *Kapitoly z dějin grafického dizajnu*. Není tomu však kvůli obsahové stránce (která naopak podle mého mínění slouží spíše k hltání), nýbrž proto, že tato kniha v současné době slouží především vysokoškolským studentům, zaměřeným na studium grafického designu, jako učebnice o historii vizuální komunikace. Kámen úrazu ovšem tkví v tom, že kniha původně nebyla vůbec určena ke studiu, naopak byla vydána jako běžná publikace určena k ochutnávání zvědavci zajímajícími se o danou tematiku. Z toho důvodu její grafické a technologické zpracování neodpovídá studijním podkladům, které si vyžadují specifický přístup vizuálního pojetí. Vzdělávání proto studentům spíše ztěžuje.

Když mi bylo autorem knihy (panem Kolesárem) nabídnuto vytvořit studentský návrh na redesign této publikace, jáসা jsem, neboť za prvé: již od útlého dětství jsem fanynka získávání historických informací téměř o čemkoliv, za druhé: jsem knihomol a za třetí: viděla jsem v tomto úkolu potenciál vytvořit něco užitečného, co by fungovalo ve prospěch více lidem.

A právě idea knihy, která by byla užitečná i pro mé spolužáky a ostatní studenty, se pro mne stala důležitým a směrodatným apelem – rozhodla jsem se publikaci přetvořit na cenově dostupnou učební pomůcku. Výzva přijata.

### 4.1 „Grafický dizajn nie je len forma“

Tak zní titul speciálního vydání (věnovaného pouze grafickému designu) časopisu *Designum* [10] a současně i motto, kterým jsem se snažila řídit při tvorbě praktické části bakalářské práce. Já osobně jej chápu jako nastudování si všech faktů o dané problematice, nalezení funkčního řešení, jeho propojení a převedení do vizuální stránky.

#### 4.1.1 Analýza

Prvním krokem se pro mne stala analýza stávající knihy, na jejíž podobě se zúročil nedostatek finančních prostředků. To můžeme pozorovat především na nekvalitní lepené vazbě, která zcela ztratila svou funkci a strany se separovaly od hřbetu, daly se do volného pohybu. Pokud se na knihu díváme očima studenta, jemuž slouží jako učebnice, vidíme spousta

dalších nedostatků (které vznikají záměnou funkce knihy). Patří k nim špatná čitelnost textu, který je vysázený groteskovým fontem ve velmi malé bodové velikosti (zvolená nejspíše kvůli úspoře místa), nelogické řazení obrázků, které nenavazují na zmínky v textu a zabírají zbytečně velkou plochu i přes fakt, že jejich obrazová kvalita není vhodná pro větší reprodukci. Neuspokojivé je i umístění obsahově podstatných poznámek na konec kapitoly, což ztěžuje jejich dohledání. A poslední připomínku mám k faktu, že se čeští studenti v současné době musejí učit z knihy napsané ve slovenštině. Tímto podotknutím nechci tvrdit, že je slovenština nějakým „kazem“ nebo „vadou“ knihy, avšak ráda bych upozornila na současnou situaci generace našich studentů, kteří postupně ztrácejí schopnost porozumět slovenštině, vezmeme-li v potaz i to, že se v knize nachází spousta odborných termínů, kterým hlavní cílová skupina nerozumí.

#### 4.1.2 Aplikace

Dalším krokem pro mne bylo osobní zvážení a nastudování si všech prvků, které člověku pomáhají při učení. Snažila jsem se zamýšlet jak na grafickými, tak i nad všeobecnými elementy. Tomuto rozboru jsem se věnovala v předchozí kapitole, proto nyní popíšu, jak jsem tyto poznatky zúročila a aplikovala na jednotlivé části knihy.

#### Formát, papír, layout

Po zohlednění všech aspektů, které přináší volba formátu knihy, jsem dospěla ke kombinaci této číselné kombinace: 21x25 cm (v poměru šířka x výška). Tato velikost je podle mého mínění optimální, neboť vychází z velikosti časem ověřeného formátu A4, který poskytuje dostatečný prostor pro tvorbu obsáhlého layoutu, přesto člověku příjemně padne do ruky a přináší možnost jednoduché manipulace a přenosu, což jistě ocení zejména student. Při volbě velikosti jsem měla na paměti i důležitost správně vyváženého poměru prozatím velké „neznámé“ – šířky hřbetu – a rozměru knihy, přičemž jsem se držela odhadu za pomoci těchto „téměř známých“: zhodnocení možnosti počtu stran podle obsahových částí a také podle gramáže stran.

Jakmile jsem definovala formát, vrhla jsem se do světa matematiky a propočtů ideální mřížky umožňující zapojení všech prvků, které jsem potřebovala dostat na jednu dvojstranu. Nejprve jsem tedy stanovila, co vše je pro studenta potřebné na dvojstraně nalézt. Dospěla jsem k těmto elementům: hlavní text, poznámky, které svým umístěním přímo navazují na zmínku v hlavním textu, obrazový doprovod, který taktéž svým umístěním navazuje na zmínku v textu, dostatečně viditelné číselné označení kapitoly, postačující prázdný

prostor na vnějších okrajích knihy (pro lepší uchopitelnost publikace), název kapitoly, titul knihy. Při tvorbě rastru jsem vsadila na symetrickou mřížku se čtyřmi stejně velkými sloupci, jejichž velikost i rozestupy navazují na vlastnosti použité typografie (viz 3.2.2) a na charakter obrazových částí. V kompozičním členění jsem se snažila zohlednit i tzv. *Gutenbergův diagram*, který definuje spád čtenářova oka při vnímání jakékoliv strany. Jeho princip by se dal popsat tak, že divákova pozornost směřuje od levého horního rohu po pravý dolní roh, přičemž, levá dolní oblast se stává méně jalovou a horní pravá oblast je nejvíce jalovou. Po vymezení a načerpání všech podmínek a rad jsem se rozhodla kompozici uspořádat následovně: Sazební obrazec, který pojímá největší plochu, jsem na obou stranách zarovnala k vnitřní části strany, přičemž jeho šířka se rovná ploše tří sloupců (12, 5 cm) a výška odpovídá celé délce jednoho sloupce (20 cm). Poznámky jsou umístěny vždy na vnější okraj sazebního obrazce, zabírají tedy šířku okrajového sloupce a vertikální lokace vždy závisí na zmínce v hlavním textu. V okrajovém sloupci se taktéž vyskytují obrázky, o kterých pojednává text, vzhledem k možnosti vytvoření vizuální asociace. Vertikálně jsou řazeny směrem odshora, odděleny jsou pravidelnými prostorovými rozestupy. Číslo kapitoly se nachází v horním vnějším rohu na pravé i levé stránce, a to proto, aby při jakémkoliv, byť jen letmém pohledu na layout bylo čtenáři jasné, v které kapitole se nachází. Pro větší důraz je umístěné v čtvercovém ohraničení, jež ladí s ohraničením poznámek, a je odsazené směrem ven se zarovnáním na vnější sloupec. Stejným principem je řešena i paginace, avšak významově je podřadnější, proto ji nalezneme neohraničenou a v dolní části strany. Usazení názvu kapitoly a titulu knihy jsem řešila podobně, obě tyto informace jsou vertikálně srovnané s venkovním okrajem hlavního sazebního obrazce, horizontálně harmonizují s horním okrajem rámečku zdůrazňujícího číslo kapitoly. Titul knihy je umístěn na levé straně, název kapitoly se nachází na dominantnější pravé straně, neboť tuto informaci považuji za podstatnější v rámci orientace, ke které dochází například při listování.

V rámci tohoto layoutu dochází k pestření skrze rozdílnosti velikosti obrazové části, které věnuji v některých případech celou stranu (dbám však vždy na návaznost s textem). Pro tento případ jsem určila i horizontální, 23-řádkovou mřížku, do které obrázky usazuji podle možnosti jejich kvalitativní reprodukovatelnosti – zde musím dodat, že bohužel, většina z nich, i po grafické úpravě, nedosahuje dostatečné tiskové kvality, a proto jsem volila menší rozměr zobrazení.

## Typografie

Při zpracovávání typografie jsem vycházela ze sumarizace vytyčených pravidel (viz 3.1) a došla jsem k tomuto výsledku: Pro základní text jsem zvolila serifový font (Corporate A Regular OT), který jsem vybrala pro jeho snadnou čitelnost a lehké „zúžení“, díky kterému zabere méně prostoru (čímž jsem dosáhla úspory místa), umožňuje rychlejší čitelnost textu a snadnější přeskokování mezi slovy. Bodovou velikost jsem zvolila 11 pt, což při delší četbě může fungovat jako prevence proti únavě očí. V základním textu jsem se rozhodla realizovat hlavní koncept mé verze knihy, který spočívá v grafickém vyznačování údajů podstatných pro studium. Na základě svých zkušeností, i anketě mezi mými spolužáky, jsem vytyčila hlavní informace nutné pro vzdělávání v tomto oboru: autor, dílo, fakt/kontext, pojem, období/oblast a poznámka. Každé z těchto hodnot jsem určila grafické odlišení, které je silně inspirované mým osobním principem podtrhování a zvýrazňování textu, který mi slouží ke studiu. O tomto principu ráda tvrdím, že má již dlouholetou tradici, neboť mne spolehlivě provází již od základní školy. Nyní jsem jej tedy převedla do úhlednější „počítačové“ formy a přizpůsobila požadavkům typografických a estetických nároků, přičemž vznikl tento systém: autor i dílo, které vytvořil, jsou zvýrazněny jednotnou barvou (souvisí s Koppensteinerovou teorií, podle které si mají studenti podtrhovat související fakta stejnou barvou), současně se mění i barva znaků na bílou, rozdíl je však zajištěný tím, že autor je zvýrazněný kapitálkami se zvýšeným prostrkáním, naopak dílu je ponechaný stejný vzhled, jako má celý odstavcový styl. Fakt/kontext, což je druhá nejdominantnější informace, je od ostatního textu také oddělena barvou (stejnou jako je zvýrazněný autor a dílo), tentokrát jsem však odlišení dosáhla barevným podtržením. Pojem jsem z textu vytyčila za pomoci změny řezu fontu – na Corporate Demi. Období/oblast jsem, vzhledem k menší podstatnosti, odlišila jemněji – černou tenkou linkou. Poznámku jsem zobrazila jako barevný, groteskový horní index.

Vzhledem k pestrosti vyznačování textu jsem se snažila základní sazební odstavec co nejvíce zharmonizovat za pomoci využití kapitálek (ve verzálových názvech, zkratkách apod.), minuskových číslic, které výškově ladí s ostatním textem, prokladem 11/14, který působí vzdušně, odsazenou interpunkcí a zarovnáním na prapor (na levou stranu), při němž dochází k přirozenému spádu čtení.

Kromě serifové rodiny jsem využila i groteskovou rodinu (řez medium), stejného fontu, kterou jsem zužitkovala v názvech kapitol, paginaci, navigaci, číslování kapitoly, poznám-

kách, u nichž jsem v kontrastu (a v rámci vytvoření hierarchie textu) s hlavním textem využila malou bodovou velikost (6 pt), a proto jejich groteskové zobrazení pomohlo i lepší čitelnosti. Grotesk jsem využila i u popisků obrázků, u kterých jsem ve snaze o vyvážení s hlavním textem použila opět kapitálky, tentokrát pro odlišení jména autora.

### **Prvky „povoleného dopingu“**

„*Farby zvyšují pozornost.*“ [7] Tímto heslem jsem se řídila i při grafickém dělení kapitol, jelikož z vlastního pozorování jsem usoudila, že na jednotlivou zkoušku z dějin grafického designu, na kterou se studenti připravují za pomoci *Kapitol z dějin dizajnu*, je potřeba naučit se vždy tři následující kapitoly knihy. Rozhodla jsem proto tyto kapitoly barevně oddělit a vytvořit tak systém tří opakujících se barev (růžová, modrá, zelená), které odlišují oddíly určené ke studiu na jednu zkoušku. Barvy jsem zobrazila v dělení kapitol – vždy první a poslední strana je tvořena barevným papírem, který je v rámci ekonomického smýšlení potisknut černobíle (vzhledem k tomu, že se na barevném papíru vyskytuje i základní text, vytvořila jsem i černobílou variantu vyznačování textu). Barevné odlišení se odráží i v již zmiňovaném odlišování textu.

Za další „povolený doping“ můžeme považovat pomocné prvky, které jsem se snažila zohlednit v rámci usnadnění života, mých spolužáků a studentů vůbec. Rozhodně mezi ně patří zvolená vazba – kovová bílá kroužková spirála, jež nahradila nekvalitní lepenou vazbu a přináší spoustu výhod – pevnost, odolnost a jednoduchou manipulaci. Hlazený papír nízké gramáže, který zajišťuje jednoduché listování, snižuje hmotnost knihy a je odolný vůči nečistotám, neboť je vytvořený ze syntetického materiálu (*Polyart 110 g/m<sup>2</sup>*) a je díky tomuto faktu téměř „omyvatelný“ a pružný (na maketu knihy je použit hlazený papír *Digi-green silk 115 g/m<sup>2</sup>* – vzhledem k nereálnosti potisku ofsetem v realizaci nízkého nákladu). Řešení obálky také poskytuje určitý komfort, neboť se jedná o laminovaný (*Ofset lamino*) růžový papír vysoké gramáže s kratší zahnutou částí strany, která může fungovat jako záložka. Důležitým prvkem, který vzdělávání českému studentovi zjednoduší, je fakt, že jsem sebe a především svou mámu (tímto bych jí ještě jednou ráda poděkovala) „zmobilizovala“ do „překladatelského boje“ a výsledkem je česká verze knihy. Poslední věc, kterou bych v této kapitole ráda zmínila, je i podélný plakát, ve kterém je kniha částečně zabalená, s časovou osou zahrnující významné období, manifesty, autory, díla a shrnuje tak stručně vývoj grafického designu (podobné shrnutí se objevuje i na úvodní straně jednotlivých kapitol).

## Závěr

„*Knihy patří mezi nejúčinnější, nejtrvalejší a nejstarší prostředky sdělování myšlenek.*“ [5] Tato citace je sice již třiadvacet let stará, podle mého mínění je ale stále aktuální. Žijeme v době přesycené technologií, kdy počítače, tablety a jiné přístroje svádí boj s tradičním zprostředkovatelem informací – s papírem – ke kterému se člověk i přes celkovou digitalizaci rád vrací. Tuto myšlenku výstižně demonstruje televizní reklama na francouzský toaletní papír *La Tréfle*, v níž hlavní roli hraje muž, který své manželce, jež dává přednost papíru, neustále podstrkuje tablet jako náhradu za tištěné verze omalovánky, knihy, sudoku... Spot vyvrcholí ve chvíli kdy muži při vykonávání velké potřeby dojde toaletní papír a manželka mu pode dveřmi jednoduše pošle tablet na němž je zobrazena fotka role toaletního papíru. Celý příběh podtrhne trefný slogan: „*Paper has a great future*“.

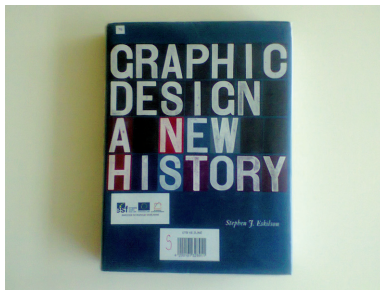
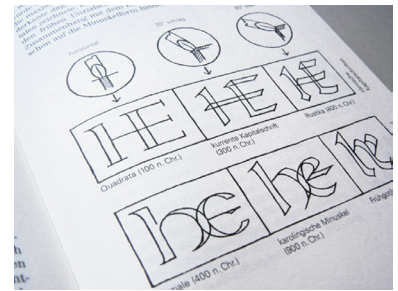
Já se v tomto případě naprosto ztotožňuji s postavou manželky, a proto jsem při zpracování bakalářské práce měla zcela jasno a nezviklaly mne ani všudypřítomné nástrahy ve formě možnosti zpracovat knihu digitálně, což by byl jistě znak „modernosti“ a „pokrokovosti“. Pro mne ale i nadále zůstává nejspokojivější designérskou disciplínou tvorba knihy a myslím si, že i současná generace studentů, která byla odkojena technologií, ocení hmatatelné studijní podklady, což je ovšem věcí subjektivní, stejně tak jako i sama tvorba bakalářské práce, jež studentům častokrát slouží jako závěrečné designérské „povyražení“ před ponořením se do mnohdy těžké konfrontace s reálnými zakázkami.

Osobně však doufám, že pro mne tato práce neznamenal poslední „povyražení“ a že zažiju ještě spoustu radostných designérských chvil, které mne naplní stejnou mírou satisfakce jako práce na mém bakalářském projektu.

### **III. PROJEKTOVÁ ČÁST**



Obr. 1–3



Obr. 4–5



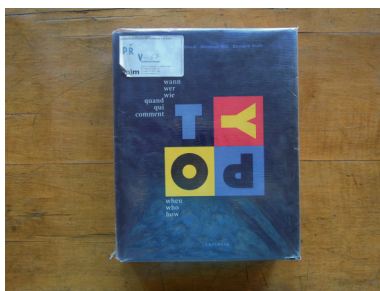
Obr. 6



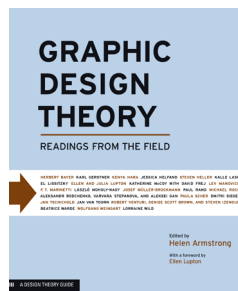
Obr. 7–9



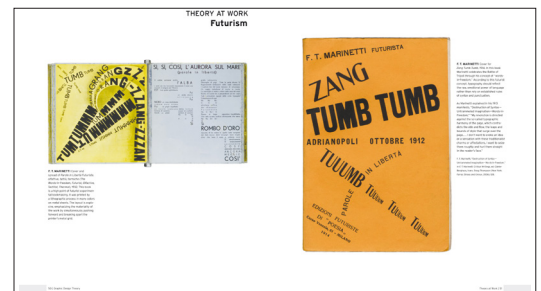
Obr. 10–12



Obr. 13



Obr. 14–15







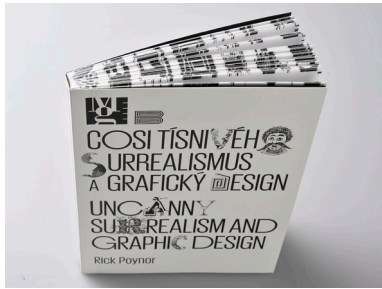
Obr. 16



Obr. 17



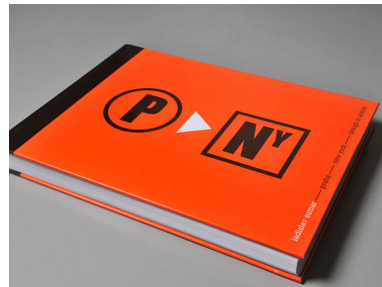
Obr. 18



Obr. 19–21



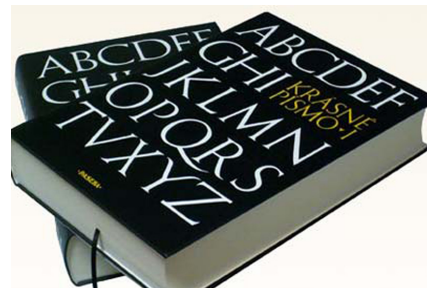
Obr. 22



Obr. 23–24



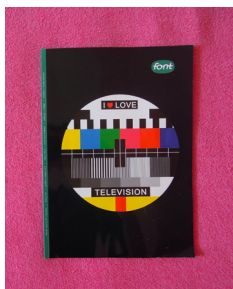
Obr. 25–26



Obr. 27



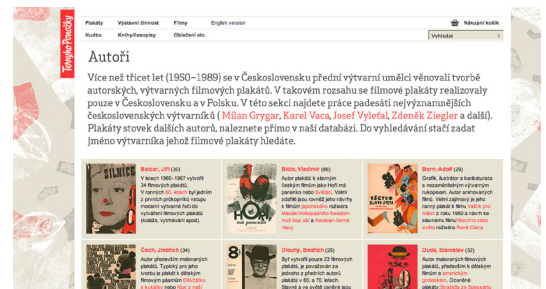
Obr. 28



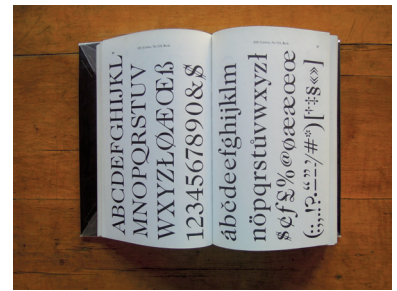
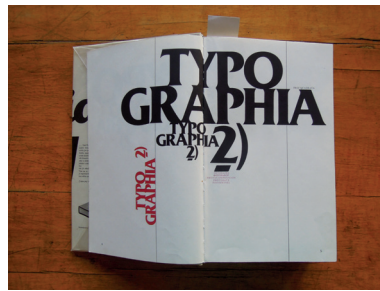
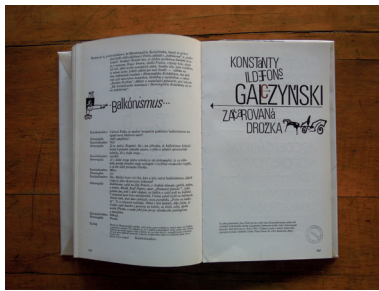
Obr. 29



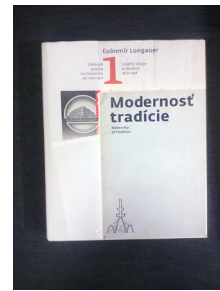
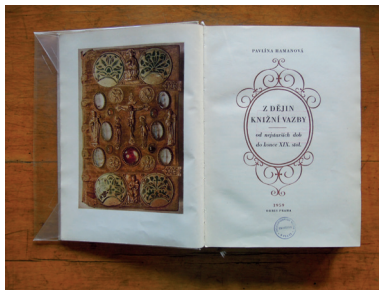
Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32–34



Obr. 35–36

Obr. 37



Obr. 38–39

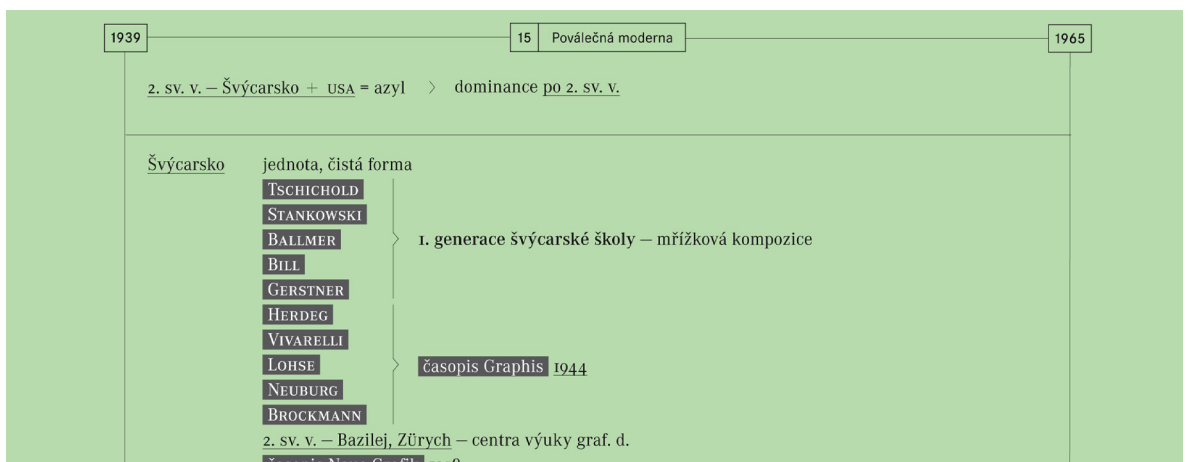






stála až na druhém místě, a někdy se uplatnilo více a měly i své vlastní jména: **egyptienka** se zaoblenými horními a dolními horizonty (včetně sans-serifu) se vyskytly i figurativně zdobené, v pozadí iluzivně prostorově provedené jejich základní klasifikaci.<sup>2</sup> Přestože snahy písmařských podniků on se stal později hlavním cílem letí za úpadkovou.

V úloze obrazového partnera přezem a antickovalo tým postmoderní 2. poloviny 20. století se od začátku **technika dřevorytu**. Na jedné straně a dalších technik užívaných v praxi nebylo možné v jedné sazbě kombinovat druhé mohla na rozdíl od dřevorytu

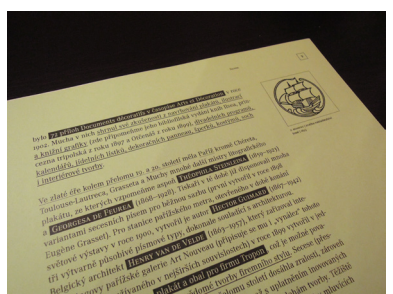
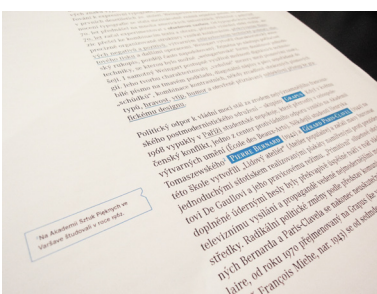


ermistické „pravdy“ prosazované od meziválečného kter globální kritiky modernismu. **Termín postmoderní** pro ty tendence v grafickém designu, které nahradit modernismus jako vládnoucí ideologii letech se z postmodernismu stalo „učení“ poděří.<sup>1</sup>

ú na modernismus je možné kolem poloviny silnější baště – Švýcarsku. Siegfried Odermatt (1926) Züriču a Steff Geissbühler (1942) v Bazileji tehdy ravidlím modernismu začali vytvářet grafické (matematy) s intuitivně organizovanými kompozicemi zcela typografické mřížky. „Anarchii“ v typografii doplnce písmoných typů a pestrá barevnost. Osobností, ě zpochybnila závaznou platnost modernistických **LANG WELGARI** (1941).

Směrování k ní se u mnohých švýcarských designérů (Bill, Gerstner, Lohse) vázalo na paralelní výzkumy ve volné tvorbě, ve které se přihlásili k Doesburgovu post-konstruktivistickému „**konkrétnímu umění**“<sup>1</sup>. S hledáním optimálních proporcí definujících plochy mřížky grafický design ovlivnily i analýzy barevné skladby a další aspekty konkrétnismu.

V období, kdy velkou většinu vzdělávacích center v Evropě ochromila 2. světová válka, výuka na školách neutrálního Švýcarska probíhala nerušeně dál. Uměleckoprůmyslové školy v Bazileji a Züriču měly už dlouhou pověst institucí, na kterých je možné naučit se kvalitnímu řemeslu. Po příchodu modernisticky zaměřených pedagogů se z nich stávaly bašty moderny, které zásadním způsobem přispěly k renomé švýcarského grafického designu. Z velkého množství vynikajících pedagogů vzpomeňme alespoň dva: **EMIL RUDER** (1914–1970) a **ARMIN HOFMANN** (1920) v Bazileji začali vyučovat



**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

- [1] AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *Grafický design: Typografie*, Computer Press, a.s., 2010, ISBN 978-80-251-2967-8
- [2] AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul, *Layout – velký průvodce grafickou úpravou*, Computer Press, a.s., 2009, ISBN 978-80-251-2165-8
- [3] BERAN, Vladimír a kolektiv, *Aktualizovaný typografický manuál*, Kafka design, 2007, MK ČR 6143, MIČ 46597
- [4] BHASKARANOVÁ, Lakshmi, *Design publikací*, Nakladatelství Slovart, s.r.o., 2007, ISBN 978-80-7209-993
- [5] BLAŽEJ, Bohuslav, *Grafická úprava tiskovin*, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1990, ISBN 80-04-23201-9
- [6] KOLESÁR, Zdeno, *Kapitoly z dejín grafického dizajnu*, Slovenské centrum designu, 2006, ISBN 80-86217-88-4
- [7] KOPPENSTEINER, Christa, *Tipy a triky na lepšie učenie*, Martinus, 2006, ISBN 8088822734
- [8] LONGAUER, Ľubomír, *Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918: Modernosť tradície*, 2012, ISBN 9788055603315
- [9] SOLPERA, Jan, *Solpera... jen písmena a číslice*, Titty, s. r. o., 2010, ISBN 978-80-254-7399-3

**Odborné časopisy**

- [10] *Designum*, Slovenské centrum dizajnu, 2012, číslo 3
- [11] *Font*, Kafka design, 2013, číslo 127

**Internetové zdroje**

- [12] [www.26plus-zeiche.de](http://www.26plus-zeiche.de)
- [13] [www.arborvitae.eu](http://www.arborvitae.eu)
- [14] [www.cz-museums.cz](http://www.cz-museums.cz)
- [15] [www.designmagazin.cz](http://www.designmagazin.cz)
- [16] [www.designportal.cz](http://www.designportal.cz)

[17] [www.graphicdesigntheory.net](http://www.graphicdesigntheory.net)

[18] [www.inkling.com](http://www.inkling.com)

[19] [www.moravska-galerie.cz](http://www.moravska-galerie.cz)

[20] [www.self-x.sk](http://www.self-x.sk)

[21] [www.side2.cz](http://www.side2.cz)

[22] [www.slanted.de](http://www.slanted.de)

[23] [www.terryhponozky.cz](http://www.terryhponozky.cz)

[24] [www.typomil.com](http://www.typomil.com)

**SEZNAM OBRÁZKŮ**

Obr. 1–3. A. Frutiger: *Der Mensch und seine Zeichen* [12]

Obr. 4–5. S. J. Eskilson: *Graphic Design: A New History* – vlastní zdroj

Obr. 6. P. B. Meggs: *Megg`s History of Graphic Design* [18]

Obr. 7–9. A. a I. Livingstone: *The Thames and Hudson Encyclopaedia of Graphic Design and Designers* – vlastní zdroj

Obr. 10–12. R. Klanten: *Regular: Graphic Design Today* [22]

Obr. 13. F. Friedl, N. Ott, B. Stein: *Wann wer wie* – vlastní zdroj

Obr. 14–15. H. Amstrong: *Graphic Design Theory – Readings from the Field* [17]

Obr. 16. Z. Primus: *The Pope Smoked Dope* [19]

Obr. 17. K. Haloun, J. Čumlivski: *The Gift* [19]

Obr. 18. *Okolo* [15]

Obr. 19–21. *Cosi tísnivého – Surrealismus a grafický design* [19]

Obr. 22. *American Venus* [13]

Obr. 23–24. *Ladislav Sutnar – Design in Action* [19]

Obr. 25–26. *Studio Side2: instalace výstavy Ladislav Sutnar – Design in Action* [21]

Obr. 27. F. Muzika: *Krásné písmo ve vývoji latinky* [24]

Obr. 28. *Designum* – vlastní zdroj

Obr. 29. *Font* – vlastní zdroj

Obr. 30. J. Solpera: *...Jen písmena a číslice* – vlastní zdroj

Obr. 31. *Terryho ponožky* [23]

Obr. 32–34. O. Hlavsa: *Typografie I, II, III* – vlastní zdroj

Obr. 35–36. P. Hamanová: *Z dějin knižní vazby* – vlastní zdroj

Obr. 37. L. Longauer: *Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918: Modernosť tradície* – vlastní zdroj

Obr. 38–39. Z. Ziegler: *For Eyes Only* [16]